

**I.A.H.**  
**BULLETIN**

**Sondernummer**  
**Special issue**



**RIJKSUNIVERSITEIT GRONINGEN**  
**INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP**

november 1987



inter<sup>nationale</sup>  
konfessionelle  
disziplinäre  
hymnologie

dankesgabe an  
markus jenny  
1987

## INHALT

<i>Robin A. Leaver: Widmung</i> .....	
<i>Maria Lohuus: Der Lobgesang</i> .....	8
<i>Gerhard Hahn: Unbekannte Weihnachtslieder: Vom Himmel hoch da komm ich her</i> .....	9
<i>Philipp Harnoncourt: Bemerkungen zu meinem Weg zur Ökumene</i> .....	18
<i>Jürgen Henkys: Jochen Klepper im Spiegel seiner persön- lichen, politischen und geistlichen Gedichte</i> .....	25
<i>Casper Honders: In deiner Mitte, Jerusalem! (Ps. 116)</i> .	43
<i>Wim Kloppenburg: Eine glückliche zweite Ehe</i> .....	47
<i>Robin A. Leaver: Coverdale's Goostly Psalmes and early english metrical psalm tunes</i> .....	54
<i>Andreas Marti: Die Auswahl der Lieder für den Gottes- dienst</i> .....	60
<i>Karol Mrowiec: Das polnische Lied "Chrystus zmart- wychstał jest" und das deutsche Lied "Christ ist erstanden"</i> .....	70
<i>Alfonsz Nádasz: Das neue ungarische Lieder- und Gebet- buch: Singende Kirche</i> .....	88
<i>Eberhard Schmidt: Pfarrer und Frömmigkeit. Anmerkungen zur geistlichen Lebensordnung des evangelischen Pfarrers</i> .....	116
<i>Ulrich Teuber: HErr nun heb den wagen selb</i> .....	130
<i>Elisabeth Wentz-Janacek: Lieder im Grenzland - kurze Einführung in eine Skane-Messe</i> .....	132

Redaktion: Dr.J.R. Luth

Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104

9712 SL Groningen

Markus Jenny  
President  
Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie  
1967-1985

Markus Jenny was the second and, thus far, the longest-serving IAH President. During his tenure the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie has grown, developed and extended its significance and influence. In these eighteen years he has presided over nine study conferences and has guided the deliberations of the Vorstand in its executive role in the affairs of the IAH.

Four concerns have marked his presidency.

First, the concern for the "Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie" as a whole, especially the need for communication between IAH members. This is demonstrated in the appearance of two IAH Zeitschriften: the Bulletin, edited by Casper Honders, introduced in 1974 in order to promote the research of our members and also to prepare for our bi-annual study conferences; and the Mitteilungen, edited by Philipp Harnoncourt, introduced in 1978 in order to keep members informed and up-to-date with the affairs of our society.

Second, the concern to ensure the word "Internationale" is not simply part of our name but also the accurate description of our membership and activities. This was particularly marked in the three study conferences of 1979, 1981 and 1985, in Regensburg, Oxford and Bethlehem, Pennsylvania. The conference theme in Regensburg was "Interdenominational and International Hymnology", and Oxford and Bethlehem were the first two joint conferences -- the IAH with The Hymn Society of Great Britain and Ireland and The Hymn Society of America -- which explored the international influences of, as well as the international influences on, British and American hymnody.

Third, the concern for the "Arbeit" in our "Arbeitsgemein-

schaft", especially historical research into the origins and development of hymnody. An acknowledged leading scholar of the hymnody of the Swiss Reformed tradition of the sixteenth century in general, as well as of the hymns of Luther in particular, Markus Jenny has ensured that all the study conferences during his presidency have had the strong historical perspective established by Konrad Ameln when he founded the IAH in the first place -- as the working-group, Arbeitsgemeinschaft, which prepared the entry "Kirchenlied" for the encyclopedia Musik in Geschichte und Gegenwart. The two study conferences where this was a particular feature were Dubrovnik, Jugoslavia, 1973, and Erfurt, DDR, 1977, which dealt with, respectively, the origins and significance of variants in hymns, and the Old Testament connections of hymnody.

Fourth, the concern that the study of "Hymnologie" should not isolate the song of the church in the history of the past but rather contribute to our understanding and use of hymnody in the present. In many ways this has been the "mark of Markus" on the IAH! Many of the study conferences have focused questions of practical hymnody: value standards applied to the hymnody of our churches (Graz, Austria 1969); new hymnody (Vadstena, Sweden 1971); hymn book editing (Groningen, The Netherlands 1975); and folksong and hymnody (Budapest, Hungary 1983).

The contributions collected here have been written in honour of our distinguished second President in order to acknowledge something of our gratitude to Markus Jenny for all that he has done for the IAH as a society to which we all belong, and for us as individuals within the society. Thus together we salute a fellow hymnologist whose leadership we celebrate, a scholar whose work we admire, a man whose friendship we greatly value.

Robin A. Leaver  
President IAH

Sollt ich meinem Gott nicht singen?  
Sollt ich ihm nicht dankbar sein?  
Denn ich seh in allen Dingen,  
wie so gut ers mit mir mein.  
Ist doch nichts als lauter Lieben,  
das sein treues Herze regt,  
das ohne Ende hebt und trägt,  
die in seinem Dienst sich üben.  
Alles Ding währt seine Zeit,  
Gottes Lieb in Ewigkeit.

Paul Gerhardt

Markus Jenny war der 2. Präsident der IAH und bisher am längsten im Amt. Während seiner Amtszeit hat sich die IAH vergrößert, weiterentwickelt und hat an Bedeutung und Einfluß zugenommen. Während der Zeit von 18 Jahren leitete er neun Arbeitstagungen und die Beratungen des Vorstands, des ausführenden Organs der IAH.

Vier Anliegen kennzeichneten seine Amtsführung.

Zum einen die Belange der 'Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie' ganz allgemein, insbesondere der nötige Austausch zwischen den Mitgliedern. So erschienen zwei IAH-Zeitschriften: ab 1974 das 'Bulletin', von Casper Honders herausgegeben, um die Forschungstätigkeit der Mitglieder zu fördern und die zweijährlichen Studientagungen vorzubereiten; ab 1978 die 'Mitteilungen', herausgegeben von Philipp Harnoncourt, um die Mitglieder über alles unsere Arbeitsgemeinschaft Betreffende zu informieren und auf dem laufenden zu halten.

Zweitens das Anliegen, sicher zu stellen, daß die Bezeichnung 'International' nicht nur Teil unseres Namens ist, son-

dern unseren Mitgliederstand und unsere Aktivitäten zutreffend beschreibt. Hierfür waren Marksteine die Arbeitstagungen von 1979, 1981 und 1985 in Regensburg, Oxford und Bethlehem, Pennsylvania. Das Tagungsthema in Regensburg war 'Interkonfessionelle und internationale Hymnologie', und in Oxford und Bethlehem fanden die ersten gemeinsamen Studientagungen der IAH mit der HSGBI und der HSA statt; untersucht wurden die internationalen Einflüsse, die von der britischen und amerikanischen Hymnodie ausgingen und auf sie einwirkten.

Das dritte Anliegen war das der 'Arbeit' in unserer 'Arbeitsgemeinschaft', insbesondere der historischen Forschung zum Ursprung und zur Entwicklung der Hymnodie. Selbst ein anerkannter und führender wissenschaftlicher Fachmann auf dem Gebiet der Hymnodie der Schweizer reformierten Tradition im 16. Jh. wie auch insbesondere der geistlichen Lieder Luthers war Markus Jenny ein Garant dafür, daß bei allen Arbeitstagungen die streng historische Perspektive gewahrt blieb, die Konrad Ameln eingeführt und betont hatte, als er die IAH begründete: als Arbeitsgruppe, Arbeitsgemeinschaft, die den Artikel 'Kirchenlied' für die Enzyklopädie 'Musik in Geschichte und Gegenwart' erarbeitete. Davon waren speziell die Tagungen 1973 in Dubrovnik (Jugoslawien) und 1977 in Erfurt (DDR) geprägt, in denen die Entstehung und Bedeutung von Varianten bzw. die Zusammenhänge der Hymnodie mit dem Alten Testament behandelt wurden.

Viertes Anliegen: daß Forschung im Bereich der 'Hymnologie' die Geschichte des Kirchengesanges in früheren Zeiten nicht isoliert behandeln, sondern zu einem besseren Verständnis und Gebrauch der Hymnodie in der Gegenwart beitragen solle. Gerade das war in vielfacher Hinsicht das 'Markenzeichen von Markus' innerhalb der IAH! Viele Arbeitstagungen haben Probleme hymnodischer Praxis aufgegriffen: Wertmaßstäbe für die Hymnodie unserer Kirchen (Graz, Österreich, 1969); neues Lied (Vadstena, Schweden, 1971); Herausgabe von Gesangbüchern (Groningen, Niederlande, 1975); Volkslied und Kirchenlied (Budapest, Ungarn, 1983).

Die Beiträge, die hier zusammengefaßt sind, sind aus Achtung vor den hervorragenden Leistungen des 2. Präsidenten der IAH entstanden; sie sollen ein wenig von der Dankbarkeit zum Ausdruck bringen, die wir Markus Jenny schulden für all das, was er für die IAH, für die Arbeitsgemeinschaft im ganzen getan hat, der wir alle angehören, und was er für jeden einzelnen von uns innerhalb der Arbeitsgemeinschaft getan hat. Unser gemeinsamer Gruß gilt dem Kollegen in der Hymnologie, dessen Amtsführung wir hiermit würdigen möchten, dem Forscher, dessen wissenschaftliches Werk wir bewundern, dem Menschen Markus Jenny, dessen Freundschaft wir so hoch schätzen.

(Übersetzung: Gerhard Hahn)

### Der Lobgesang

Manchmal fühlen wir uns allein auf dieser Welt,  
allein zwischen hohen, traurigen Mauern.  
Rings umblühen uns Rosen, aber wir sehen nur Dornen.  
Kein Laut erreicht uns, kein Lichtstrahl tröstet.  
Unter einer Decke von Düsternis atmen wir mühsam,  
stimmlos im Nebel, und Gott ist fern.

Jahre mögen hingehn in Stummheit und Finsternis.  
Einmal aber wird der Engel über uns schweben,  
nicht sichtbar vielleicht und noch nicht zu fühlen,  
nur singen hören wir ihn, lobsingen und jubeln  
im Blauen, im Himmelklaren hoch über uns.

Zögernd nur löst sich unsre Erstarrung,  
und wir erinnern uns zaghaft unserer eigenen Stimme.  
Erschütterter verspüren wir, daß uns Töne entgleiten,  
innige Töne, die uns gehören und doch nicht uns.  
Goldschimmernd steigen sie auf zum Engel und werden zum Lied,  
zum jauchzenden Lobgesang,  
einem erlösten Gesang, nie gehört noch gekannt, der uns dem  
Leben zurückgibt.  
Nur der Engel, der heilende Engel, kann unserem Herzen solch  
seligmachenden Lobgesang schenken.

Maria Iohuus

Gerhard Hahn

UNBEKANNTE WEIHNACHTSLIEDER  
VOM HIMMEL HOCH DA KOMM ICH HER  
Eine Liedpredigt

*Lieber Markus, wir wissen uns nicht nur darin einig und verbunden, daß wir Hymnologie als ein im strengen Sinne wissenschaftliches Fach ansehen, sondern auch darin, daß die Hymnologie - wie letztlich jede Wissenschaft - dem Menschen zu dienen hat, in diesem Fall dem geistlichen Singen als Ausdruck eines neuen Lebens. Als Wissenschaftler haben wir uns gegenseitig oft genug zitiert. Ich möchte die Möglichkeiten nützen, die diese Dankesgabe bietet: größere Freiheit, persönlicheren Bezug, und Dir einen Text widmen, der auf Lebenspraxis zielt. Er soll Dir als solcher für Deine Haltung und Einstellung danken, in der Du mir und vielen Dein hymnologisches Wissen vermittelt hast. Der Text knüpft an eine gute alte Tradition an. Ich habe diese Liedpredigt im Advent 1985 vor der Evangelischen Studentengemeinde in Regensburg gehalten.*

Der Wecker heißt Radioclock: Zunächst das Wetter in Bayern. Ich frühstücke im Schatten der Süddeutschen oder Mittelbayerischen Zeitung. Mittagessen mit Mittagskommentar. Zwischen 20.00 und 20.15 getraue ich mich niemanden anzurufen. Die letzten Meldungen der Tagesschau um 0.45. Das Autoradio kennt keine letzten Meldungen.

Liebe Studentengemeinde, liebe Gäste!

Versuchen wir uns zurückzusetzen in ein Dorf, einen Marktflecken, eine kleine Stadt des frühen 16. Jahrhunderts. Zum Befremdlichsten, was wir dort erfahren würden, wahrscheinlich geradezu als Entzugserscheinung, gehörte der Nachrichtenmangel: keine Zeitung, keine Zeitschrift; Periodica gibt es erst

sehr viel später. Es gibt den diplomatischen Nachrichtenverkehr der Herrscherhäuser und ihrer Kanzleien. Es gibt den internen Nachrichtenverkehr der großen Handelshäuser und ihrer Filialen. Es gibt auch einen Nachrichtenverkehr der Universitäten. Aber das alles geht ja an den meisten Leuten vorbei. Bleibt die sonntägliche Kanzelabkündigung. Dann und wann ein Zeitungssänger, Vorläufer des Jahrmarkt-Bänkelsängers.

Nachrichtenüberfluß erzeugt eine sich steigernde Nachrichten- gier. Aber auch Nachrichtenmangel erzeugt Nachrichtengier. Was rar ist - selten und damit kostbar - umgibt sich in jener Zeit oft mit Brauchtum, feiert sich selbst mit Zeremonien. Und so sehen wir auf einem Platz Leute zusammenkommen, meist junge, aber auch alte. Die Mädchen tragen Blumenkränze, die sie selbst geflochten haben. Um diese Kränze als Preis wird gesungen. Einen Kranz erhält, wer die beste Neuigkeit - sie heißt in jener Zeit Märe - vorzubringen hat oder ein schwieriges Rätsel aufgibt oder löst. Dieser Brauch heißt Kranz- oder Kränzelsingen. Wir haben einige Textbruchstücke über- liefert und können ihn in Umrissen rekonstruieren.

Wer in diesem Wettbewerb eine Neuigkeit - möglichst aufregend, möglichst sensationell - vorzutragen hat, tritt in den Kreis der Zuhörer und Tänzer und leitet seinen Vortrag mit einem Vierzeiler ein. Er gibt sich mit ihm die Aura des Geheimnis- vollen; er macht sich wichtig; er macht es spannend. Wir hö- ren diesen Vierzeiler gesungen von der Kurrende (Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der WA, bearb. von Markus Jenny, Köln/ Wien 1985. Lied 33, Melodie A, S. 287):

Ich komm aus fremden Landen her  
Und bring euch viel der neuen Mär,  
Der neuen Mär bring ich so viel,  
Mehr dann ich euch hier sagen will.

Wahrscheinlich zum Christfest 1534 verfaßt Martin Luther ein neues Weihnachtslied. Es ist ein Kinderlied, bestimmt für die Familie, für das Haus Luther. Aber schon im Jahr darauf erscheint es gedruckt im offiziellen Wittenberger Gesangbuch, das Joseph Klug alle paar Jahre in neuer Auflage herausgibt. Es wird also auch von der Gemeinde gesungen.

Die erste Strophe dieses Liedes klang so (Kurrende nach obiger Melodie):



[1] "Vom hi - mel hoch, da kom ich her;  
ich bring euch gu - te neu - e mehr;  
der gu - ten mehr bring ich so viel,  
da - von ich sin - gen und sa - gen wil.

Diese Melodie kannte man doch, und irgendwie auch den Text: da mußte man richtig aufpassen, daß man sich nicht versang!

*Vom Himmel hoch da komm ich her  
Ich komm aus fremden Landen her  
Ich bring euch gute neue Mär  
Und bring euch viel der neuen Mär  
Der guten Mär bring ich so viel  
Der neuen Mär bring ich so viel  
Davon ich singen und sagen will.  
Mehr dann ich euch hier sagen will.*

Was war dem Pater familias da wieder eingefallen? Was hatte der D. Luther da gemacht?

Eine Kontrafaktur, sagen wir Fachleute: Er hat der bekannten Melodie eines weltlichen Liedes einen neuen, einen geistlichen Text unterlegt - in der besonderen Weise, daß er auch die Umrisse des älteren Textes beibehielt. Aber das ist ja nur eine Beschreibung des formalen Vorgangs. Was ist eigentlich, was ist geistlich geschehen?

Luther hat den verkündigenden Weihnachtsengel weggeholt von den Fluren Bethlehems; er hat ihn herausgeholt aus dem heiligen Buch, das auf dem Altar liegt, auch aus dem Goldrahmen des Bildes in der Altarnische. Er stellt ihn auf den Marktplatz der Nachrichten. Er läßt ihn mit seiner Botschaft um das Kränzel singen. (Strophen 2, 3, 4 nach EKG 16 vorlesen).

Ihr erwartet Euch neue, aufregende, fremdartige Nachricht aus *fremden Landen*. - *Vom Himmel hoch da komm ich her*. So hoch der Himmel ist über der Erde, so unausdenkbar von Menschen, so unerwartbar ist, was ich Euch vorzutragen habe: Gott kommt in seinem Sohn auf diese Erde, als Mensch, als Kind. *Zart und fein* heißt bei Luther nicht "niedlich", "süß", sondern schließt ein: "schwach, verletzlich, schutzlos, ausgeliefert". Die Jungfrauengeburt war für Luther in mittelalterlicher Tradition noch zitierbar als Aura des Überwältigenden, Beweisenden, Wunderbaren im Heilshandeln Gottes, ganz in ein Kranzlied passend.

Ihr erwartet Euch *viel der neuen Mär*. - Meine Botschaft ist umfänglich und vielfältig. Aber sie ist vor allem *gute neue Mär*, sie ist gute, frohe Botschaft, Evangelium. Ich brauche mich auch gar nicht geheimniskrämerisch aufplustern, wie meine Konkurrenten es tun, als hätten sie immer noch etwas in der Hinterhand: *mehr denn ich euch hier sagen will*. - Ich sage meine Botschaft frei heraus: *davon ich singen und sagen will*. Meine Botschaft spricht für sich selbst.

Ich hab Not. Not treibt Euch auf den Marktplatz der Nachrichten. Der, den ich Euch verkündige, *der will euch führn aus aller not*. Wir haben ein Kinderlied für das Weihnachtsfest

vor uns. Aber Luther scheut sich nicht, von Not zu sprechen, und er läßt vor allem nicht schonend im Allgemeinen und Vagen, was menschliche Not bedeutet. Er nennt ihre letzte Ursache und Wurzel, und er nennt sie beim Namen: Sünde: *Von allen Sünden machen rein.*

Aber die gute Mär reicht weiter; sie bleibt nicht bei Not und Sünde stehen. Ihr erwartet Euch Lebensglück, Lebenserfüllung, Nachricht, die dazu beitragen kann, wenn Ihr zusammenkommt. *Er bringt euch alle Seligkeit.* Und auch das ist kein Weihnachtsmärchenglück! Luther sagt es den Kindern in aller Klarheit christlicher Verkündigung: Es ist ewiges Leben im Reiche Gottes. Wer also soll den Preis, das Kränzel erhalten? Wem wollen *wir* das Kränzel geben?

Liebe Gemeinde, wenn wir das Lied in diesen Tagen, heute, hören oder singen, und wenn wir diesem Lied und seinem Dichter die schlichte Ehre geben wollen, seinem Sinn und seinem Anspruch annähernd gerecht zu werden, dann dürfen wir es nicht mit feuchten Augen in einem sentimental-frommen Winkel unseres Lebens lassen! Dann müssen wir es mit seiner Botschaft heranlassen an die Nachrichten, an das, was uns hier und heute und wirklich und nicht nur in schnell hergemachter Weihnachts-erwartung umtreibt! Dann sollten wir diese Botschaft wieder einmal ganz ernsthaft in Vergleich stellen, in Konkurrenz treten lassen, so wie es Luther gemacht hat.

Ich weiß nicht, was im einzelnen und genauer die Menschen des frühen 16. Jahrhunderts auf den Marktplatz der Nachrichten trieb, und ich weiß nicht, was im einzelnen und genauer heute Menschen zu Zeitung, Radio und Fernsehen treibt. Jeder weiß es für sich selbst.

"Reich" oder "Kaiser", gerade in der Person des Habsburgers Karl, war damals noch ein Symbol der Hoffnung auf geordnete politische und gerechte soziale Zustände, lange auch für Luther selbst, und sicher sehr viel mehr als etwa "Gipfel-treffen" für uns heute. Lebensangst mochte damals die Namen,

Türkenkrieg, Herrscherwillkür, Mißernte, Hungersnot, Seuche, Pest tragen wie heute die Namen ABC-Hochrüstung, SDI, WAA und Waldsterben, Arbeitslosigkeit, Herzinfarkt und Krebs.

Luther stellte seine Verse aber auch gegen den Sensations- und Klatschmüll, mit dem man sich bis zum Hals auffüllte, gegen das Kalb mit den zwei Köpfen, das in Niederhausen geboren war. Regensburger Fürstin als Edelpunk in New York.

*Von allen Sünden machen rein! Er bringt uns alle Seligkeit!* Hält solche Nachricht die Konkurrenz aus? Damals vielleicht, als Sünde noch ein Begriff und die Frage nach dem gnädigen Gott noch eine Frage war, die Menschen umtrieb. Aber heute?

Bevor wir das Kränzchen vergeben in der Entscheidungssituation, in die uns Luthers Lied stellt, sollten wir uns noch mit einigen Sätzen klar machen, was Luther meint, wenn er *Sünde* und *Seligkeit* sagt.

*Von allen Sünden machen rein.* Bitte, denken Sie dabei nicht an Daumenlutschen und Teignaschen, weil der Satz in einem weihnachtlichen Kinderlied Luthers steht! Ich kenne keinen Menschen, der mit solch tödlichem Ernst und in solcher Tiefe wußte, was Sünde ist: Daß in ihr nichts Geringeres geschieht, als daß das Geschöpf sich lossagt von seinem Schöpfer, sich in Ich-Sucht an seine Stelle setzt, die Schöpfungsordnung ungeheuerlich pervertiert und sich und seine Welt zerstört. Daß der Mensch in der Sünde das grundlegende Liebesgebot, das die Beziehung zwischen Gott und den Menschen und unter den Menschen als eine Beziehung des Heils regelt, übertritt und diese Grundbeziehung zerstört. Diese Dimension hat es, wenn der Engel Vergebung der Sünden, Reinigung, Neubeginn anbietet.

*Er bringt euch alle Seligkeit.* Das ist bei Luther alles andere als das Vertrösten auf ein besseres Jenseits. Es lohnt sich, dieses Kinderlied sehr genau zu lesen und dann sehr genau nachzusingen! Das *Himmelreich*, ein Reich, das Gott nach seinen Verfassungsvorstellungen gegenüber einer gefallenen

Menschheit und ihrer zerstörten Welt aufrichtet und in dem sich's in *aller Seligkeit*, in voller Erfülltheit des Lebens leben läßt, - dieses Reich dauert *ewiglich*, aber es beginnt *nun*. Es beginnt, es hat begonnen mit der Geburt dieses Kindes auf dieser Erde, mit der Geburt Christi. Es kann, es muß jetzt betreten und bewohnt werden. - Denken wir noch daran: Das Lied hat einer verfaßt, der wieder wie wenige andere durchlebt hat, was es heißt, *simul iustus et peccator*, gerechtgesprochen und Sünder zu sein, in seinem Glauben angefochten zu werden bis an die Grenze der Belastbarkeit. Das Leben im *Himmelreich* ist alles andere als billige *Seligkeit*, aber es ist *alle Seligkeit*.

Jetzt können Sie das Kränzchen vergeben!

Luthers Kinderlied ist eines seiner vielschichtigsten und anspielungsreichsten Lieder. Ich habe den Vortrag bewußt mit dem ironisch getönten Titel überschrieben 'Unbekannte Weihnachtslieder'. Es gibt Lieder, die unbekannt sind, weil sie nicht mehr gesungen werden. Es gibt auch Lieder, die unbekannt sind, weil sie zu oft gesungen werden. 'Vom Himmel hoch' gehört zu den letzteren.

Ich möchte abschließend nur noch auf einen Aspekt aufmerksam machen. Luther hat die Weihnachtsbotschaft nicht nur vor den Hintergrund des Kränzelsingens, eines weltlichen Brauchs der Nachrichtenvermittlung, gerückt; er hat deutlich auch einen geistlichen Brauch anklingen lassen.

Seine Darstellung folgt nicht nur dem biblischen Bericht (Luk 2,8 ff.), sondern zugleich den Stadien des mittelalterlichen Weihnachtsspiels: 1. Verkündigung der Geburt des Heilands durch den (oder die) Engel an die Hirten. 2. Diese gehen hinüber (*transeamus*) nach Bethlehem, um das Kind mit Hilfe der Zeichen, die der Engel genannt hat, zu suchen. 3. Betrachtende Anbetung des Kindes (*adoratio*). - Einige Interpreten haben sogar versucht, Luthers Lied als Spiel-Text

zu deuten und die einzelnen Strophen auf Mitglieder der Familie Luther, den Vater, Hänschen und Lenchen und deren Freunde, zu verteilen.

Wichtiger erscheint mir etwas anderes. Am deutlichsten tritt das alte weihnachtliche Brauchtum in den Strophen 13 und 14 hervor (diese Strophen nach EKG 16 vorlesen).

Mittel- und Höhepunkt des Weihnachtsspieler war das 'Kindelwiegen', das auch als selbständiger Festbrauch bekannt war. Vor dem Altar ist eine Krippe aufgebaut. Die Darsteller von Maria und Josef wiegen das Jesuskind mit Liedern in den Schlaf. Die übrigen Darsteller umtanzen die Krippe. Sie kennen sicher die Strophe, die beginnt mit:

*Josef, lieber Neffe/Josef mein,  
hilf mir wiegen das Kindelein ...*

Im 'Hessischen Weihnachtsspiel' etwa singt Josef dann den Wiegenspruch:

*süße, liebe Ninne.*

In den Reden, in den Liedern, vor allem aber auch in den Gesten der Fürsorge für das Kind: daß es recht gebettet sei, daß es Schlaf finde, - hat die Ergriffenheit von der weihnachtlichen Botschaft, hat die Liebe zum Jesuskind einen anschaulichen und emotional starken Ausdruck gefunden.

Luther läßt die, die sein Lied singen und dabei im Geist die Krippe umstehen, in das *Susaninne* einstimmen. Aber es soll das *rechte Susaninne* sein. Und was das *rechte Susaninne* ist, sagt uns die 13. Strophe. Hören wir wieder genau hin und singen wir genau nach! Die Strophe lautet eben nicht, wie wir es aus der Tradition vielleicht erwarten könnten:

*Ach mein herzliebtes Jesulein,  
Ich mach dir ein sanft Bettelein.*

Sondern sie lautet mit einer kleinen, kaum merkbaren grammatischen Änderung, die aber das ganze Evangelium enthält und gegenwärtig setzt:

*Ach mein herzliebtes Jesulein,  
Mach dir ein rein, sanft Bettelein!*

Aus der Geste rührender Fürsorge für das Kind ist die Geste demütiger Bitte an das Kind geworden, das unser Gott und Heiland ist:

- Er möge sich einen Ruheort bereiten,
- denn nur Er kann sich einen Ruheort bereiten, der Ihm angemessen ist (*rein und sanft: von allen Sünden machen rein*),
- und dieser Ruheort, dieser Wohnort soll unser Herz sein (*zu ruhen in meins Herzens Schrein, / daß ich nimmer vergesse dein*). - Das Bild vom Wohnung-Nehmen Gottes im Herzen, ein Bild mystischer Tradition, hat Luther öfter als Bild vom rechten Glauben genommen: Gott weckt ihn, und er umfaßt Gott mit allen Fasern.

Die Weihnachtszeit ist auch heute noch eine Zeit des Ergriffenseins von weihnachtlichen Zeichen und Gesten: Kranz, Baum, Kerze, Krippe, Brief, Geschenk, Musik, und dazu mag, gehört oder gesungen, Luthers Lied gehören.

Ich sage auch an dieser Stelle: Wenn wir diesem Lied und seinem Dichter die schlichte Ehre eines angemessenen Verstehens geben wollen; wenn wir etwas von der Verheißung erfahren wollen, die das Lied ausdrückt:

*Davon ich allzeit fröhlich sei  
zu springen, singen immer frei,*

dann müssen wir schon das *rechte Susanne* singen: die Bitte um Vergebung der Sünden, der Reinigung von den Sünden, dessen, was unser Leben und unsere Welt von Grund auf zerstört.

Wir singen noch einmal die Strophen 1-4 und 13-15 in der bekannteren Melodie (EKG 16 = Jenny Melodie B), die Luther später für das Lied verfaßt hat. Vielleicht können wir die Strophen so singen, daß mein Vortragstitel, 'Unbekannte Weihnachtslieder', seine Gültigkeit für uns verliert.

*Philipp Harnoncourt*

BEMERKUNGEN ZU MEINEM WEG ZUR ÖKUMENE

Lieber Markus!

Mehr als 20 Jahre sind vergangen, seit wir einander zum ersten Mal begegnet sind. Es war im Sommer 1966 oder 1967. Walther Lipphardt hatte eine Studientagung zum Thema "Psalmengesang im christlichen Gottesdienst" in der Landvolk-Hochschule Wies organisiert, und wir beide - einander noch unbekannt - waren als Referenten geladen.

In Steingaden auf den Autobus zur Wies wartend, sah ich neben einem Riesenkoffer und einer dicken Aktentasche, die am Boden abgestellt waren, ein mir damals noch fremdes Paar: einen größeren Herrn mit gepflegtem Bart und einer dunklen Hornbrille (Gelehrtentyp) und eine kleinere Frau, die einen Beutel mit Strickzeug bei sich trug - ich habe Marguerite später bei verschiedensten Anlässen immer mit ihrem Strickzeug gesehen, und ich besitze ein Paar schöner, warmer Socken, die sie mir geschenkt hat -, und ich vernahm Gesprächsfetzen in mir unverständlichem Schwyzerdütsch. Waren es Touristen, die das Rokokojuwel der Wieskirche besuchen wollten? oder waren es Tagungsteilnehmer? ...

Bei der Begrüßung durch Walther Lipphardt, der uns am Bus erwartete, wurde das Rätsel gelöst, und ich habe erfahren, wer Du bist: ein reformierter Theologe und Hymnologe aus der Schweiz und Sekretär der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie, und daß Du - ebenso wie ich - auf derselben Tagung referieren solltest.

Dieser ersten Begegnung - an andere Einzelheiten aus der Tagung und an das, was wir gesagt haben, kann ich mich nicht mehr erinnern - sollten viele weitere folgen: noch 1967 auf der 4. IAH-Tagung in Straßburg, bei der Du zum Präsidenten

der IAH als Nachfolger von Konrad Ameln bestellt worden bist und ich als Dein Nachfolger zum geschäftsführenden Sekretär der IAH gewählt worden bin, und danach in allen Studientagen und fast allen Vorstandssitzungen der IAH, aber auch bei Beratungen in Gesangbuchfragen und vor allem als Gast in Deiner Familie - in Zürich, in Südtirol, in Ligerz - und in Deiner Gemeinde. Du bist der erste "nicht-katholische" Theologe und Pfarrer, den ich näher kennengelernt habe.

Über die IAH habe ich dann viele teils fachliche, teils freundschaftliche und familiäre Kontakte mit Hymnologen, Theologen und Pfarrern verschiedener Kirchen gefunden. Dieses herzliche und unbefangene Kennenlernen, ohne offizielle Beauftragung zu ökumenischen Unternehmungen, haben meine persönliche Einstellung zur Ökumene der Kirchen in der einen Kirche ganz entscheidend geprägt.

War in meinem offiziellen katholischen Theologiestudium in der kirchengeschichtlichen und in der systematisch-theologischen Lehre immer das Unterscheidende, das je Andere der "nicht-katholischen" Kirchen hervorgehoben worden und in das Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt worden - und das geschah grundsätzlich nur durch römisch-katholische Theologen -, so ergab sich im direkten Kennenlernen und Kontakt ein deutlich anderes Bild: im Vordergrund steht die Gemeinschaft in demselben, einen Glauben, im gleichen Bekenntnis und in gleicher Verkündigung im Hinblick auf die zentrale christliche Heilsbotschaft; die je kennzeichnenden Unterschiede liegen demgegenüber entweder in weniger zentralen, ja peripheren Bereichen der Botschaft, oder es handelt sich um andere Fragestellungen, andere Betrachtungsweisen, andere theologische Reflexionsmuster, sich kritisch ergänzende bzw. korrigierende Interpretationen gleicher Glaubensinhalte und andere Formen christlicher Lebensführung in Gemeinde und Familie. Eine gewisse Unsicherheit blieb eigentlich nur im Hinblick auf das Verständnis und die Ausübung des Amtes. Aber auch hier wurde mir klar, daß es in allen Kirchen ganz überzeugend starke, von Gottes Berufung betroffene und ihr folgende Geistliche und Seelsorger gibt.

Gerne bekenne ich, daß mein Glauben und Leben als katholischer Priester, mein Theologietreiben und mein Kirchenverständnis reicher und tiefer geworden ist, seit ich ebensolches und doch auch anders geprägtes Glauben und Leben, Theologietreiben und Kirchenverständnis kennengelernt habe.

Die gewonnene Erkenntnis von der Unterscheidung zwischen Zentralem und Peripherem, zwischen Einheit (unitas) und Einförmigkeit (uniformitas), und das Kennenlernen vielfältiger Traditionen verschiedener Ausprägung empfinde ich heute als beglückendes Geschenk: Vom unausschöpfbaren Reichtum des Geheimnisses christlichen Glaubens ahne ich heute mehr, als zu der Zeit, da ich nur meine eigene katholische Welt kannte. Diese meine persönlichen "interkonfessionellen" Erfahrungen haben auch mein Verständnis von Ökumene und meine Zielvorstellungen von ökumenischer Arbeit im Lauf der letzten 20 Jahre - und das sind die Jahre unserer Bekanntschaft und Freundschaft - stark verändert.

Der ökumenischen Aufgabe habe ich mich immer schon, d.h. seit den Anfängen meines Theologiestudiums verpflichtet gefühlt, denn jede Art von Nicht-Übereinstimmung in kirchlichen Dingen schien der Einheit von Glauben und Kirche und damit dem ausgesprochenen Willen des Herrn der Kirche "Alle sollen eins sein!" (Joh 17,21) zu widersprechen und mußte darum überwunden werden.

Zunächst war ich der Überzeugung, das Ziel aller ökumenischen Bemühungen - seien es menschliche Anstrengungen oder das Raumgeben dem Geist Gottes - müßten Formulierungen des gemeinsamen Glaubens sein, dem alle Konfessionen widerspruchslos zustimmen, und eine Kirchenverfassung, die von allen Kirchen und kirchlichen Gemeinschaften akzeptiert werde. Dieses Zielverständnis drückt sich wohl auch in der Bezeichnung "faith and order" für die ökumenisch wichtigste Kommission im Weltrat der Kirchen aus. Katholiken waren aber überzeugt, dies alles selbst und ausschließlich selbst schon gültig und endgültig zu "haben", so daß ihre ökumenische Aufgabe sich darin er-

schöpft, die anderen zum Eintritt einzuladen bzw. bestehende Eintrittshindernisse abzubauen. Eine solche Einstellung trübt den unbefangenen Blick für Christen anderer Konfession und für andere Kirchen und Traditionen. Warum soll ich mich mit etwas befassen, von dem ich zu wissen glaube, daß es mangelhaft ist; oder noch schärfer: von dem ich zu wissen glaube, daß es irrig und darum abzulehnen, ja zu verurteilen sei?

Inzwischen sind mir in mancherlei Hinsicht die Augen aufgegangen, und dazu hast Du ganz wichtige Anstöße gegeben, Anstöße, die sich aber nicht nur auf meine Einstellung ausgewirkt haben, sondern die auch der konkreten Erneuerung der Liturgie in jüngster Zeit zugutegekommen sind.

Meine ersten Erkenntnisse von der notwendigen Vielfalt und Partikularität kirchlichen Lebens haben sich aus liturgiegeschichtlichen Untersuchungen ergeben: Die Liturgiefeier der frühen Kirche haben bei aller grundlegenden Einheit die durch die Stiftung Christi und die Botschaft der Schrift grundgelegt ist, ort- und zeitgebundene Vielfalt der formellen Ausprägung erfahren. Dazu einige Beispiele:

- D a ß der Sonntag in der Versammlung gefeiert wird, ist gemeinsam, w i e er gefeiert wird ist partikulär geprägt;
- d a ß Christen singen, ist gemeinsam, w a s und w i e gesungen wird, ist bunt und vielfältig;
- d a ß getauft wird und Eucharistie bzw. Herrenmahl gefeiert wird, ist gemeinsam, und hier hat auch das "wie" (Taufe mit Wasser, Eucharistie mit Danksagung über Brot und Wein) gemeinsame Züge, aber die weitere r i t u e l l e Entfaltung ist wiederum vielfältig und durch ort- und zeitbestimmte Merkmale geprägt.

Neue formale Vielfalt zugunsten einer lebendigeren und besser gemeinde- und situationsbezogenen Liturgie wiederzugewinnen, und zwar zunächst innerhalb der römisch-katholischen Kirche, deren Gottesdienst seit dem Trienter Konzil zentralistisch geregelt und uniformistisch erstarrt war, ergab sich als Konsequenz aus dem Beschluß des II. Vaticanums, die Liturgie umfassend zu erneuern.

Der theologischen und geschichtlichen Rechtfertigung dieser Reform im Ganzen wie auch in Einzelheiten sowie ihrer sinn- und wesensgemäßen Verwirklichung galten meine Studien und meine Arbeit in vielen liturgischen Kommissionen. Schon hier zeigten sich erste Früchte aus meinen persönlichen ökumenischen Erfahrungen: In den Arbeiten am liturgischen Kalender und am liturgischen Gesangbuch der katholischen Kirche darf man sich nicht mit nur-katholischer Vielfalt (Legitimität der ort- und zeitgebundenen Formen und Feiern) begnügen, sondern es m ü s s e n auch interkonfessionelle Kontakte hergestellt werden. Freilich verstand ich damals das ökumenische Anliegen nur so, daß im Kalender gemeinsame Daten und Festbezeichnungen anzustreben waren und im Gesangbuch gemeinsame Texte und Melodien. Hinsichtlich der Texte von "ökumenischen Liedern" ging es darum, die konfessionellen "Giftzähne" zu ziehen, um das gemeinsame Singen möglichst zu erleichtern. Weitest mögliche Gemeinsamkeit und Übereinstimmung war das anzustrebende Ziel.

1975 erschien dann im IAH-BULLETIN 2 zur Vorbereitung der Studententagung in Groningen über Gesangbuchredaktion Dein Beitrag "Warum ein heutiges Kirchengesangbuch auch Texte und Melodien aus anderen Konfessions- und Kulturbereichen enthalten soll" (S. 22-24), den ich mit großer Aufmerksamkeit studiert habe und der für mich zu einem weiteren Markstein im ökumenischen Denken und Handeln geworden ist.

Du hast darin geschrieben: "Das Ernstnehmen anderer, einem zunächst mehr oder weniger fremder Glaubensprägungen im Gesang hilft gegen die im Keime schismatische Überschätzung der eigenen Tradition, hilft aber auch, deren Besonderheit und Wert neu wahrzunehmen." (S. 23) Und Du siehst in Kenntnis und Gebrauch von charakteristischen Liedern aus anderen konfessionellen und kulturellen Traditionen "die einfachste, wahrscheinlich wirkungsvollste und wohl einzig allgemein praktikable Möglichkeit, die Universalität der Kirche im Gottesdienst konkret zu erleben" (S. 22). "Die Grenzen dieser 'ökumenischen Regel' liegen da, wo die in einem Lied sich nieder-

schlagenden Glaubensaussagen einer anderen Konfession denjenigen der eigenen Kirche widersprechen." (S. 23).

Der "springende Punkt" dieser Aussagen war für mich zunächst nicht die Anwendung dieses ökumenischen Prinzips auf den Liedgebrauch, sondern eine neue Sichtweise und Zielsetzung ökumenischen Denkens. Die Kirchen müssen in ihrer besonderen Ausprägung bleiben, was sie sind, um so ihren je spezifischen Beitrag in die eine Kirche einzubringen. Nicht die mühsam auszuhandelnde Beseitigung aller Verschiedenheiten ist die Voraussetzung bzw. der Weg zur Einheit, sondern die mühsam aufzubauende Erkenntnis, daß die Kirchen gerade in ihrer spezifischen Unterschiedenheit aufeinander angewiesen sind und sich gegenseitig zur *e i n e n* Kirche ergänzen, wenn nur das gemeinsame Fundament, das in der Heiligen Schrift und in den Bekenntnissen der ersten Konzilien verbindlich zu finden ist, von allen Kirchen gewahrt wird.

Keine einzelne Kirche ist für sich allein in der Lage, die ganze Fülle von Möglichkeiten christlicher Existenz in Glauben, Frömmigkeit, Lebensweise, Theologie und Kirchenordnung auszuschöpfen. Jede bleibt somit auch ergänzungsbedürftig, ohne deshalb die eigenen Standpunkte und die eigenen Traditionen für mangelhaft oder für falsch halten zu müssen. Es muß verschiedene Kirchen in der *e i n e n* und darum auch in der *w i e d e r g e e i n t e n* Kirche geben. Eine andere Lösung würde eine Verarmung und Beeinträchtigung des Lebens in der Kirche mit sich bringen!

Das Zugeständnis von Ergänzungsbedürftigkeit ist sogar eine unerläßliche Voraussetzung dafür, daß Theologie auch tatsächlich Theo-Logie (= Rede von Gott, dem letztlich unfaßbaren, unbegreiflichen und unaussprechlichen Geheimnis) bleibe, daß verfaßte Kirche immer als menschliches Kleid und menschlich-armselige Verwirklichung einer göttlichen Stiftung im Auge behalten werde, und daß der Weg der Kirche immer ein Weg bleiben muß, auf dem Reform-Initiativen gegen menschliche Mängel und schuldhaftes Versagen gesetzt werden müssen, um den Anspruch Gottes nicht aus den Augen zu verlieren.

Wesentliche Impulse für mein ökumenisches Denken und Handeln verdanke ich Dir und vielen Freunden in der IAH. Und dafür, daß ich sowohl in Deiner Pfarrkirche in Ligerz wie auch bei einigen unserer Studientagungen solche Ökumene im Gottesdienst verwirklichen durfte, möchte ich hier meinen herzlichen und tiefempfundenen Dank ausdrücken!

*Jürgen Henkys*

JOCHEN KLEPPER IM SPIEGEL SEINER PERSÖNLICHEN, POLITISCHEN  
UND GEISTLICHEN GEDICHTE

*Lieber Markus! Meine hymnologischen Versuche haben einst mit Jochen Klepper begonnen. Im Lauf der Jahre bin ich immer wieder einmal zu ihm zurückgekehrt. Nimm bitte diese meine bisher letzte Klepper-Arbeit als Dankeszeichen an für allen menschlichen und fachlichen Gewinn, den ich aus den Begegnungen mit Dir davongetragen habe. Dabei hoffe ich auf Dein freundliches Verständnis dafür, daß es ein Vortrag ist, den ich Dir überreiche. Gehalten habe ich ihn am 23. Mai 1986 im Rahmen der Lamberti-Gespräche in Oldenburg. Das Gesamtthema, zu dem ich eine Klepper-Darstellung beisteuern sollte, hieß "Evangelische Heilige?". Wer, wenn nicht Du, ein reformierter Theologe mit so ausgeprägter ökumenischer Lernbereitschaft und so großer ökumenischer Ausstrahlungskraft, sollte für diese Fragestellung wohl Verständnis haben? Brüderlich Dein Jürgen Henkys.*

I.

"Jochen Klepper im Spiegel ..." - diese Wendung aus unserem Thema, meine sehr verehrten Damen und Herren, nimmt ihr Recht von einer Romangestalt, die den jungen Dichter im schlesischen Breslau Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre dauernd beschäftigt hat. Sein erstes Buch sollte "Die große Direktrice" heißen, oder "Das Glück der Vergänglichkeit". Eva-Juliane Meschke erzählt, wie sie den Autor, den sie bis dahin nur aus den Berichten ihres Verlobten kannte, "mitten im Getriebe des Verkehrs auf einer Straßeninsel" zum erstenmal getroffen hat - "einen schwächtigen, unscheinbaren jungen Mann in etwas fadenscheinigem, in meiner Erinnerung nicht ganz reinem dunkelblauem Anzug. Er blieb stehen, begrüßte uns. Ich sah den weichen, unbestimmten Mund, darüber die großen dunklen Augen mit verschwimmendem, zugleich brennendem Blick. Die Augen waren voller Gesichte. Trotz der Flüchtigkeit dieser Begegnung er-

wähnte er sofort einige Änderungen, die er an seinem Roman .. vornehmen wollte. Der schien alle seine Sinne auszufüllen ...» (Jochen Klepper, *Gast und Fremdling. Briefe an Freunde*, hrsg. von E.-J. Meschke, Witten/Berlin 1960, 10). Die große Direktrice ist eine körperlich unförmige Modeschöpferin. Ihrem Betrieb gegenüber liegt ein Coiffure-Atelier. Mit dessen Leiter, einem erfolgreichen Haarkünstler, ist die Direktrice befreundet, und also erzählt Klepper auch von ihm: einem Mann, "der die Menschen ständig im Spiegel sieht - als bildhafte Umkehrungen ihrer selbst - und durch ihr Mitteilungsbedürfnis während der erzwungenen Ruhe in ihre Geheimnisse hineingezogen wird" (ebd. 11; vgl. I. Jonas, *Jochen Klepper. Dichter und Zeuge*, Berlin 1966, 29).

Das Spiegelsymbol läßt sich auch auf Jochen Klepper selbst hin auslegen, und zwar auf doppelte Weise. 1. Als Schriftsteller erforscht er seine Gestalten von rückwärts her. Er buchstabiert ihren Lebensweg, indem er in den Spiegel der Heiligen Schrift schaut, durch die sie angedredet wurden und der nun ihr wahres Bild zurückwirft. Erzählen ist für Klepper Bibelexegese! (Jochen Klepper, *Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern 1932-1942*, Stuttgart '56, 333; vgl. auch 51 f., 191, 748 und viele andere Stellen.) 2. Als Mensch, als überanstrengtes, geplagtes, hypochondrisches, schaffendes, stürzendes, glaubendes Einzelwesen, spricht auch er selbst dauernd in den Spiegel hinein, teilt er sich ruhelos mit. Sein Werk soll freilich mit diesem Subjektiven nicht versetzt werden. Er will es davon freihalten. Darum schreibt er Tagebuch. Es ist ihm der Filter (ebd. 232), der das Persönliche vorab aussondern soll - und ist ihm doch, gegen seinen Willen, zum größten Werk geworden.

Heute abend geht es also um den zweiten Aspekt: der Autor selbst im Spiegel - nun aber doch nicht im Spiegel seiner unmittelbaren Aussagen, also nicht im Spiegel der Tagebücher, sondern im Spiegel von Gedichten. Dabei setze ich voraus, daß Kleppers Wunsch, das Subjektive aus seinem Werk herauszuhalten, für die frühen Gedichte, mit denen wir einsetzen werden, noch gar nicht gilt; und daß dieser Wunsch für die späteren Gedichte doch

nicht verhindern konnte, daß sie, auf mittelbare Weise, ebenfalls Auskunft über ihren Autor geben.

Mit den drei Gedichtgruppen, die ich im Titel genannt habe, steht es so: Persönliche Gedichte scheint Klepper nur bis zur Mitte des Jahres 1933 geschrieben zu haben. (Im September 1933, die Idee ist blitzartig am 13.9. da, beginnt seine Arbeit am "Vater"). Allerdings ist der Öffentlichkeit bei weitem nicht alles bekannt, was der junge Klepper geschrieben und hie und da auch in die Zeitungen eingerückt hat. Eine verlässliche Bibliographie fehlt m.W. noch immer. - Die Unterscheidung zwischen geistlicher und politischer Dichtung stammt von Klepper selbst. In einer Stunde, zu der er sich gerade als Kirchenlieddichter zurückgesetzt sah, schrieb er (4.10.1937): "Für Lyrik ist dies keine Zeit. Aber die Stunde für politische und geistliche Dichtung ist da". Bei politischer Dichtung dachte er an seine damals nicht publizierbaren Zyklen "Der König" (1935) und "Olympische Sonette" (1936), bei geistlicher Dichtung an den erst entstehenden Zyklus geistlicher Lieder "Kyrie" (1938). - Aus allen drei Gedichtgruppen bringe ich heute ausgewählte Beispiele in Erinnerung - oder vielleicht auch erst zur Kenntnis.

## II.

Im März 1930, irgendwann in der Nähe seines 28. Geburtstages, schreibt Jochen Klepper dieses Gedicht (E.-J. Meschke, 12):

### Der Heilige Sebastian

Sebastian ist der Heilige der Dichter,  
der - wie der Leuchter Zions sieben Lichter -  
an seinem Körper tiefe Pfeile trägt  
und, obgleich ganz erfüllt von seinen Wunden,  
dem Peiniger zutiefst und still verbunden,  
die Macht sucht, die bestimmt, daß er ihn schlägt.

In diesen beiden Strophen nimmt Klepper sein Leben vorweg, und zugleich deutet er es - beides so bündig und treffend, wie es im Rückblick auf seine Biographie kaum glaublich erscheint. Noch

kann er ja nicht beanspruchen, ein Dichter zu sein, auch wenn er an einem Modehausroman arbeitet und literarische Skizzen und Gedichte an Zeitungen verkauft: Bisher ist er Theologe ohne Abschluß, der fürs Erste in der evangelischen Presse untergekommen ist. Er ist auch noch nicht in der späteren Endgültigkeit mit den Nachkommen jenes Volkes verbunden, dessen Symbol der siebenarmige Leuchter ist: Bisher wohnt er bei der Breslauer Rechtsanwaltswitwe Hanni Stein, geb. Gerstel, und deren Töchtern Brigitte und Renate lediglich zur Miete. Und erst recht kennt er noch nicht das Maß der Leiden, das mit der Berufung zu beidem - Dichter zu sein und drei jüdische Frauen vor Verzweiflung und Vernichtung zu schützen - verbunden sein wird: Bisher leidet er ja nur an seiner komplizierten, hypochondrischen Natur, an seiner Gesundheitsschwäche, am Konflikt mit dem Elternhaus. Aber alles, was hier als Gedicht ins Wort getreten ist, wird sich im Leben des Dichters bewahrheiten.

Der Legende zufolge war Sebastian Offizier und verantwortlich für die Leibwache des Kaisers Diokletian. Wegen seines Christseins beim Kaiser, dem Verfolger der Christengemeinde, denunziert, wurde er an einen Baum gefesselt und von Bogenschützen mit Pfeilen beschossen. Irene, die Witwe eines Märtyrers, nahm sich des Totgegläubten an. Er genas unter ihrer Pflege, stellte den Kaiser der Verfolgungen wegen zur Rede und wurde daraufhin mit Keulen erschlagen. Seinen Leichnam warf man in die römische cloaca maxima.

Hintergrund des Gedichts ist eigentlich nicht die Beschießungsszene selbst, sondern die Situation unmittelbar danach. Die Pfeile haben sich in den Heiligen gebohrt, sie stecken in ihm. Das ist in der mittelalterlichen Tafelmalerei vielfach dargestellt worden. (Vgl. einen der Seitenflügel des Isenheimer Altars, ebenso die Abbildungen bei B. Berenson, *Die italienischen Maler der Renaissance*, 1952: Nr. 167, 305, 328). Typisch für die bildnerischen Sebastian-Darstellungen ist der stille, dulddende, manchmal versonnene Blick des Gepeinigten.

Aber das Gedicht ist keine Bildbeschreibung in Versen. Schon

die erste Zeile kontrastiert mit den Erwartungen, die sich im ausgehenden Mittelalter mit dem Heiligen Sebastian verbanden: Er war ja der Patron der Schützenbruderschaften, zugleich und vor allem der Nothelfer angesichts der Pestgefahren. Dagegen das Programm des Gedichts: "Sebastian ist der Heilige der Dichter". Diese Zeile und die gleich folgende, die vom Leuchter Zions und seinen sieben Lichtern spricht, ist in der Sebastian-Tradition durchaus nicht unterzubringen, umso besser aber im Erleben des jungen Breslauer Literaten. Es ist das Erleben einer seelischen Krise, die ihn an den Rand des Abgrunds bringt, verbunden mit der Sehnsucht, Dichter zu sein, und mit der Erfahrung, allmählich Halt und Heilung zu finden an der Seite einer 13 Jahre älteren Frau, die Jüdin ist (das wog für Klepper mehr, als ihre religiöse Indifferenz in Frage stellen konnte). Mag sein, daß die Errettung des vielfach verwundeten Sebastian durch eine Witwe dem Autor ebenfalls bewußt war und ihn in der Wahl gerade dieses Martyriums als Mittel seiner Selbstdarstellung bestätigte. Aber das wäre nur ein ganz verborgener und beiläufiger Zug. Entscheidend ist der Schluß: Von seinen Wunden erfüllt, bleibt dieser Sebastian seinem Peiniger (spricht aus dem Singular noch die Erinnerung an den römischen Kaiser?) verbunden, weil der ja nur peinigen kann, sofern höhere Macht ihn dazu bestimmt. Und Gott nicht abgesehen vom Widerfahrnis der Lebensverwirrung und des Leidens zu denken, sondern ihn gerade darin zu suchen und zu ehren, ist Kleppers Art, Christ zu sein - ist seine von anderen und manchmal auch von ihm selbst kritisch angefragte Religiosität.

Das Sebastian-Gedicht hat einen Vorläufer- und einen Nachhalltext. Der Vorläufertext stammt von 1924 (oder früher, vgl. I. Jonas, 24 ff.). Klepper war damals 21jähriger Student. Sein poetisches Idol war Rilke. (Ein frühes veröffentlichtes Gedicht auf Rilkes Tod ist abgedruckt bei R. Thalmann, Jochen Klepper. Ein Leben zwischen Idyllen und Katastrophen, München 1977, 43). Auch dieser Text, ein Gedicht in Rilkescher Manier, heißt "Der heilige Sebastian". (Ich zitiere es nach I. Jonas. Die Abweichungen in Orthographie und Wortlaut bei R. Thalmann sind trotz des Hin-

weises auf Jonas nicht erklärt).

Und seine Sehnsucht war sehr schmerzreich.  
Denn in ihr war das Rauschen großer Städte,  
aus Buntheit und aus braunen Händen aufgetürmten,  
in denen waren Straßen, welche stürmten  
und Menschen und viel bunte Dinge,  
darüber Sonnenüberströmen schwebte.  
Und bis zu seiner Ferne war ihr Lied.  
Noch wenn Er rief,  
so lebte er nur Ringe,  
von denen jeder Kreise um sich zieht.  
Es war nicht, daß er sich verschloß,  
Er sprach nur: Du bist tief!  
und lächelte, weil es ihn nicht verdroß.

Es fällt nicht schwer, in der schmerzreichen Sehnsucht des Gedichtanfangs das schwärmende Lebensgefühl des dichtenden Jünglings ausgedrückt zu finden. Vom bunten, flutenden Leben weit entfernt, wird er durch dessen Lied doch erreicht. Aber inwiefern ist das ein Sebastian-Gedicht? Könnte man, wenn man die Überschrift fortnehme, noch irgendetwas darin finden, was an den Heiligen erinnert, an diesen Heiligen? Ich sehe die Beziehung in dem Satz, der mit dem Rufen Gottes einsetzt, und zwar in der Wahl des Wortes "Ringe" und des Motivs der konzentrischen "Kreise". Das ist zwar zuerst eine sprachliche Erinnerung an Rilke, der ja auch sonst im Gedicht präsent ist: "Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen, / die sich über die Dinge ziehn ...". Aber daneben darf man doch wohl auch an die Zielscheibe denken, auf die die Schützen anlegen. Oder ist das zu banal für ein so Vorbildorientiertes Anfängergedicht? Es bliebe schließlich eine weitere Möglichkeit. Klepper hat auf einem Breslauer Fakultätsabend Rilkes "Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" rezitiert. Die vorletzte Abteilung dieser Prosadichtung erzählt den Tod des Cornet, der zuvor, in der Liebesszene, mit einem Heiligen verglichen wurde:

"Der von Langenau ist tief im Feind, aber ganz allein. Der

Schrecken hat um ihn einen runden Raum gemacht, und er hält,  
mitten drin,  
unter seiner langsam verlodernden Fahne.  
Langsam, fast nachdenklich schaut er um sich. Es ist viel Fremdes,  
Buntes vor ihm. Gärten - denkt er und lächelt. Aber da fühlt er,  
daß Augen ihn halten, und erkennt Männer und weiß, daß es die  
heidnischen Hunde sind -;  
und wirft sein Pferd mitten hinein. Aber als es jetzt hinter ihm  
zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn  
runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind  
ein Fest.  
Eine lachende Wasserkunst."

Das Martyrium des Sebastian, mit dem lächelnden Sterben des  
Cornet unter heidnischen Säbeln verschwimmend, und das Ganze im  
Ton der Rilkeschen Stundenbuch-Mystik - ich habe dieses Gedicht  
nur aufgenommen, um daran den Abstand empfinden zu lassen, durch  
den das Gedicht der Lebenswende um 1930 davon getrennt ist.

Der dritte Text, ein Nachhall des "Sebastian", ist nicht genau  
zu datieren. Fest steht nur, daß er im Sommer 1933 schon vorlag.  
Ist er bereits in Berlin entstanden? Klepper siedelte 1931 dort-  
hin über, ein halbes Jahr nach der Hochzeit mit Hanni Stein. Der  
Schluß des Gedichts ließe sich auf den Abschied von Breslau und,  
was viel schwerer wiegt, auf den Abschied vom Umkreis des Eltern-  
hauses in Beuthen a. d. Oder deuten.

#### Der Heilige

Man hat ihn mit lastenden Mänteln behängt,  
mit bunten, befleckten und reinen.  
Er trug sie geduldig, das Antlitz gesenkt,  
und nahm sich von allen nicht einen.  
Jetzt hat er den letzten beiseite gelegt:  
den Ruhm - und nun ist er befreiter.  
Er wartet, von nichts mehr berührt und bewegt,  
wie Jakob am Fuße seiner Leiter.

Auch dies ein persönliches Gedicht? Klepper selbst hat es wohl mitgemeint, als er in einem Brief vom Sommer 1933 über seine "religiösen Gedichte" sprach: "Den religiösen Gedichten stehe ich nicht sehr freundlich gegenüber. Sie erscheinen mir ähnlich verlogen wie z.B. die dialektische Theologie, die glaubt, sie könnte Gott fassen, wenn sie nur brav in recht radikalen Gegensätzen von ihm redet. Ich möchte nicht viel mit den Umständen hermachen, unter denen ich schreibe, Ihnen aber wenigstens das sagen: die Gedichte schreibe ich im Widerspruch mit mir, auch widerwillig, gar nicht 'hingerissen', sondern mühsam. Sie sind ein ständiges literarisch verfälschtes Entdecken von Bibelstellen. Aber davon kann ich bis jetzt nun einmal nicht los, daß alles Schreiben für mich Bibel-Exegese ist. Wahrscheinlich wird sich Gott den größten Teil aller Exegese verbitten und ihr den Wert eines Steckenpferdes zuteilen." (Meschke, 38).

"Jetzt", so beginnt die 2. Strophe. "Jetzt" hat der Heilige den letzten Mantel beiseite gelegt. Das sieht wie ein lebensgeschichtlicher Reflex aus. Nehmen wir den Hinweis auf die Geschichte von Jakobs Traum in Beth-El biographisch, dann schreibt Klepper in der Situation zwischen Aufbruch (Trennung von Schlesien) und Ankunft (erhoffter beruflicher Erfolg in Berlin). Aber gerade hier auf den "Ruhm" verzichten? Klepper "braucht Ruhm wie das tägliche Brot" (Thalmann, 44). Das galt für seine Breslauer Vorstöße in die mondäne Sphäre von Film und Mode, und das wird noch für sein zurückgezogenstes Dasein als Autor von historischen Romanen und Kirchenliedern im Berliner Westen gelten. Die Absage an den Ruhm in einer Lage, für die nichts dringlicher erwünscht sein kann als der Erfolg, ist ein salto mortale. Es passen dazu die Sätze, die der eben zitierten Briefstelle folgen: Protestantische Dichtung ist möglich "nur 'von Gottes Zorn befehdet' - damit hebt sie sich aber von vornherein auf, wird vom Schreibenden losgerissen, erfüllt ihn mit Negation, läßt den Wunsch nach Produktivität nicht aufkommen. Protestantische Dichtung ist ein künstlerischer Selbstmord 'in Permanenz'." (Meschke, 38). Und vielleicht hätte Klepper, nach der Möglichkeit eines protestantischen Heiligen befragt, auf ganz ähnliche Weise

geantwortet. Wie ja denn auch Jakob ein exemplarisch Unheiliger ist!

Der erste Sebastian "lächelt", als er in das Leiden einberufen wird. Der zweite Sebastian "sucht" - noch im peinigenden Unheil sucht er Gott als dessen verborgenen und souveränen Urheber. Der dritte Sebastian (ich füge den Namen unserm letzten Text versuchsweise hinzu) "wartet" - ist erst der Ruhm abgetan, steht der Erfüllung von Gottes Versprechen für die Zukunft nichts mehr entgegen. Daß Gott Jakobs Leiter mit den Gestalten belebt, die seine Nähe anzeigen, ist freilich ganz und gar Sache seiner Freiheit! Auf der Sebastiantafel des Isenheimer Alters von Matthias Grünewald schweben Engel mit der Märtyrerkrone herab, ohne daß der Heilige sie sieht. Und der rote Centurionmantel bedeckt ihn nur noch halb. Insofern bietet sich das Gemälde als Gedichtkommentar an. Aber wichtiger ist, daß der Dichter ein Bekenntnis gegen den Augenschein ablegt; gegen die Erfahrung mit sich selbst, mit dem eigenen Ehrgeiz, mit dem ständigen Ausschauhalten nach Bestätigung. Er stellt sich mit dem Gedicht dorthin, wo der durch das Schriftwort genährte Glaube den Menschen als schlechthin Wartenden anspricht - und also als Empfangenden.

### III.

Die "Olympischen Sonette" stammen aus dem August 1936. Was ist in den fünf Jahren seit dem Umzug Kleppers mit Frau und Stieftöchtern nach Berlin geschehen?

Klepper hat sich 1932 eine Stellung als Funkdramaturg erkämpft. Neben seinem Dienst im Funkhaus schreibt er an dreißig Abenden einen heiteren Oder-Roman nieder, den "Kahn der fröhlichen Leute". Die Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart nimmt das Manuskript an und bringt es 1933 heraus. Das Buch wird ein schöner Erfolg. Aber inzwischen ist die nationalsozialistische Herrschaft da. Schon am 31. Januar die Notiz: "Im Funk müssen wir alle mit unserer Entlassung rechnen". 11. Februar: "Diese 'nationale Erhebung' ist furchtbar". 28. Februar: "Der Reichstag brennt - 'von

einem Kommunisten in Brand gesteckt', - manche sagen, von den Nationalsozialisten selbst, damit aller Terror motiviert werde -? Das ist keine phantastische Deutung". Der Sommer bringt die Entlassung, der jüdischen Frau wegen. Beide Kleppers haben eine entsetzliche Krise durchzustehen, denken an gemeinsamen Selbstmord, verwerfen ihn wieder. Klepper kommt in einer völlig untergeordneten Stellung beim Ullstein-Verlag unter. Die lang ersehnte Idee zum neuen Buch stellt sich mit überwältigender Kraft ein. Klepper beginnt schon am nächsten Tag mit der Arbeit am "Vater", dem Roman des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. Nach drei Jahren intensivster Studien und schriftstellerischer Mühen, bei zunehmendem wirtschaftlichen, politischen und psychologischen Druck - der unausweichliche Schlag der Entfernung aus dem Verlag trifft ihn schon 1935 -, schließt Klepper im Juni 1936 das Manuskript des "Vater" ab. Und da steht die Olympiade vor der Tür.

Über die Entstehung der "Olympischen Sonette" sind wir gut unterrichtet. Im Tagebuch hält Klepper den Eindruck eines Sonntagabend-Spaziergangs durchs Berliner Zentrum am 2. August 1936, also zur Zeit der Berliner Olympiade, fest. Er wollte den beiden Töchtern die Fahnen der Nationen zeigen. Dieser Wunsch war stärker als das Bedenken, schon als Spaziergänger in den Propagandarummel vereinnahmt zu werden. In den Tagen darauf entstand ein Stückchen Berlin-Literatur, das sich zwar in das heute zum Glück wieder stark ausgeprägte stadtgeschichtliche Interesse schwer wird einführen lassen, das man aber doch nicht links (oder, was sich näher legt, rechts) liegen lassen sollte.

Eine lyrische Topographie der preußischen Magistrale "Unter den Linden" - der Weg läßt sich noch heute abschreiten: Brandenburger Tor, Pariser Platz, auf der südlichen Seite der Linden über den heutigen Bebelplatz zur Hedwigskathedrale, zur Oper, von dort zum Marx-Engels-Platz, wo früher das Schloß stand, hinüber zu den von Spreearmen eingeschlossenen Museumsbauten und über die Brücke (Bodestraße) die wenigen Schritte zurück zum Zeughaus.

Sind die "Olympischen Sonette" also eine Art von kulturhistorischem Stadtführer? Literarisch ließe sich so etwas ja machen. Franz Hessels meisterhafte Feuilletons "Spazieren in Berlin" von 1929 (Neuausgabe 1979) belegen es (man vgl. dort die Seiten 80 ff., wo der Weg in umgekehrter Richtung verfolgt wird). Aber schon die Sonettform nötigt uns, eine solche Vormeinung fallen zu lassen. Es sind übrigens sonst keine Sonette von Klepper bekannt. Daß er diese Gattung wählt, hängt nicht nur an der inneren Perspektive, unter der er seinen Gegenstand auffaßt, sondern vor allem wohl an Reinhold Schneider: Er hatte Klepper im Frühjahr 1936 nach einer Begegnung in dessen Haus das Sonett "Auftrag" übersandt (Faksimile-Wiedergabe in: Jochen Klepper - Briefwechsel 1925-1942, hrsg. von E. G. Riemschneider, 1973, nach S. 112), und die "Olympischen Sonette" lassen sich wie ein mehrfach wiederhallendes Echo auf diese Widmung lesen.

Jede Überschrift nennt den Namen eines Bauwerkes, eines Platzes, einer Ansicht. Die dazugehörigen Sonette fassen das Gegenwärtige jenes Abends auf, führen damit aber perspektivisch zusammen geschichtliche Ereignisse, Durchblicke, Anrufe, so daß ein tief gestaffeltes Bild entsteht, durch das die Gegenwarterscheinung entlarvt und gerichtet wird: Die Toten des 1. Weltkrieges sind anwesend, die Schlachten und Leiden der preußischen Geschichte, die griechische Tragödie, das Schattenreich mit dem Flusse Styx, ein Engel.

Der Zyklus besteht aus sieben Gedichten. Zu zweien im folgenden ein paar Bemerkungen.

#### Hedwigskirche

Als sei verworfen, was die Menschen planen,  
liegt allem Glanz die Kirche abgewendet,  
in schwerem Ernst, für alle Zeit vollendet,  
gewölbt ums Kreuz, errichtet, um zu mahnen.

Hier ist ein Ende all der lichten Bahnen,  
und dunkel wird, was eben noch geblendet.  
Der Engel einer ist herabgesendet  
mit größrem Zeichen als der Erde Fahnen.

Vor dem Portale war ein Licht entzündet.  
Zwei Banner haben sich davor verschlungen  
und wehn als Trauertuch um die Laterne.

Die Menschen rufen. Aber wer verkündet?  
Und welches Herz ist von dem Schwert durchdrungen?  
Der Engel kam. Die Menschen bleiben ferne.

Nachdem in "Pariser Platz" ein Bild der Völkerfreundschaft aufgeleuchtet ist, mit sprachlichen Farbwerten, die an eschatologische Heilsvisionen der Bibel erinnern, wird es nun dunkel und sehr still. Tatsächlich liegt die katholische Kathedrale St. Hedwig ja etwas abseits von der Touristenachse der Linden, anders als der kaiserliche und also evangelische Dom. Klepper wählt St. Hedwig, zunächst wohl wegen des Eindrucks, den er gerade dort empfangen hatte: "... unter dem Vollmond, ganz dunkel, klar, eine Kuppel bis zur Erde: die Hedwigskirche in einer noch nie empfundenen Schönheit; davor nur eine Laterne, und diese von zwei Fahnen umweht und dicht verhüllt". Aber man darf annehmen, daß für die Motivwahl auch der katholische Freund Reinhold Schneider eine Rolle spielte. Und überhaupt läßt sich die Jahrtausende-Tradition der Kirche am protestantischen Neo-Prunk des Domes nicht so wie an der viel schlichteren Hedwigskirche demonstrieren.

"Die Menschen" - in der ersten Strophe einmal, in der letzten noch zweimal. Das ist eine distanzierende Rede. Aber es wirkt sich hier weniger der Abstand des Autors zu den anderen Menschen aus als die von ihm empfundene Distanz der Menschen zu dem ins Gedicht tretenden Engel und seinem Auftrag. "Der Engel kam, die Menschen bleiben ferne". Denn was der Engel mitbringt, ist eine Botschaft, die als Schwert durchs Herz dringt (vgl. Lukas 2,34 f.). Wer mag sie hören, wer weitersagen? "Die Menschen rufen. Aber wer verkündet?" Die unausgesprochene Antwort lautet: Niemand. Und doch ist schwer vorstellbar, daß Klepper die Frage "Wer verkündet?" an dieser Stelle formulieren konnte, ohne sich der eigenen, auf ihm lastenden Berufung zu dem ihm gemäßen Zeugnis als Schriftsteller, als Dichter bewußt zu sein. Unter dieser Beru-

fung kann er die von ihm so geliebten Fahnen, die Symbole von nationaler Geschichte und Identität, nur als "Trauertuch" deuten - im Sonett "Zeughaus" wird er sie gar "das Schweiß Tuch eines Todgeweihten" nennen.

#### Oper

Der Wirklichkeit des Himmels zu entrinnen,  
ist Purpur wie ein Segel aufgespannt.  
Der Wind, als treibe er ein Schiff zum Land,  
wirft sich ins seidne Tuch, als sei es Linnen.

Sie aber wollen nur ein Spiel beginnen.  
Der Vorhang selber ist der Komödiant,  
Prolog und Chor und Maske und Gewand,  
bei Tausenden sich Beifall zu gewinnen.

Die Menge schon in ihrem Lauf zu halten,  
drängt sich das Drama auf der Treppe Stufen,  
und die Tragödie spielt im Säulentor:

stumm, ohne Menschen, nichts als Wurf der Falten -  
und dennoch lauter als das grellste Rufen!  
Groß tritt die Hybris in die Nacht hervor.

Dieses Gedicht folgt dem Text "Hedwigskirche". Es bringt einen weiteren Kontrast. Den christlichen Symbolen des Engels und der Kirche - "gewölbt ums Kreuz, errichtet, um zu mahnen" - tritt jetzt die heidnische Antike mit einer gespenstisch wortlosen Tragödie zur Seite. Und damit greift Klepper einen Aspekt der griechischen Tradition auf, der bei allem Griechenland-Kult des olympischen Trubels in Berlin vergessen zu sein schien. Klepper hatte bei seinem abendlichen Gang offenbar ein riesiges rotes Fahnentuch gesehen, das den Portikus der Knobelsdorffschen Oper mit seinen seitlichen Treppenaufgängen zu schmücken bestimmt war. Er begreift dieses Tuch als Gegensymbol, als Inbegriff einer Auflehnung, mit der man der im Bau der Hedwigskirche versinnbildlichten "Wirklichkeit des Himmels zu entrinnen" meint. Aber auch hier für den, der zu sehen vermag, Mahnung, ja Warnung - freilich vergeblich. Der Wind inszeniert mit der Fahnentuch-Dekoration sein eigenes Stück, das "stumm, ohne Menschen, nichts

als Wurf der Falten", vor einer blind vorüberströmenden Menge gespielt wird. Eine griechische Tragödie macht die Hybris anschaulich, den verblendeten und frevelhaften Hochmut. Zugleich zeigt sie, daß die Hybris ins Unheil führt. Im Sonett dagegen: Was die Tragödie lehrt, bleibt ungehört und ungesehen. Der bloßgestellte Hochmut bleibt unbefragt, und so nimmt er seinen Lauf: "Groß tritt die Hybris in die Nacht hervor".

Als Klepper die Eindrücke jenes Abends im Tagebuch resümiert, greift er sehr hoch: "... und dieser abendliche Gang Unter den Linden war doch der ungeheuerlichste Weg, den ich mich je gegangen zu sein entsinnen kann!" Man muß das Wort "ungeheuerlich" wohl in seiner ersten Bedeutung nehmen. Sie geht nicht in der abgegriffenen Floskel auf. Die Sonette entstehen schon während der nächsten Tage. Klepper erwähnt das große Interesse, das diese Dichtung bei der Familie findet. "Denn hier war nun jeder dabei gewesen und hatte es gesehen und wollte wissen, wie es sich verwandelt, was eben noch ein Abendspaziergang war." Wahrscheinlich eine Verwandlung. Aus ihr erwächst - hier wie sonst in der Dichtung - die Aufgabe der Interpretation. Meine Hinweise zu "Hedwigskirche" und "Oper" wollten einen Pfad des Verständnisses freilegen. Andere Interpretationen können dadurch nicht ausgeschlossen werden.

Abschließend zu diesen Beispielen aus Kleppers politischer Dichtung noch einige Sätze aus dem Tagebuch vom Ende der Olympiade: "Gestern, als über dem ungeheuren Leben des luxuriöser, reicher, unheimlich lebendiger gewordenen Kurfürstendamms die Lautsprecher das Geläut der Olympiaglocke übertrugen, sagte ich zu Hanni: 'Wäre es nicht pathetisch, könnte man nur sagen: es ist vielleicht die Totenglocke Europas'. Es ging einem durch und durch, das Unglück stand unabwendbar nahe vor Augen, als über diesen unbesümmerten Tausenden die Worte von Überallher gesprochen wurden: 'Ich rufe die Jugend der Welt nach Tokio 1940'. Was wird in diesen vier Jahren liegen"!

Um den Zweiten Weltkrieg heraufzuführen, genügten schon drei Jahre.

#### IV.

Kirchenlieder beginnt Klepper 1935 zu schreiben, sehr zögernd. Erst nach Abschluß des "Vater" fließen ihm die Verse etwas reichlicher zu. Als das 850-Seiten-Buch 1937 schließlich erscheint, folgt ihm der Ausschluß Kleppers aus der Reichsschrifttumskammer auf dem Fuße. Wohl kann eine Sondergenehmigung für weitere Veröffentlichungen erwirkt werden. Aber sie besagt, daß jedes Manuskript durch die Kammer geprüft werden muß, bevor es gedruckt werden darf. In dieser Weise kontrolliert erscheint 1938 das schmale Bändchen "Kyrie". Es enthält (in dieser ersten Ausgabe) nicht mehr als 16 "geistliche Lieder". Ein winziges Werk. Und doch: Wie ermutigend für den isolierten Dichter, der spürt, daß er der Kirche auch unmittelbar zu dienen gewürdigt ist! Wie aufmerksam und dankbar die Resonanz bei Kirchenkomponisten und Pfarrern, in den christlichen Gruppen und Gemeinden! Wie nachhaltig die Wirkung im deutschen und außerdeutschen Gesangbuchwesen! (Es gibt einzelne Klepperlieder mindestens in englischer, französischer, niederländischer, norwegischer, schwedischer, tschechischer Nachdichtung).

Zur ersten Sendung mit Manuskripten an die Schrifttumskammer, mit dem Antrag auf Druckgenehmigung, gehörte auch das im Oktober 1937 entstandene Neujahrslied "Der du die Zeit in Händen hast". Man kennt inzwischen ein internes Gutachten der Kammer, in dem es heißt: "Dieses Gedicht ... ist eine lyrische Paraphrase über den 102. Psalm und vertritt eine Gesinnung, die absolut jüdisch genannt werden muß". Und weiter: "Gegen die Frömmigkeit dieses lyrischen Dichters soll gewiß nichts gesagt werden, aber das heutige Deutschland darf bestimmt ein Neujahrslied in einem anderen, positiveren Ton erwarten, der es nicht nötig hat, auf die knechtische Einstellung der Psalmen zurückzugreifen". (E. G. Riemschneider, Der Fall Klepper, Stuttgart 1975, 54 f.) Dennoch wurde die Genehmigung schließlich erteilt. Klepper erhielt sie am 30. Dezember, und am 1. Januar 1938 stand sein Neujahrslied bereits in der "Deutschen Allgemeinen Zeitung", einem in Berlin erscheinenden überregionalen Blatt mit "Reichsausgabe"! Die

Seite 1 ist beherrscht vom schwülstigen "Neujahrsaufruf des Führers" - und innen, auf Seite 7, zweispaltig, das Lied mit der inkriminierten jüdischen Gesinnung. Neben dem Führeraufruf gelesen wirkt es schlechterdings entlarvend. (Eine ausführliche Darstellung über dieses Lied in: J. Henkys, Das Kirchenlied in seiner Zeit, Berlin und Stuttgart 1980, 48-64).

Die Schlußstrophe des Liedes kennen wir so:

Der du allein der Ewige heißt  
und Anfang, Ziel und Mitte weißt  
im Fluge unserer Zeiten:  
bleib du uns gnädig zugewandt  
und führe uns an deiner Hand,  
damit wir sicher schreiten! (EKG 45,6)

In den letzten drei Zeilen haben wir es aber nicht mit der originalen Fassung zu tun, sondern mit einer Änderung, zu der sich Klepper vor der Drucklegung im "Kyrie" bewegen ließ. In der "Deutschen Allgemeinen Zeitung" und auch in handschriftlichen Fassungen für Freunde liest man es härter, biblischer und - wenn man an Kleppers Weg und seine Anfechtungen am Rande des Selbstmordes weiß - auch persönlicher:

...

Laß - sind die Tage auch verkürzt,  
wie wenn ein Stein in Tiefen stürzt -  
uns dir nur nicht entgleiten.

Die Rede vom "Fluge unserer Zeiten" nimmt Psalm 90,10 auf ("... es fährt schnell dahin, als flögen wir davon"; Psalm 90 ist im Lied auch sonst mehrfach gegenwärtig). Die Wendung von den Tagen, die "verkürzt" sind, geht auf Psalm 102,24 f. zurück: "Er demütigt auf dem Wege meine Kraft; er verkürzt meine Tage. Ich sage: Mein Gott, nimm mich nicht weg in der Hälfte meiner Tage". "Verkürzt" fordert einen Reim, den Klepper in "stürzt" findet, und so führt er die Flug-Metapher in der Stein-Metapher weiter. Ist der Wurf zu kurz? Muß der Stein

stürzen? Aber stürzend noch kann der Beter sich dem anvertrauen, der "Anfang, Ziel und Mitte weiß".

Der Stein ist gestürzt. Jochen Klepper hat mit seiner Frau Hanni und deren Tochter Renate das rettende Ufer nach Krieg und Nazismus nicht erreicht. Als Renates Deportation unausweichlich erscheint, weil ihre Auswanderung nach Schweden am Nein des Adolf Eichmann scheitert, nehmen sie sich gemeinsam das Leben.

Es gibt wenige Strophen in Kleppers Liedwerk, die ihn so deutlich spiegeln wie die besprochene. Ich trete für die Wiederherstellung des originalen Liedschlusses im neuen Kirchengesangbuch ein, bisher erfolglos.

#### V.

Zum Abschluß ein Blick in die Tagebucheintragung des 23. Mai 1936. Es ist ein unauffälliger Sonnabend, auf den Tag genau heute vor 50 Jahren. Klepper hat auch diesmal nicht versäumt, einen Bibeltext auszuschreiben und vor die Eintragung zu setzen. Die Passage stammt aus der fortlaufenden Bibellesung, und zwar aus dem Abschnitt des Vortages. (So die Auskunft, die ich aus dem Archiv der Herrnhuter Brüdergemeinde erhalten habe. Man hat im Losungsbuch 1936 nachgesehen.) Der Text, den Klepper abschreibt, lautet: "Auf daß wir darstellen einen jeglichen Menschen vollkommen in Christo Jesu; daran ich auch arbeite und ringe, nach der Wirkung des, der in mir kräftig wirkt." (Kol. 1,28 f.)

Was hat Klepper veranlaßt, bei der Lesung des Vortages zu bleiben? Was hält ihn daran fest? Der Anfang der Tagebucheintragung zeigt es: "Das ist das Lebenswerk, das ich ersehne, das ist für mich der Sinn der Dichtung". "Das" - was? Den jeweiligen Menschen "darstellen". Nicht den erfundenen, sondern den wirklichen. Aber doch auch wieder nicht den wissenschaftlich durchschauenden, im Geflecht seiner Lebensbedingungen analysierten, sondern den wahren Menschen, den in seiner Geschichte mit Gott aufgesuchten und aus dieser Geschichte heraus verständlich gemachten.

Was Klepper seinen Romangestalten zurückzugeben versuchte, ihre in Worten der Heiligen Schrift identifizierbare Geschichte mit Gott, das sollten wir auch ihm selbst zubilligen. Und vielleicht schreibt jemand seine Geschichte einmal so nieder, das man sie liest als das Leben eines redenden und schließlich verstummten, eines zerbrechlichen und schließlich zerbrochenen protestantischen Heiligen. Er geht unter und hält die Schrift hoch.

In allen Ängsten unseres Handelns  
siegt immer noch dein ewiger Plan.  
In allen Wirren unseres Wandeln  
ziehst du noch immer deine Bahn.  
Und was wir leiden, was wir tun:  
Wir können nichts als in dir ruhn.

Der Lebensbaum im Garten Eden,  
der Dornbusch, der dich glühen sah,  
sind beide nur das eine Reden:  
Der Herr ist unablässig nah.  
Und alles, was der Mensch vollbringt,  
ist Antwort, die dein Ruf erzwingt.

*Casper Honders*

... IN DEINER MITTE, JERUSALEM! ...

(Ps. 116)

Wenn ich an Markus Jenny denke, werden in mir diese Erinnerungen lebendig: Ich sehe mich wieder in Basel, 1948, bei Fritz Morel, Karl Barth, Julius Schweitzer, Ina Lohr und anderen studierend. Damals hat, wenn ich mich nicht irre, wohl Ina Lohr mir gegenüber einmal den Namen Markus Jenny fallen lassen. Ich kannte ihn zu dieser Zeit nicht. Später dann umso besser. Wie geht das zusammen: ein Niederländer und ein Schweizer? Ich kann es nicht allgemein beantworten; aber im besonderen Fall Jenny-Honders kann ich sagen, daß wir einander in kritischer Verbundenheit zugehen sind. Wie es sich unter Freunden gehört. In diesem Zusammenhang ist mir das Wort 'Verbundenheit' sehr lieb, nicht weniger aber auch das Wörtlein 'kritisch'. Im Vorstand der IAH waren wir mehr als einmal verschiedener Meinung.

Aber jetzt der Beitrag für Markus! Ich versuche einiges zusammenzubringen, was in den obigen Zeilen schon andeutungsweise mitspielte: Erinnerungen, die Schweiz, Kirchenlieder, confusio hominum, Dei providentia ...

Es muß um 1948 gewesen sein. Ich war wieder zurück in Holland (unter Holland verstehe ich zwei der westlichen Provinzen unseres Landes). Was ich bei Ina Lohr gelernt hatte, meinte ich jetzt zu Papier bringen zu können. Dieses 'meinen' in den jüngeren Jahren ist etwas Herrliches! Und das Probestück - der Prosatext mitten im Psalm 116 - wurde dann auch in der Dorfkirche zu Wassenaar gesungen. Wir sangen Psalm 116, wie es in den Niederlanden noch immer geschieht, auf die schöne Melodie des Genfer Psalters. Warum haben die deutschsprachigen Reformierten (um nur sie zu nennen) es eigentlich zugelassen, daß so viele der alten Genfer Melodien mehr oder weniger verschwunden sind? Und wie konnte es dazu kommen, daß nur die Psalmen in die Gesangbücher übernommen wurden, die wir als gut genug(!) dafür einschätzten?

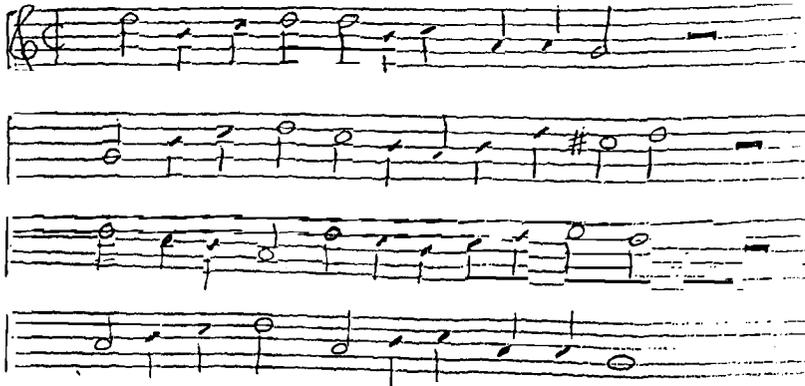
Es macht betroffen, wie in der Geschichte der Hymnologie das Buch der Psalmen auseinandergefallen ist, weil man in der Kirche (und in den Gesangbuch-Gremien!) glaubte, darüber beschließen zu können, welche Psalmen nicht länger 'mitgeführt' werden sollten. Steht die Kirche über der Bibel? Die Bürgerlichkeit dominiert uns ...

Markus kennt die niederländische Sprache so gut, daß ich hier mein Probestück über den Psalm 116 im ganzen abdrucken kann. Es beinhaltet meinen herzlichen Gruß, den Ausdruck der Freundschaft und einen deutlichen Wink in Richtung unserer gemeinsamen hymnodischen Abkunft und Tradition: alle Psalmen (nicht: die Psalmlieder) von 1-150 ... In den Psalmen (sieht man darin nicht den Heiligen ins Herz?) ist sicher öfter etwas zu hören, was wir so nicht formuliert hätten in unserem christlichen Verantwortungsgefühl ... Dennoch sind es Aussagen, die zu denken, die zu glauben geben.

Also Psalm 116. Wie ich es mir um 1948 dachte:

## PSALM 116

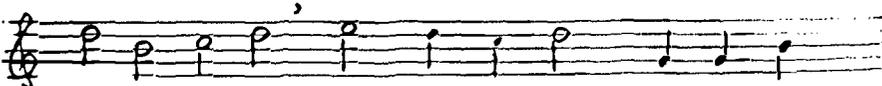
(Strophentext: Reimung -177  
Melodie: Genf 1562)

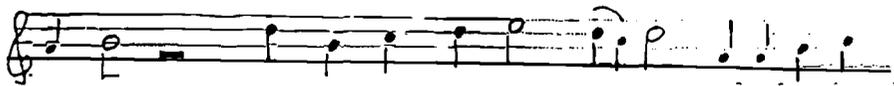


1. (Chor) God heb ik lief, want die getrouwe heer  
hoort mijne stem, mijn smekingen, mijn klagen.  
mij neigt zijn oor, 'k roep tot Hem al mijn dagen.  
Hij schenkt mij hulp, Hij redt mij keer op keer.
2. (Gemeinde; Alle ) Ik lag gekneld in banden van den dood,  
daar d'angst der hel mij alle troost deed missen;  
ik was benauwd, omringd door droefenissen,  
maar riep den heer dus aan in al mijn nood:

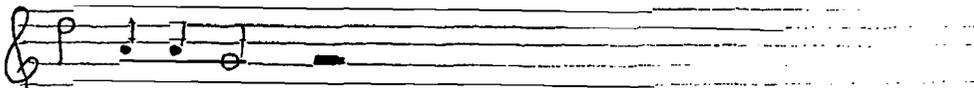
- 3 (Gemeinde; 'Och Heer, och wierd mijn ziel door U gered!'  
Alle ) Toen hoorde God, Hij is mijn liefde waardig.  
De Heer is groot, genadig en rechtvaardig,  
en onze God ontfermt zich op 't gebed.
4. (Gemeinde; D'eenvoudigen wil God steeds gadeslaan.  
Frauen) 'k Was uitgeteerd, maar Hij zag op mij neder.  
Keer mijne ziel tot uwe ruste weder:  
gij zijt verlost, God heeft u welgedaan!
5. (Gemeinde; Gij hebt, o Heer, in 't dood'lijkst tijdsgewricht  
Männer) mijn ziel gered, mijn tranen willen drogen,  
mijn voet geschraagd: dies zal ik voor Gods ogen  
steeds wandelen in 't vrolijk levenslicht.

CHOR (Prosatext, vs 10-15)

Alle:   
10. Ik heb geloofd, zelfs toen ik sprak : Ik ben zeer



verdrukt; 11. toen ik in mijn angst zeide : Alle mensen



stellen teleur.

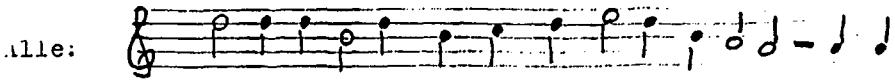
Frauen:   
12. Hoe zal ik den Here vergelden al zijne weldaden



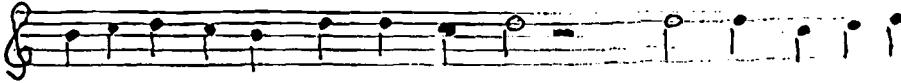
jegens mij: 13. Den beker der verlossing wil ik opheffen



en ik zal den naam des Heren aanroepen.



14. Mijne geloften zal ik den Here betalen, in de



tegenwoordigheid van al zijn volk. 15. Kostbaar is in de



ogen des Heren de dood zijner gunstgenoten.

9. (Gemeinde; Männer, Och Heer, ik ben, o ja, ik ben uw knecht, uw dienstmaagds zoon, Gij slaaktet mijne banden. Dies doe ik U gewillig offeranden van lof en dank, U plechtig toegezegd.
10. (Gemeinde; Frauen) Ik zal uw naam met dankerkentenis verheffen, U al mijn geloften brengen. 'k Zal liefd' en lof voor U ten offer mengen in 't heiligdom, waar 't volk vergaderd is.
11. (Gemeinde; Alle) Ik zal met vreugd in 't huis des Heren gaan, om daar met lof uw grote naam te danken. Jeruzalem, gij hoort die blijde klanken: elk heff' met mij de lof des Heren aan!

Was in diesem Psalm auch alles 'ausgesungen' wird (in 'kritischer Verbundenheit!'), - am Ende sind wir in der immerwährenden Freude. Haben wir davon in unserem Leben, in Hymnodie und Hymnologie nicht schon immer geträumt?

Darum noch einmal die Schlußstrophe, jetzt nach Jorissen:

Ich will erfreut ins Haus des Herren geh'n,  
In Seiner Stadt, will ich Ihn froh erheben.  
Er ist mein Heil, Er ist mein Licht, mein Leben,  
Mein Lob soll Ihn in Ewigkeit erhöh'n.

*Wim Kloppenburg*

#### EINE GLÜCKLICHE ZWEITE EHE

Eine wichtige hymnologische Verbindung zwischen der Schweiz und den Niederlanden ist der Genfer Psalter. Wäre das nicht ein geeignetes Thema für einen niederländischen Beitrag in einer Festschrift für einen Schweizer?!

Ich habe nicht die Illusion, daß ich zu diesem Thema etwas anführen könnte, das der tüchtige Hymnologe Markus Jenny noch nicht weiß ... Es gibt aber auf dem Gebiet des Genfer Psalters noch einige bis heute ungeklärte Rätsel. Eines davon hat zu tun mit der erwähnten Verbindung zwischen den Niederlanden und der Schweiz. Leider kann ich dieses Rätsel nicht lösen. Ich will aber versuchen, das Problem deutlich zu formulieren, und ich will angeben, in welcher Richtung die Lösung vielleicht zu suchen wäre.

#### *Eine schnelle Scheidung*

Es gibt in der Geschichte des Kirchenliedes Beispiele von Texten und Melodien, die untrennbar miteinander verbunden sind; man kann sich kaum vorstellen, daß der Text zu einer anderen Melodie gesungen würde oder daß die Melodie einen anderen Text tragen könnte. Text und Melodie sind einander treu wie ein altes Ehepaar.

Es gibt aber auch Worte und Weisen, die häufig den Partner wechseln. Und dann gibt es noch eine Art von "stabilen Dreiecksverhältnissen".

Von einigen Texten und Melodien wissen wir, daß sie erst nach ein oder zwei mißlungenen Verbindungen ihren rechten Partner gefunden haben. Ein sehr schönes und interessantes Beispiel gibt es in der reformatorischen Tradition der Niederlande. Es handelt sich dabei um eine Geschichte, die bis heute noch nicht völlig geklärt ist.

Die Geschichte fängt an im Jahre 1539 in Straßburg: mit 'Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant', der ersten Psalmensammlung Calvins. Der dritte Psalm in dieser Sammlung verdient unsere besondere Aufmerksamkeit. Es ist eine Bereimung durch Clement Marot, in sechszeiligen Strophen (Beispiel 1).

Wir wissen immer noch nicht, wie Calvin in Straßburg die Psalmen Marots kennengelernt hat, und wir wissen auch nicht, wer die Weisen für die Bereimungen Marots im Straßburger Psalm-buch geschaffen hat. Auch Pierre Pidoux hat diese Frage noch nicht beantworten können.

Von den zwölf originalen "Straßburger" Melodien zu den Texten Clement Marots finden wir in den Genfer Psalmbüchern noch neun. Drei sind also verschwunden. Eine davon ist die Weise des dritten Psalms. Seit 1542 ('La forme des prières et chants ecclésiastiques') wird nämlich der Text des dritten Psalms nicht mehr notiert in sechs Strophen von sechs Zeilen, sondern in drei Strophen von zwölf Zeilen. Selbstverständlich brauchte man dazu eine neue Melodie (siehe Pidoux I, 3b/3c (1)). Die alte Melodie muß "abdanken"; die kurze Ehe endet mit einer Scheidung. Die geschiedene Melodie scheint man zu vergessen.

#### *Ein neuer Partner*

1566 taucht die Melodie in einer neuen Verbindung plötzlich wieder auf. Es wird sozusagen eine neue Ehe geschlossen. Wir finden das neue Paar in der berühmten (oder berüchtigten!) niederländischen Psalmbereitung von Petrus Datheen, einer Übersetzung des Genfer Psalters.

Im Psalm-buch Datheens ('Alle de Psalmen Davids ende andere Lofsanghen ...') ist der Inhalt des Genfer Psalters von 1562 genau übernommen: die 150 Psalmen, die Bereimung des Dekalogs (mit der Melodie des 140. Psalms) und der Lobgesang Simeons. Aber es werden bei Datheen noch weitere Lieder hinzugefügt; im ersten Druck sind das folgende fünf:

- das Symbolum Apostolorum, Übersetzung von Marots 'Je croy en Dieu' (Melodie: siehe Pidoux I, 206c),
- das Vater unser, Martin Luthers 'Vater unser im Himmelreich', Übersetzung: Jan Utenhove (2),
- 'Een kort Ghebedt voor de Predicatie', Text und Melodie sind dem Psalmbuch Utenhoves entnommen,
- der Lobgesang Zachariae, eine eigene Bereimung Datheens (Melodie: 'An Wasserflüssen Babylon'),
- der Lobgesang Mariae.

Bei dem letzten Lied, ebenfalls einer eigenen Bereimung Datheens, ist die Melodie abgedruckt, die in Straßburg mit dem dritten Psalm verbunden war. Die Melodie hat ihren neuen Partner gefunden ... (Beispiel 2).

Diese Verbindung von einer Magnificatbereimung mit der Straßburger Melodie des dritten Psalms fand man bis heute nur in den Niederlanden. Vokale und instrumentale Bearbeitungen dieser Melodie gibt es deshalb auch nur in Holland (im 17. Jahrhundert z.B. ein vierstimmiger Chorsatz von Dm.I. van Couwenhoven, eine Orgelbearbeitung von Hendrick Speuy, eine Partita für Blockflöte von Jhr. Jacob van Eyck). Auch die Verbindung von einer Benedictusbereimung mit der Melodie 'An Wasserflüssen Babylon' scheint typisch holländisch zu sein.

#### *Wie kam die Melodie in die Niederlande?*

Die große Frage ist nun: wie ist Datheen dazu gekommen, die Psalmmelodie aus Straßburg zu verbinden mit dem Magnificattext? Wo hat er die Melodie kennengelernt? Hat er ein Psalmbuch aus Straßburg gekannt?

Ich bin, ehrlich gesagt, überzeugt, daß es nicht seine eigene Idee war, diese Kombination herzustellen. Auch war er, meiner Meinung nach, nicht derjenige, der das Canticum Zachariae mit der Melodie 'An Wasserflüssen' verbunden hat. Erstens war Datheen nicht musikalisch gebildet; er war also nicht imstande,

eine Melodienotation richtig zu deuten. Die zahlreichen falschen Akzente in seinen Psalmen sind zum Teil dadurch entstanden. Zweitens müssen wir feststellen, daß er seine Bereimung in sehr kurzer Zeit geschrieben hat; nicht viel mehr als ein Jahr hat er dafür gebraucht. Es ist klar, daß er überhaupt keine Zeit hatte, passende Melodien zu seinen Texten zu suchen. So hat Datheen nie gearbeitet. Lenselink (3) hat überzeugend gezeigt, wie Datheen die Psalmen von Marot und De Bêze Zeile für Zeile übersetzt hat. Seine Bereimung hat sogar dieselben Halbverse.

Alle 150 Psalmen, die Zehn Gebote und das Canticum Simeonis hat er also seinem französischen Vorbild entnommen. Einige weitere Lieder kommen aus Utenhoves Psalmbuch. Warum sollte er dann für nur zwei Lieder eine völlig andere Arbeitsmethode gewählt haben? Das ist wohl sehr unwahrscheinlich!

Die Vermutung liegt also nahe, daß es vor 1565 ein (französisches?) Psalmbuch gegeben hat mit a. einem Teil des Psalters (oder vielleicht schon mit allen 150 Psalmen) und b. einigen Gesängen; darunter sicherlich:

- eine Magnificatbereimung mit der alten Melodie des dritten Psalms,
- der Lobgesang Zachariae mit der Weise 'An Wasserflüssen Babylon' und
- 'Les articles de la foy' mit der schon erwähnten Melodie (Pidoux I, 206c).

Solange dieses hypothetische Psalmbuch nicht aufgefunden ist, dürfen wir sagen, daß wir in Holland ein Unikum in der reformierten Tradition besitzen: 'Den Lofsanc der Jonckvrouwen Marie' mit einer Melodie aus Straßburg 1539. Eine glückliche Verbindung: die Melodie hat eine schlichte Schönheit, die wie für den Magnificattext geschaffen ist.

Leider hat Datheen auch in dieser Bereimung die falschen Akzente

nicht völlig vermeiden können. Die Ehe zwischen Text und Melodie wird erst wirklich vollkommen und harmonisch, als 1773 in der reformierten Kirche in den Niederlanden eine neue Bereimung eingeführt wird. Der Dichter und Arzt Johannes Eusebius Voet schafft einen neuen Text. Er wird der Melodie völlig gerecht (Beispiel 3); man achte z.B. auf das wichtige Wort 'Zaligmaaker' (Heiland), gerade auf dem höchsten Punkt der durchgehenden, steigenden Linie von Zeile 1, 2 und 3. Und genau auf dem tiefsten Punkt der Melodie, in Zeile 4, stehen die Worte 'laagen staat' (Niedrigkeit) (4).

Zum Schluß noch eine Korrektur.

Auf Seite 2 habe ich behauptet: "1566 taucht die Melodie ... plötzlich wieder auf". Man findet diese Auffassung bei den meisten Hymnologen, auch z.B. bei Jan Luth jüngst in seiner Dissertation (5). Aber es stimmt nicht!

Schon 1551 hat Jan Utenhove, in den ersten Ausgaben seines Reimpsalters (für die niederländische Gemeinde von Flüchtlingen in London), sowohl die Melodie 'An Wasserflüssen' als auch die alte Melodie des dritten Psalms benutzt (die erste für seine Bereimung des 103. Psalms, die zweite für Psalm 133). Lenselink hat in einer Fußnote schon darauf hingewiesen (6); spätere Forscher scheinen das aber übersehen zu haben.

Übrigens ändert diese Tatsache nichts an meiner Hypothese. Warum sollte Datheen aus den zahlreichen Melodien im Psalm-buch Utenhoves gerade diese beiden Weisen genommen und für zwei völlig andere Texte benutzt haben? Nein, ich bin immer noch überzeugt, daß Datheen eine Vorlage hatte mit Text und Melodie: ein uns bis heute nicht bekanntes, wahrscheinlich französisches Psalmbuch!

#### Anmerkungen

- (1) Pierre Pidoux: Le Psautier Huguenot. Premier volume: les mélodies. Basel, 1962.

- (2) Jan Utenhove: De Psalmen Davidis. London, 1566.  
Utenhove benützt nicht nur Melodien der Straßburger/Genfer Tradition, sondern auch Weisen von Dachstein, Greiter Luther u.a.
- (3) Dr. S.J. Lenselink: De Nederlandse Psalmberijmingen van de Souterliedekens tot Datheen. Assen, 1959 (S. 525-559).
- (4) Im 'Liedboek voor de Kerken' (1973) hat man die Bereimung Voets zum Teil übernommen (Gezang 66).
- (5) J.R. Luth: Daer wert om 't seerste uytgekreten. Kampen, 1986 (S. 47).
- (6) Lenselink (S. 306).

Seigneur/que de gens a nuyre  
diligens qui me troublent & griefuent.  
Mon dieu/que d'ennemis qui aux ch&aps se sont  
mis/ & contre moy sefleuent.

1. Psalm 3, Strassburg 1539.  
Die vierte Zeile ist um einen Ton höher zu lesen;  
in späteren Ausgaben ist dieser Fehler verbessert.

### Den Loffangh der Jongvrouwe MARIÆ.

LUCÆ I. Vers 46.

Mijn ziel maecht groot den Heer / Mijn geest ver-  
heugt hem seer In mijnen Godt vol trouwen.  
Wy is mijn saligheyt / En wil oock de ileynheyt  
Sinner dienstmaecht aenschouwen.

2. Mijn siel maecht groot den Heer. Datheen 1566.  
Hier in einer Ausgabe aus dem 17. Jahrhundert.

### DE LOFZANG VAN MARIA.

LUKAS I: 46.

Mijn ziel verheft Gods eer:  
Mijn geest mag blij den Heer  
Mijne Zaligmaaker noemen,  
Die, in haar laagheit staat,  
Zijn diensmaagd niet vermaadt,  
Maar van zijn gunst doet roemen.

3. Mijn siel verheft Gods eer. Voet 1763/1773.

Robin A. Leaver

COVERDALE'S GOOSTLY PSALMES AND EARLY ENGLISH METRICAL PSALM TUNES

In most surveys of the development of English metrical psalmody Coverdale's Goostly psalmes and spirituall songes is usually accorded passing mention, to the effect that, although it has the significance of being the first vernacular hymnal, it had virtually no further influence on the emergence of English congregational song. This conclusion was based on the fact that it was thought to have been printed ca. 1543 and it is known that it was ordered to be burnt as an heretical book in 1546. With such a short life it could hardly have had any widespread influence. However, I have been able to demonstrate that the book was in fact issued in 1535,<sup>1</sup> and therefore was available to exert some kind of influence for eleven years before it was banned. Contrary to the accepted viewpoint, Coverdale's collection of hymns and psalms did exert a significant influence on later developments, for example, Cranmer made use of it for part of the Burial Service in The Book of Common Prayer of 1549,<sup>2</sup> and three or four of the texts appeared in revised forms in the early (no longer extant) edition of a Scottish collection, dating from around 1550, and in the early Elizabethan psalter of 1560.<sup>3</sup> Indeed, there is now evidence that Coverdale's Goostly psalmes was a primary source in the process of creating melodies for the metrical psalms of Sternhold and Hopkins, which began to appear in print from 1547.

Coverdale's Goostly psalmes is a collection of 41 items, mostly translations of the hymns of Luther and his colleagues, a fact which led a contemporary of Coverdale to describe the work as containing "Cantiones Vuitenbergensium".<sup>4</sup> The translated texts were given with their associated German melodies, although one or two appear to have originated in Scandinavia. Among the hymns are 15 metrical psalms: Psalms 2, 12, 14, 25, 46, 51(2), 67, 124, 128(2), 130, 133, 137, and 147. Thus the idea of vernacular metrical psalmody was introduced to the English

---

<sup>1</sup> See R.A. Leaver, "The Date of Coverdale's Goostly psalmes", IAH Bulletin 9, 1981, 58-63 [= "Die Datierung von Coverdales Goostly Psalmes", Musik und Kirche 51, 1981, 165-177]; see also R.A. Leaver, "A Newly-discovered Fragment of Coverdale's Goostly psalmes", Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 26, 1982, 136-150.

<sup>2</sup> See R.A. Leaver, "Coverdale's Goostly psalmes and the English Prayer Book of 1549", IAH Bulletin 13, 1985, 23-35.

<sup>3</sup> See below.

<sup>4</sup> J. Bale, Scriptorum illustriū maioris Brytannie, quam nunc Angliam & Scotiam uocant: Catalogus, tom. 1, Basle 1557, 721.

through Coverdale's collection. Such psalmody was later developed by Thomas Sternhold, inspired by Marot's French paraphrases and the Dutch versions of the Souterliedekens, Antwerp 1540<sup>5</sup> -- which both used folksongs for melodies -- rather than the German models of Coverdale. Nevertheless Coverdale's metrical psalms continued to exert an influence. In particular, his version of Psalm 67, a translation of Luther's Es wolle Gott uns gnädig sein, was reworked by the Wedderburns, ca. 1550,<sup>6</sup> and by Robert Wisdom, probably in the late 1550's.<sup>7</sup>

Sternhold was successively courtier to Henry VIII and Edward VI and his metrical psalms appear to have been sung at court during the later years of Henry VIII's reign before they were published at the beginning of Edward VI's reign, ca. 1547. The evidence seems to suggest that these Sternhold metrical psalms were first sung to secular folk melodies, but there is no evidence as to what these were. Since there are two Edwardian printed collections of metrical psalms which include modified psalm-tones,<sup>8</sup> it is possible that Sternhold's versions were also sung to adapted plainsong. The earliest printed source containing melodies for the English metrical psalms of Sternhold and Hopkins is the first Anglo-Genevan psalter: One and Fiftie Psalmes of Dauid in Englishe metre, wherof .37. were made by Thomas Sterneholde: and the rest by others. Conferred with the hebrewes, and in certeyn places corrected as the text and sens of the Prophete required, Geneva: Crespin 1556; a few more melodies were added to the second, expanded edition of 1558. Some of these melodies clearly came into English use through the contact English congregations had with German and French usage in the towns and cities of their Continental exile, especially Geneva. However, the majority of the melodies cannot be found in any

---

<sup>5</sup> For details, see the forthcoming doctoral dissertation, R.A. Leaver, "Goostly psalmes and Spirituall songes": English and Dutch Metrical Psalms from Coverdale to Utenhove 1535-1566, Rijksuniversiteit te Groningen, the Netherlands, which should be consulted in connection with all the material presented in this article.

<sup>6</sup> See A Compendious Book of Godly and Spiritual Songs commonly known as "The Gude and Godlie Ballatis": reprinted from the edition of 1567, ed. A.F. Mitchell, Edinburgh 1897, 136-137.

<sup>7</sup> M. Frost, English & Scottish Psalm & Hymn Tunes c. 1543-1677, London 1953 [hereafter cited as Frost, with melody numbers rather than page numbers], 7.

<sup>8</sup> R. Crowley, The psalter of Dauid newly translated into Englysh metre, London 1549, and F. Seager, Certayne Psalmes select out of the Psalter of Dauid and drawen into Englyshe Metre, wyth notes to euery Psalme in iiij parts to Synge, London 1553.

earlier source printed anywhere in Europe, and it is therefore to be presumed that they originated in England before the Marian exile, that is, before Edward VI's death in 1553. It is now possible to demonstrate that at least two of these "English" tunes were constructed from melodies found in Coverdale's Goostly psalmes, although they originate in mainland Europe.

The first is the melody [Frost 132], which made its appearance in print in the 1558 Anglo-Genevan psalter, associated with William Whittingham's metrical version of Psalm 119. Its origin is a significant German tune, found in Coverdale's Goostly psalmes. However, it could be argued that the adaptation of the melody occurred in Geneva during the exile, rather than earlier in England. But this is unlikely since all the adaptations made by the English Genevan congregation were of French melodies associated with the Calvinistic psalter of the city. That was to be expected since their ideal for worship and theology at this time was not Luther's Wittenberg but Calvin's Geneva. The adaptation into a DCM<sup>9</sup> -- the most common metre of the "English" tunes -- was most likely done in England before the exile. For some reason it was not included in the 1556 Anglo-Genevan psalter. Then, two-years later, after a number of new psalm-versions in DCM had been written, this adaptation which had been known and sung in England was pressed into service for Psalm 119, written by Whittingham in Geneva.

When compared, the Anglo-Genevan tune can readily be seen as derived not simply from the German melody Wir glauben an in einen Gott but specifically from Coverdale's version of it:

Frost 132 = Geneva 1558

Frost 258 = Coverdale 1535 = Wir glauben [Zahn 7971]

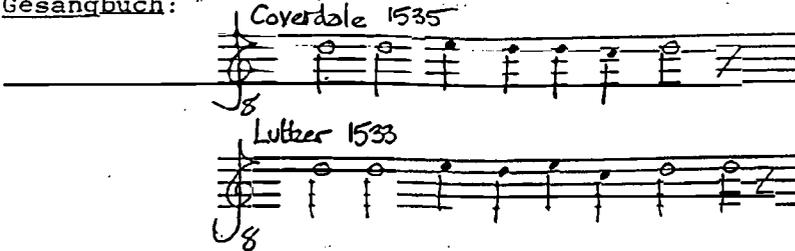
a

a b c

<sup>9</sup> DCM = "Double Common Measure" = a metrical structure of 86868686.



Here can be seen quite clearly that the German tune was remodelled to form the "English" psalm tune. The first three and the last lines of the psalm tune follow the original quite closely, though the other lines are only partially derived. Nevertheless, even here elements of the original tune are employed. The motive marked a is derived from a similar figure in the German tune, and is anticipated by the same motive transposed a third lower a<sup>1</sup>; similarly, figure b in the psalm tune is derived from the original tune; and the falling fourth of Wir glauben c is repeated twice in the psalm tune. There is a small but significant difference between the German version of the original melody, as given in the Klug Gesangbuch of 1533, and Coverdale's version, demonstrating that motive a was derived from Coverdale rather than from some German Gesangbuch:

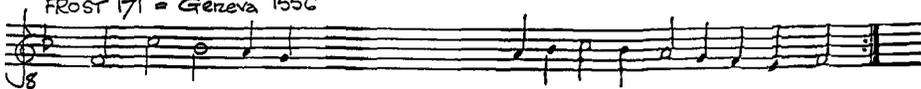


Thus the composer who remodelled the German hymn tune into the English metrical psalm tune appears to have worked from Coverdale's Goostly psalmes. The psalm tune proved to be enormously popular, appearing in at least 14 different English psalters between 1560 and 1677, and 12 Scottish psalters between 1564 and 1635. One of these psalters was Henry Ainsworth's Book of Psalmes, Amsterdam 1612, which the Pilgrim Fathers took with them to America. Thus when these convinced Calvinist Puritans

sang either Psalm 1 or Psalm 67 from the Ainsworth psalter they were -- albeit unwittingly -- singing one of the classic Lutheran melodies!

The second melody has Danish connections and is derived from a secular tune known in the Netherlands as Een aerdich trommelaerken sonder ducht.<sup>10</sup> Just exactly where Coverdale found the tune is unknown, although he had made at least one visit to Denmark before Goostly psalmes was published. But, again, as with the "English" metrical psalm tune for Psalm 119, the psalm tune for Psalm 146 was crafted out of a melody found in Coverdale's Goostly psalmes:

FROST 171 = Geneva 1550



FROST 288 = Coverdale 1535



The image contains five staves of musical notation. The first two staves are labeled 'FROST 171 = Geneva 1550' and 'FROST 288 = Coverdale 1535' respectively. The following three staves show a variation of the melody, with the first two lines being newly composed and the last two lines reverting to the original form.

The opening, repeated section of the psalm tune follows closely the form found in Coverdale. The middle two lines are by and large freely composed, but the final two lines revert to the form found in Coverdale's hymnal.

---

<sup>10</sup> See H. Glahn, "Nogle hidtil ukendte forlaeg til melodier i Hans Thomissons Psalmebog 1569", Dansk Aarbog for Musikforskning, Copenhagen 1963, 69-85; see also T.I. Haapalainen, Die Choralhandschrift von Knagasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und Herkunft [Acta Academiae Aboensis 53], Abo 1976, 190-194.

Here is clearly demonstrated that no less than two -- there may well be more -- "English" metrical psalm tunes were crafted out of melodies found in Coverdale's Goostly psalmes. It therefore shows that, contrary to previous conviction, this collection of hymnody and psalmody was extremely influential in the development of the English tradition of metrical psalmody, which, since Coverdale's collection appeared in 1535, may well have begun to blossom before the early years of the reign of Edward VI.

Andreas Marti

DIE AUSWAHL DER LIEDER FÜR DEN GOTTESDIENST

*Lieber Markus, als Dein Schüler und Weggefährte in vielen Gremien und Kommissionen habe ich immer wieder gespürt, wie wichtig es für Dich ist, daß die hymnologische Wissenschaft ihre Fortsetzung findet in der Praxis, gerade auch in der Praxis des Pfarramtes, wie Du es selber ja allsonntäglich zu versehen hast. So hat denn mein Gratulationsaufsatz eine Fragestellung, die mit dieser Praxis zu tun hat, und zwar wollte ich nun einmal wissen, wie es denn wirklich ist - ob manche Kirchenmusiker recht haben, die den Pfarrern mangelnde Sorgfalt im Umgang mit dem Kirchenlied vorwerfen, oder ob sich verallgemeinern läßt, wenn manche Pfarrer unter der Last des Lieder-Auswählens seufzen. Also sandte ich im Juni 1986 den folgenden Fragebogen an 88 Pfarrer und Pfarrerrinnen in Stadt und Region Bern:*

Umfrage zur Liedwahl im Gottesdienst

1. Wie wichtig sind für Sie die folgenden Kriterien?

- 4 = sehr wichtig, jedesmal oder meistens berücksichtigt
- 3 = ziemlich wichtig, häufig berücksichtigt
- 2 = nicht besonders wichtig, gelegentlich berücksichtigt
- 1 = unwichtig, nur gelegentlich berücksichtigt
- 0 = bedeutungslos, nie berücksichtigt

1.1. Bezug zur Predigt	4	3	2	1	0
1.2. Bezug zu einem gelesenen Bibeltext	4	3	2	1	0
1.3. Stellung im Gottesdienst (abgesehen vom Schlußlied)	4	3	2	1	0
1.4. Morgenlied, bzw. im Abendgottesdienst Abend- lied	4	3	2	1	0
1.5. Lied zum Kirchenjahr (außer in der "festlosen Zeit")	4	3	2	1	0
1.6. Psalmlied	4	3	2	1	0
1.7. sprachliche (dichterische) Qualität des Textes	4	3	2	1	0

- |  |           |
|--|-----------|
| 1.8. Verständlichkeit des Textes für den heutigen Menschen   | 4 3 2 1 0 |
| 1.9. musikalische Qualität der Melodie   | 4 3 2 1 0 |
| 1.10. Schwierigkeitsgrad bzw. Singbarkeit der Melodie  | 4 3 2 1 0 |
| 2. Wählen Sie in erster Linie bekannte Lieder, die die Gemeinde mit Sicherheit gut singt (Antworten analog Frage 1),                           | 4 3 2 1 0 |
| oder wählen Sie gezielt auch einzelne weniger bekannte, um sie der Gemeinde vertraut zu machen?  | 4 3 2 1 0 |
| 3. Lassen Sie im Gemeindegottesdienst auch Lieder aus dem Jugendgesangbuch "Kumbaya" singen?   | 4 3 2 1 0 |
| 4. Wie treffen Sie die Strophenauswahl?  |           |
| möglichst alle Strophen, nur "unzumutbare" streichen   | 4 3 2 1 0 |
| möglichst nicht mehr als 3-4 Strophen pro Lied   | 4 3 2 1 0 |
| längere Lieder aufteilen   | 4 3 2 1 0 |
| 5. Gibt es bei Ihnen feste Lieder-Ordnungen?   |           |
| Quartalslied - Monatslied - Wochenlied (zutr. unterstreichen)  |           |
| Wenn ja, wer legt diese Lieder fest?   |           |
| Pfarrkollegium - Pfarrer und Organist(en) - Organist(en) - Kirchengemeinderat  |           |
| 6. Wird bei Ihnen zur Taufe im Gottesdienst gesungen?  |           |
| gar nicht - irgend ein Lied - irgend ein Tauflied - ein festes Tauflied: Nr. ....  |           |
| 7. Wieviel Zeit brauchen Sie üblicherweise für die Liedwahl? .....   |           |
| 8. Gibt es Lieder, die Sie besonders oft wählen? Notieren Sie diese bitte auf der Rückseite, zusammen mit allfälligen ergänzenden Bemerkungen. |           |

Vor aller Auswertung ergab sich ein erstes Ergebnis: Der Rücklauf übertraf an Ausmaß und Schnelligkeit alle meine Erwartungen. Schon nach drei Wochen hatte ich 48 Bogen zurück, bis zum Herbst waren es dann deren 59 - eine Rücklaufquote von ziemlich genau zwei Dritteln, die einerseits den vorliegenden Ergebnissen Repräsentativität verleiht, andererseits aber zeigt, daß für die Pfarrer und Pfarrerrinnen die Liedwahl durchaus keine Nebensache ist.

Dies wird im weiteren mehr als deutlich - ich greife dieses Er-

gebnis als erstes heraus - im Zeitaufwand, der für die Liedwahl getrieben wird. Im Mittel wird dafür nämlich eine halbe Stunde veranschlagt, mit Extremen von 2 und 2 1/2 Stunden! Es ließ sich auffalenderweise auch kaum eine Differenzierung im Zusammenhang mit anderen Antworten feststellen; die Schwankungen des Mittelwertes sind angesichts einiger ausgesprochen extremer Werte statistisch wenig signifikant - am ehesten noch ließe sich die Tendenz vermuten, daß diejenigen, die besonders auf gute Verständlichkeit der Texte achten (1.8.), etwas mehr Zeit für die Auswahl brauchen: offenbar ist es unter diesem Gesichtspunkt besonders schwierig, etwas Geeignetes zu finden.

Gehen wir nun aber der Reihe nach. Die zu den einzelnen Fragen gegebenen Antwortwerte (von 0 bis 4) lassen sich addieren und mitteln, so daß eine Gesamttendenz für das jeweilige Kriterium entsteht. Für die Fragen 1.1. bis 1.10. ergeben sich die folgenden Mittelwerte:

Kriterium	Mittelwert	Standardabweichung
1.1. Bezug zur Predigt	3.83	0.42
1.2. Bezug zu Schriftlesung	3.16	0.81
1.3. liturgische Stellung	3.33	0.78
1.4. Tagzeitenlied	2.51	0.83
1.5. De-tempore-Bezug	3.47	0.59
1.6. Psalmlied	2.07	1.05
1.7. Textqualität	2.81	0.84
1.8. Textverständlichkeit	3.10	0.75
1.9. Melodiequalität	2.71	1.08
1.10. Singbarkeit	3.11	0.85

(Die Standardabweichung ist ein Maß für die Streuung der Antworten; je kleiner sie ist, desto stärker sind die Antworten in der Nähe des Mittelwertes konzentriert. Sie kann helfen, einen Mittelwert zu interpretieren.)

Zuoberst in der Rangfolge stehen also: Predigtbezug, Kirchenjahr, liturgische Stellung, Bezug zur Schriftlesung, Singbarkeit und Verständlichkeit. Die Frage nach dem Psalmlied wurde gestellt mit Rücksicht auf die reformierte Kirchengesangstradi-

tion, die ja lange Zeit nur das Psalmlied kannte; dieser Aspekt scheint aber keine große Rolle mehr zu spielen (Mittelwert "Nicht besonders wichtig").

Die Kriterien 1.7. bis 1.10. haben zu tun mit dem Problemkreis um Qualität und Anspruchsniveau. Hier läßt sich weiter differenzieren. Faßt man die Kriterien 1.7. und 1.9. unter dem Begriff "Qualität", die Kriterien 1.8. und 1.10. unter dem Begriff "Zugänglichkeit" zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: 13.8% der Antwortenden bewerten die Qualität höher, 44.8% die Zugänglichkeit, für 41.4% sind beide gleich wichtig (wie man denn überhaupt einschränken muß, daß beides sich ja nicht unbedingt ausschließt und hier darum eher die Tendenz sichtbar wird, welcher der beiden Aspekte im Konfliktfall entscheiden würde).

Ebenso lassen sich die Kriterien 1.7. und 1.8. unter dem Begriff "Text", die Kriterien 1.9. und 1.10. unter dem Begriff "Melodie" vereinigen. Die Textkriterien überwiegen bei 39.3% der Antwortenden, die Melodiekriterien bei 33.9%, gleich gewichtet sind sie bei 26.8% - im Ganzen also ein ausgeprägtes Gleichgewicht beider Seiten.

Nun muß allerdings die musikalische Seite weiter aufgeschlüsselt werden, da es ja noch nicht automatisch eine stärkere Berücksichtigung der musikeigenen Gesichtspunkte bedeutet, wenn beide Kriterien vereint so wichtig sind; in gewissen Fällen kann das Kriterium "Singbarkeit" dem Kriterium "Qualität" ja durchaus entgegenstehen. In der Gruppe derer, die die Melodie-Kriterien insgesamt höher bewerten, erreicht das Qualitätskriterium (1.9.) den Wert 3.05 gegenüber 2.71 bei der Gesamtheit der Antwortenden, das Singbarkeits-Kriterium (1.10.) jenen von 3.63 gegenüber 3.11 bei der Gesamtheit. Daß die absoluten Zahlen höher sind als bei der Gesamtheit, ist durch die Aussortierung schon zwingend gegeben und sagt nichts aus; auffallend ist aber, daß der Vorsprung des Gesichtspunktes "Singbarkeit" in der genannten Teilgruppe höher ist als bei der Gesamtheit (0.58 gegenüber 0.40). Dasselbe Bild ergibt sich, wenn man die Prozentzah-

len für das Überwiegen des einen oder des anderen Kriteriums betrachtet. In der Gruppe derer, die die Melodie-Kriterien zusammengezählt höher veranschlagen als die Text-Kriterien, überwiegt der Punkt "Qualität" (1.9.) nur bei 10.5% (insgesamt bei 23.2%), der Punkt "Singbarkeit" (1.10.) jedoch bei 52.6% (insgesamt bei 46.4%), gleich gewichtet sind beide bei 36.8% (insgesamt 30.4%). Daraus wird (über die Gesamtzahlen hinaus) deutlich, daß im Zusammenhang mit der Berücksichtigung musikalischer Kriterien die Sorge der Pfarrer und Pfarrerinnen zwar auch der Qualität, in erster Linie aber der guten Singbarkeit gilt. Der sogenannte pastorale Gesichtspunkt überwiegt also. Dies wird auch deutlich in Bemerkungen und Kommentaren betont; die Gemeinde soll beim Singen ein gewisses Erfolgserlebnis haben dürfen, wenn der Gemeindegesang nicht kontraproduktiv wirken soll.

Im selben Zusammenhang steht die Frage 2. Die beiden Antworten schließen sich keineswegs aus, und dementsprechend haben die meisten Antwortenden an beiden Orten ihre Werte eingetragen. Es ergeben sich für das Überwiegen der bekannteren Lieder ein Wert von 2.84, für die gezielte Wahl auch weniger bekannter Lieder einer von 2.48. Die erste Antwort überwiegt bei 44.4%, die zweite bei 31.5%, gleich sind beide bei 24.1% - eine gewisse Zurückhaltung gegen unbekanntere Lieder wird sichtbar, wenn auch nicht in krasser Weise. Eine Antwort erwähnt ausdrücklich, daß der Kirchenchor ab und zu mit der Gemeinde neue Lieder einübt - die Erfahrung ist gut.

Recht interessant sind die Merkmalskombinationen 1.9. bzw. 1.10. mit 2. Naheliegenderweise steigt mit stärkerer Gewichtung der Singbarkeit (1.10) die Tendenz zu bekannteren Liedern, umgekehrt jedoch wächst mit dem Wunsch nach musikalischer Qualität auch die Risikobereitschaft in der Wahl von weniger bekannten Liedern. Die nachstehende Tabelle gibt die entsprechenden Mittelwerte für die verschiedenen Gruppen an (Bsp.: in der 1. Kolonne stehen die Werte für jene Antwortenden, die bei 1.9. den Wert 4 angegeben haben):

Kriterium:	1.9.		1.10.		insgesamt
Antwortwert:	4	0-2	4	0-2	
eher unbekannte Lieder:	2.63	2.68	3.05	2.18	2.84
auch unbekannte Lieder:	2.81	1.95	2.22	2.73	2.48

Die Auswertung der Antworten zur Verwendung des Jugendgesangsbuches "Kumbaya" im Gemeindegottesdienst (Mittelwert 1.02) zeigt, daß dieses Buch im allgemeinen für den Normalgottesdienst wenig gebraucht wird. Das ist natürlich schade, denn so verpaßt man die Chance, der Gemeinde noch vor dem Erscheinen des neuen Gesangbuches gewisse neuere Lieder und Gesänge allmählich vertraut zu machen. Einige negative Antworten sind allerdings ergänzt durch den Hinweis auf Familien- und Jugendgottesdienste, in denen "Kumbaya" gebraucht wird, oder durch die Angabe, die Einführung des Jugendgesangbuches sei beabsichtigt. Im allgemeinen ist das Hindernis für "Kumbaya" wohl eher die Macht der Gewohnheit oder die Langsamkeit unserer Gemeindestrukturen - eine bewußte Entscheidung gegen das Jugendgesangbuch ist wahrscheinlich meist nicht der Grund. Die Frage wurde zwar so nicht gestellt, doch könnte man ja den Verdacht haben, Qualitätsüberlegungen hielten vom Gebrauch dieses Buches ab. Nichts dergleichen! Unter Gesichtspunkt 1.7. (Sprachqualität) ergeben sich überhaupt keine Unterschiede im "Kumbaya"-Gebrauch zwischen solchen, die auf Sprachqualität besonders achten und solchen, denen dieser Punkt nicht so wichtig ist. Und die musikalisch anspruchsvolleren Pfarrer und Pfarrereinnen (Antwort 4 bei Frage 1.9.) brauchen "Kumbaya" sogar leicht überdurchschnittlich (Mittelwert 1.25 gegenüber 1.02 im gesamten und 0.67 bei denen, die unter 1.9. die 2, 1 oder 0 angegeben haben). Können diese Merkmalskombinationen statistisch noch Zufallsbefunde sein, so scheinen andererseits die "Zugänglichkeits"-Antworten mit den "Kumbaya"-Angaben deutlich zusammenzuhängen, wie die folgende Tabelle zeigt:

Kriterium	Antwort	"Kumbaya"-Gebrauch
gesamt		1.02
1.8.	4	1.50
	0-2	0.40
1.10	4	1.32
	0-2	0.50

Der Abstand der Extremgruppen für beide Kriterien beträgt etwa einen Bewertungspunkt und ist damit durchaus aussagekräftig. Kombiniert mit der Merkmalskombination 1.7./1.9. - 3 ergibt sich folgende Tendenz: Die Sorge um gute Zugänglichkeit der Gesangsstücke kann dazu führen, "Kumbaya" vermehrt im Gemeindegottesdienst einzusetzen, ohne daß dabei Qualitätsüberlegungen im Wege stehen müssen - für "Kumbaya" eigentlich ein ganz gutes Zeugnis.

Die Antworten zur Strophenauswahl (Frage 4) erreichen folgende Mittelwerte:

möglichst alle Strophen	1.88
3-4 Strophen	2.33
Lieder aufteilen	2.69

Dabei gehen die Meinungen aber recht stark auseinander, wie die hohen Standardabweichungen zeigen (1.48; 1.29; 1.14). Immerhin haben 10 Antworten bei der 1. Antwort die 4, deren 14 die 3 angekreuzt. Wenn auch gesamthaft eine - liturgisch berechnete - Zurückhaltung gegen bandwurmartige Strophenreihen herrscht, so ist doch andererseits das Bewußtsein nicht so selten, daß ein Lied ein Ganzes ist, dessen einzelne Teile einander brauchen. Die Aufteilung von Liedern hat bei mehr als der Hälfte der Antwortenden (37) den Wert 4 oder 3 erhalten und wird als möglicher Ausweg aus dem Dilemma offenbar durchaus praktiziert.

Feste Liederordnungen (Frage 5) fehlen bei 25 Antwortenden; einmal heißt es ausdrücklich "noch nicht", 6 mal wird nur ein festes Schlußlied ("Segenslied", Amenstrophe) erwähnt. Somit bleiben 27 Pfarrer und Pfarrerinnen, die mit solchen Liederordnungen arbeiten. Die Verteilung ist die folgende:

Quartalslied: 5; Monatslied: 20; Zweimonatslied und Quartals-Schlußlied: 1; Quartals- und Monatslied: 1. Für die Auswahl zeichnen 16 mal Pfarrer und Organist(en) gemeinsam verantwortlich, 6 mal der Pfarrer oder das Pfarrkollegium, 5 mal der oder die Organist(en). Die Zusammenarbeit zwischen Kanzel und Orgelbank scheint zumindest in diesem Punkt besser, als man gelegentlich jammern hört. Daß der Kirchgemeinderat an der Liederauswahl nicht beteiligt ist, liegt aus praktischen Gründen wohl

nahe, ist aber eigentlich schade: hier könnte eine Dimension des "presbyterischen" Amtes mit relativ wenig Aufwand in sinnvoller Weise wahrgenommen werden. Allerdings hat ein Kirchengemeinderat auch einmal ein zu unbekanntes Monatslied kurzerhand abgesetzt!

Die Frage 6 nach dem Gesang bei Taufen stellte ich im Hinblick auf den häufig beklagten Mangel an guten Taufliedern - auch in einigen Antworten kommt das zum Ausdruck: einmal wird "Wir heben unsre Herzen auf" gar als das gegenwärtig einzig mögliche Tauflied bezeichnet. 8 Pfarrer(innen) haben ein festes Tauflied, darunter am häufigsten "Nun schreib ins Buch des Lebens" (3 mal), je einmal "O treuer Gott, der aufgerichtet", "Preis dir, o Vater und o Sohn" und das obengenannte Lied, dazu zwei allgemeine Loblieder ("Nun laßt uns Gott, dem Herren" - wohl wegen der "Großen und Kleinen" - und "Gelobet sei der Herr"). Die meisten Pfarrer und Pfarrerinnen lassen zur Taufe ein wechselndes Tauflied singen (27 Antworten) oder wechseln zwischen Tauf- und anderen Liedern (10 Antworten). "Irgend ein Lied" findet sich in 9 Antworten, gar nicht gesungen wird nur bei drei Pfarrern, und je einmal erscheinen die Kombinationen "gar nicht"/"irgend ein Lied" und "gar nicht"/"ein festes Tauflied". Das Bedürfnis nach Taufliedern ist somit eindeutig ausgewiesen und ebenso wohl auch die nicht geringe Verlegenheit in diesem Punkt.

Die Antworten auf die Frage nach dem Zeitaufwand wurden eingangs schon dargestellt. Es bleibt somit noch die Angaben der "Lieblingslieder". Eine vollständige Aufzählung der Antworten wäre viel zu umfangreich und auch wenig aussagekräftig, da die Zahl der angegebenen Lieder sehr stark schwankt. Immerhin erscheinen 69.3% aller Lieder des Gesangbuchs auf diesen Listen - keine Rede also, daß das Gesangbuch noch gar nicht "entdeckt" sei und die Pfarrer immer nur die gleichen paar Lieder singen ließen!

Die Spitzenreiter mit mehr als 10 Nennungen seien hier aufgezählt:

19 Nennungen: "Sonne der Gerechtigkeit"

17 Nennungen: "All Morgen ist ganz frisch und neu"

- 15 Nennungen: "Nun danket alle Gott", "Wir wolln uns gerne wagen"
- 14 Nennungen: "Der du allein der Ewge heißt", "In dir ist Freude"
- 13 Nennungen: "Sollt ich meinem Gott nicht singen"
- 12 Nennungen: "Ich singe dir mit Herz und Mund", "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren"
- 11 Nennungen: "Nun jauchzt dem Herren, alle Welt", "Nun danket all und bringet Ehr", "Du meine Seele singe", "Großer Gott, wir loben dich", "Mein schönste Zier und Kleinod bist", "Wer nur den lieben Gott läßt walten"
- 10 Nennungen: "Herr, wir warten arm und hungrig", "Aus meines Herzens Grunde", "Herr der Stunden, Herr der Tage", "Komm, Schöpfer Geist, kehr bei uns ein", "Herr, du weißt, wie arm wir wandern", "So jemand spricht: Ich liebe Gott", "Es ist ein Wort ergangen".

7 bis 9 mal werden insgesamt 16 Lieder genannt, 4 bis 6 mal deren 52, 2 bis 3 mal erscheinen 97 Lieder und nur einmal genannt werden 84 Lieder. Die Streuung ist also recht groß, andererseits hat die Umfrage auch die erwartete Konzentration auf einen Grundstamm ergeben, der sich auch einigermaßen mit den Beobachtungen deckt, die ich während zweier Jahre anhand der publizierten Gottesdienstordnung der Berner Vorortsgemeinden gemacht habe. Einige Unterschiede gehen wohl darauf zurück, daß für manche hochgeschätzte Lieder nicht so oft die Gelegenheit besteht, sie in einem Gottesdienst einzufügen, sei es aus De-tempore-Gründen ("Komm, Schöpfer Geist"), wegen ihrer Thematik ("Mein schönste Zier und Kleinod bist") oder wegen ihrer Schwierigkeit ("Es ist ein Wort ergangen").

Zu den Liederlisten machen manche Antwortende noch Bemerkungen. So nennt ein Pfarrer seine textlichen Schwerpunkte: Vorreformatorisches und 20. Jahrhundert, Luther und Gerhardt. Er fragt auch, ob nicht bei Gryphius, Fleming und Neumark noch mehr zu holen wäre. Von den generellen Bemerkungen haben viele mit geschätzten "Kernliedervorräten" zu tun: 50 bis 70 Lieder als Kernbestand, im Lauf der Jahre drei Viertel des Bestandes singen

lassen, Vermeidung von zu rascher Wiederholung. Einmal wird noch auf gute Erfahrungen mit der Kombination von einzelnen Liedstrophen mit Gebeten hingewiesen.

Eine Zusammenfassung der gesamten Auswertung läßt sich natürlich nicht machen; aussagekräftig sind allemal nur die Einzelergebnisse. Immerhin können wir versuchen, eine Grundtendenz im Verhältnis der Pfarrer und Pfarrerinnen zum Kirchenlied herauszuspüren, und diese Grundtendenz ist jedenfalls positiv. Es wird viel Arbeit aufgewendet, vielerorts ist ein großes Engagement zu spüren, und die Kirchenmusiker dürfen wohl im großen und ganzen davon ausgehen, aufgeschlossene und gesprächsbereite Partner zu haben in der gemeinsamen Arbeit am Gottesdienst.

*Karol Mrowiec*

DAS POLNISCHE LIED "CHRYSTUS ZMARTWYCHWSTAŁ JEST" UND DAS  
DEUTSCHE LIED "CHRIST IST ERSTANDEN"

Das im 12. Jahrhundert auf österreichisch-bayrischem Gebiet entstandene Lied "Christ ist erstanden"<sup>1</sup> konnte bereits im Mittelalter in einigen europäischen Ländern wie Böhmen<sup>2</sup>, Polen und Ungarn<sup>3</sup> heimisch werden, wo es bis auf den heutigen Tag während der liturgischen Feiern der Osterzeit gesungen wird. Wir wollen uns hier mit seinem polnischen Äquivalent<sup>4</sup> beschäftigen, dem Lied "Chrystus zmartwychwstał jest", insbesondere - wegen des beschränkten Umfangs des Artikels - mit seinen melodischen Varianten.

Dieses Lied verdient mindestens aus zwei Gründen unsere Aufmerksamkeit. Erstens wirft es einiges Licht auf die Zusammenhänge zwischen den Kirchenliedern unterschiedlicher Nationen und weist damit auf ihre gemeinsame europäische, christliche Identität hin. Zweitens handelt es sich um ein Lied, das in Polen sowohl in seelsorgerlicher Hinsicht - weil es jahrhundertlang zur Festigung des Glaubens der Menschen an die Auferstehung Christi beitrug - als auch in allgemeinkultureller Hinsicht eine besondere Rolle gespielt hat - es inspirierte unsere Komponisten zur Schaffung von Werken, die auf sein melodisches Material gegründet waren, wofür die "Missa paschalis" von Marcin Leopolita aus dem 16. Jahrhundert ein hervorragendes Beispiel ist.

1. Das Lied "Chrystus zmartwychwstał jest", neben "Bogurodzica" eines der ältesten Lieder in polnischer Sprache, war in Polen wahrscheinlich schon im 13. Jahrhundert bekannt<sup>5</sup>, auch wenn die älteste Aufzeichnung erst aus dem Jahre 1365 stammt<sup>6</sup>. Seine Entstehung ist, ähnlich wie die Entstehung des deutschen Liedes "Christ ist erstanden", mit dem Osterspiel (Elevatio crucis) verbunden. Ursprünglich kam es nämlich nur während der Auferstehungsprozession zur Aufführung, wo es zusammen mit der Sequenz "Victimae paschali laudes" gesungen wurde. Erst später

begann man, es während der gesamten Osterzeit zu verwenden. Anfangs bestand das Lied, wovon die von J. Woronczak<sup>7</sup> beschriebenen Handschriften aus dem 14. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeugen, nur aus einer Strophe<sup>8</sup> von einem unbekanntem Autor:

- (1) *Chrystus zmartwychwstał jest      Christus ist auferstanden*  
*Nam na przykład dan jest      Ist uns zum Beispiel gegeben*  
*Iż mamy zmartwychpowstać      Daß wir auferstehen sollen*  
*Z Panem Bogiem królować      Mit dem Herrgott herrschen.*  
*Kyrie eleison.*

Im 15. Jahrhundert begann man, neue Strophen mit der gleichen Versstruktur hinzuzufügen. Eine davon ist die gegenwärtig benutzte zweite Strophe:

- (2) *Leżał trzy dni w grobie      Er lag drei Tage im Grab*  
*Daż bok przebił sobie      Ließ sich die Seite durchstechen*  
*Bok, ręce, nogi obie      Die Seite, die Hände, beide Beine*  
*Na zbawienie tobie.      Zu deiner Erlösung.*  
*Kyrie eleison.*

Von den anderen hinzugefügten Strophen erwähnen wir drei über die heiligen Patrone Stanislaus, Florian und Bernardinus<sup>9</sup>, die jedoch keinen bleibenden Eingang in den Liedtext fanden. Damals entstanden noch sechs andere Strophen, die Anrufungen Christi, Marias und des ausdrücklich als Patron Polens bezeichneten hl. Stanislaus enthalten, worauf die Strophe folgt, die auch die gegenwärtig geltende Version des Liedes als neunte Strophe abschließt:

- (9) *Badźmy więc weseli      Seien wir daher fröhlich*  
*Jak w niebie Anieli      Wie im Himmel die Engel*  
*Czegośmy pożąдали      Was wir ersehnt haben*  
*Tegośmy doczekali.      Ist uns gewährt worden.*  
*Alleluia. Kyrie eleison.*

Aus dem 16. Jahrhundert stammen weitere, verschiedene Überlieferungen des Liedes, die drei bis sieben Strophen zählen und in-

haltlich an die Ostersequenz anknüpfen<sup>10</sup>. Im 17. Jahrhundert bildete sich die gegenwärtig geltende neunstrophige Version des Liedes heraus. Den vollständigen Text finden wir im 1721 von Jakub Matyaszkiewicz in Krakau gedruckten "Kancjonał"<sup>11</sup>. Wir wollen im folgenden die bisher nicht angeführten übrigen Strophen (von der dritten bis zur achten) unseres Liedes mitteilen:

- |  |  |
|--|--|
| (3) <i>Trzy Maryje poszły<br/>Drogie maści niosły<br/>Chciały Chrysta pomazać<br/>Jemu cześć i chwałę dać.<br/>Alleluia.</i>                   | <i>Drei Marien gingen<br/>Sie trugen teure Spezereien<br/>Wollten Christus salben<br/>Ihm Lob und Ehre darbringen.</i>                           |
| (4) <i>Gdy na drodze były<br/>Tak sobie mówiły<br/>Jest tam kamień niemały<br/>A któż nam go odwali?<br/>Alleluia.</i>                         | <i>Als sie auf dem Weg waren<br/>Sprachen sie zueinander<br/>Dort ist ein großer Stein<br/>Wer wird ihn uns fortwälzen?</i>                      |
| (5) <i>Powiedz nam Maryja<br/>Gdzieś Pana widziała?<br/>Widziałam Go po ręce<br/>Trzymał chorągiew w ręce.<br/>Alleluia.</i>                   | <i>Sag uns, Maria,<br/>Wo hast du den Herrn gesehen?<br/>Ich sah Ihn nach seiner Passion<br/>Er hielt eine Fahne in der Hand.</i>                |
| (6) <i>Gdy nad grobem stały<br/>Rzekł im Anioł biały:<br/>Nie bójcie się, Maryje,<br/>Zmartwychwstał Pan i żyje.<br/>Alleluia.</i>             | <i>Als sie am Grab standen<br/>Sagte ein weißer Engel zu ihnen:<br/>Fürchtet euch nicht, ihr Marien,<br/>Der Herr ist auferstanden und lebt.</i> |
| (7) <i>Jezusa szukacie<br/>Tu Go nie znajdziecie<br/>Wstał ci z martwych tu<br/>Go nie<sup>12</sup><br/>Tylko Jego odzienie.<br/>Alleluia.</i> | <i>Ihr sucht Jesus<br/>Hier findet ihr Ihn nicht<br/>Er ist auferstanden, er ist nicht<br/>hier<br/>Nur Seine Bekleidung.</i>                    |

(8) <i>Łukasz z Kleofasem</i>	<i>Lukas und Kleophas</i>
<i>Obaj jednym czasem</i>	<i>Beide zur gleichen Zeit</i>
<i>Szli do miasteczka Emaus</i>	<i>Gingen zum Städtchen Emmaus</i>
<i>Spotkał-ci ich Pan Jezus.</i>	<i>Und der Herr Jesus begegnete ihnen.</i>
<i>Alleluia.</i>	

Die umfangreichste Überlieferung des Liedes mit 23 Strophen findet man im 1802 anonym<sup>13</sup> in Krakau herausgegebenen "Śpiewnik kościelny" (Kirchengesangbuch). Die dort hinzugefügten Strophen enthalten teilweise apokryphe Inhalte, die sich nicht auf die Beschreibung im Evangelium stützen. Da diese Überlieferung singular ist und auch nicht öfter nachgedruckt wurde - außerdem fand keine der unbekanntesten Strophen Eingang in die gegenwärtig geltende Version unseres Liedes<sup>14</sup> - besteht keine Notwendigkeit, den Text der hinzugefügten Strophen anzugeben.

Die hier sehr knapp vorgestellte Geschichte des Textes von "Chrystus zmartwychwstał jest" ähnelt der Geschichte der Heraufbildung des deutschen Liedes "Christ ist erstanden" und verweist trotz der gewichtigen Unterschiede auf bestimmte gemeinsame inhaltliche Motive, die in beiden Liedern auftreten.

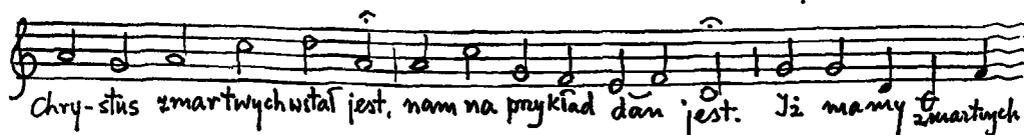
2. Infolge des Fehlens entsprechender Dokumente wissen wir nicht genau, auf welche Melodie das Lied "Chrystus zmartwychwstał jest" im mittelalterlichen Polen gesungen wurde. Man kann annehmen, daß es eine auf das Vorbild des deutschen Liedes gestützte Melodie war; jedenfalls war das zumindest vom 16. Jahrhundert an der Fall, und es ist bis heute so geblieben. Dafür sprechen die zahlreichen Überlieferungen eben dieser Melodieversion vom 16. Jahrhundert an. Der langen Tradition der Verwendung dieser Melodie widerspricht nicht die Existenz zweier Quellen, die andere Melodien enthalten. Es handelt sich dabei um eine Überlieferung aus dem 15. Jahrhundert mit unbekannter Melodie<sup>15</sup> sowie um eine aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit einer bekannten Melodie aus dem 16. Jahrhundert, und zwar der des Liedes "Chrystus Pan zmartwychwstał"<sup>16</sup>. Diese beiden Melodien mit dem unterlegten

Text unseres Liedes treten in den späteren Quellen nicht mehr auf. Dies gibt Grund zu der Annahme, daß wir es mit vereinzelt dastehenden, einmaligen Aufzeichnungen zu tun haben, die sich nicht verbreiten konnten und so in der Geschichte des besprochenen Liedes keine größere Rolle gespielt haben.

Die älteste Notenüberlieferung des Liedes "Chrystus zmartwychstał jest", die sich auf die Melodie des deutschen "Christ ist erstanden" stützt, stammt aus dem 16. Jahrhundert, wobei sie nicht selbständig auftritt, sondern als cantus firmus in der bereits erwähnten "Missa paschalis" von M. Leopolita. Ihre von J. Surzyński<sup>17</sup> angefertigte Abschrift sieht folgendermaßen aus:

### Beispiel 1

M. Leopolita, XVI w.



Obwohl diese Melodie sich in Details von der ältesten Melodieüberlieferung des Liedes unterscheidet, wie W. Lipphardt<sup>18</sup> sie angibt, ist, sieht man von den in der deutschen Quelle auftretenden reichen Melismen ab, die Intervallgrundstruktur in beiden verglichenen Überlieferungen doch fast identisch.

Die späteren Aufzeichnungen der Melodie von "Chrystus zmartwychstał jest", angefangen vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, enthalten immer neue rhythmische und melodische Varianten. Keine geringe Rolle bei ihrer Entstehung spielte sicher das vom Volk

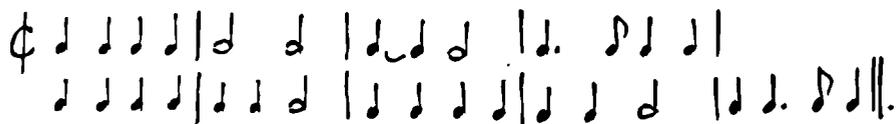
praktizierte Singen dieses Liedes auf je eigene Art, die für die entsprechende Region bzw. sogar für eine einzige Ortschaft spezifisch war, und diese Praxis setzte sich durch mündliche Tradierung von Generation zu Generation fort. Diese Tradition wurde von den Herausgebern der Kirchengesangbücher gewöhnlich respektiert. Außerdem entstanden die Varianten auch unter dem Einfluß der stilistischen Strömungen, die in der Kirchenmusik des entsprechenden historischen Zeitraums auftraten. Ich beabsichtige hier nicht, alle zugänglichen Notenübermittlungen detailliert vorzustellen oder zu analysieren. Ich will mich darauf beschränken, auf die charakteristischsten rhythmischen und melodischen Varianten des besprochenen Liedes hinzuweisen.

In den Überlieferungen vom 17. bis zum 18. Jahrhundert ist die Rhythmik des Liedes ohne festen Takt und wird in der Regel ohne metrische Bezeichnung notiert. Zur Illustrierung einer derartigen rhythmischen Erfassung der Melodie führen wir die im sog. "Kancjonał Pszczyński" (Das Cantional von Pszczyzna) von etwa 1751-1761 enthaltene Aufzeichnung an<sup>19</sup>:

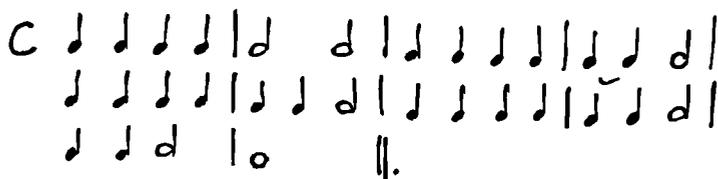


In den Notenüberlieferungen aus dem 19. Jahrhundert wird die Tendenz zur Wiedergabe der freien Gestaltung des rhythmischen Verlaufs der Melodie und ihrer Aufzeichnung ohne metrische Bezeichnung weiterhin beibehalten, wobei manchmal die Choralnotation angewandt wird<sup>20</sup>. Daneben kommt jedoch immer öfter die entgegengesetzte Tendenz zur Geltung, die Melodie zu normalisieren, d.h. in ein bestimmtes Metrum zu fassen, ihr eine regelmäßigere Form und manchmal sogar eine schematisch gestaltete Rhythmik zu verleihen, was für das polnische Kirchenlied des 19. Jahrhunderts recht typisch war. Diese zweite Tendenz können wir gut an unserem nächsten Beispiel illustrieren, das dem

"Śpiewnik kościelny" (Kirchengesangbuch) von M.M. Mioduszewski (1838) entnommen wurde:



Die Notenüberlieferungen aus dem 19. Jahrhundert fassen die Melodie unseres Liedes bereits immer in einen Zweiertakt, wobei ihr rhythmischer Verlauf infolge der Vermeidung punktierter Rhythmen und der Verwendung von nur zwei Notenwerten - mit Ausnahme des letzten Taktes - noch vereinfacht wird. Entsprechend wurden auch alle Melismen mit kleineren rhythmischen Werten eliminiert, wodurch die Melodie syllabisch wurde und einen feierlichen, hymnischen Charakter annahm, was wir z.B. im "Śpiewnik ks. J. Siedleckiego" (Gesangbuch von J. Siedlecki) von 1975 sehen:



Der ganze Variantenreichtum unseres Liedes offenbart sich jedoch vor allem in melodischer Hinsicht und beruht hauptsächlich auf verschiedenartigen Intervallveränderungen sowie der Umgestaltung der melodischen Linie mit Hilfe von Melismen. Um alle bisher bekannten melodischen Varianten klar vorstellen zu können, wollen wir das Material in zwei deutlich unterschiedene Gruppen gliedern. Die erste Gruppe zeichnet sich durch die diatonische Entwicklung der melodischen Linie auf den Stufen der natürlichen Skala ohne Benutzung chromatisch veränderter Töne aus. Zwar kann in einigen Notenüberlieferungen in der Schlußkadenz des Liedes ein alterierter Ton auftreten, aber wir berücksichtigen dies

nicht, weil diese Veränderung wenig charakteristisch ist und den Theoretikern des 16. Jahrhunderts zufolge die Erhöhung der 7. Stufe der Skala in der Kadenz des Werkes den modalen Charakter der melischen Struktur des Liedes nicht verändert. Das Unterscheidungsmerkmal der zweiten Gruppe ist das Auftreten alterierter Töne im ersten Vers des Liedes auf der 4. und 7. Stufe der Skala, was den dorischen Charakter der Melodie abschwächt und so die Eigenart dieser Gruppe von Überlieferungen ausmacht. Das so gegliederte Material präsentieren wir in zwei synoptischen Tabellen, an deren Spitze wir die älteste der bekannten polnischen, katholischen Überlieferungen unserer Melodie als das - wegen des Fehlens früherer Quellen - theoretische Muster stellen, auf das wir alle ihrem Verwandtschaftsgrad entsprechend angeordneten melodischen Varianten beziehen werden<sup>21</sup>. Diese Tabellen sollen zeigen, welche Überlieferungen miteinander am engsten verwandt sind, und zugleich, welche Töne am stabilsten sind und in keiner der Überlieferungen verändert worden sind, was wir durch ihre Erfassung in eckige Klammern kennzeichnen wollen. Um ein leicht vergleichbares Material zu erhalten, wurden die Überlieferungen so transponiert, daß a<sup>1</sup> der Initialton und d<sup>1</sup> der Schlußton ist. (Beispiel 2)

Die Überlieferungen der ersten Gruppe repräsentieren verschiedene Varianten der im dorischen Modus gehaltenen Melodie. Es ist anzunehmen, daß sie sich in dieser Beziehung mit der ursprünglichen Version unseres Liedes deckten. Charakteristisch für diese Gruppe der Überlieferungen ist auch die zwischen den Varianten auftretende enge Verwandtschaft. Gemeinsam ist der Initialabschnitt des Liedes (a). Ausnahmsweise tritt in der Überlieferung des Walenty von Brzozów<sup>22</sup> eine etwas veränderte Gestaltung des Anfangsabschnitts auf, was gewiß durch die Unterlegung eines anderen Textes bewirkt wurde ("Boże wszechmogący, Ojciec żądający", d.h. Allmächtiger Gott, fordernder Vater). Auch der zweite Abschnitt (b) zeichnet sich durch eine hohe Stabilität aus. Lediglich in drei Überlieferungen aus dem 19. und in einer aus dem 20. Jahrhundert wird zu Beginn ein Melisma in ihn eingeführt, das den Terzsprung ausfüllt. Dagegen wurde in zwei Über-

# Beispiel 2

(a) (b) (c) (d) R  
 Leopoldina  
 Giebumowski 1  
 Stedlecki 4 (1st)  
 Rydzkowski  
 Jankowski  
 Sumyński 2  
 Sumyński 3  
 Wodzyński  
 Tenkiewicz  
 Stedlecki 2  
 Stedlecki 1 (2nd)  
 Giebumowski 2  
 Zanikowski  
 #  
 Giebumowski 1  
 #  
 Nazarovski  
 Sikoncki  
 #  
 Moosyński  
 #  
 Sumyński 1  
 #  
 Mielonki  
 2 Brzozowa

lieferungen auf das Melisma verzichtet, das auf die fünfte Silbe dieses Abschnitts in der Überlieferung von Leopolita fällt. Größere Unterschiede zwischen den einzelnen Varianten werden erst in den weiteren Abschnitten des Liedes sichtbar. Im Abschnitt (c) wird bereits die erste Note in zwei Überlieferungen verändert, und dadurch wird die diesen Abschnitt beginnende Repetition des Klanges in einen Quartsprung nach oben verändert. In sechs Überlieferungen wurde auf die Quartsprünge im Mittelteil des besprochenen Abschnitts verzichtet, um einen fließenderen Verlauf der melodischen Linie zu erreichen, wodurch jedoch dieses charakteristische Intervall liquidiert wurde. Im Abschnitt (d) verdienen das Übergehen des Melisma auf der fünften Silbe des Verses sowie der Schluß des Abschnitts auf dem Grundton der Skala unsere Aufmerksamkeit, während der Schluß in der Überlieferung von Leopolita auf die 2. Stufe der Skala fällt. Die beschriebene Situation tritt in zehn Überlieferungen auf. Die meisten Unterschiede gibt es im Refrain. In sieben Überlieferungen ist er identisch mit der Überlieferung Leopolitas, aber in fünf haben wir eine Kadenz mit dem charakteristischen Sprung um eine verminderte Quarte nach unten, in einer mit dem Sprung um eine kleine Sext nach unten, und in zwei Überlieferungen sind geringe Intervallunterschiede in Bezug auf die Aufzeichnung Leopolitas bemerkbar. (Beispiel 3)

Die Überlieferungen der zweiten Gruppe charakterisiert - wie schon zuvor erwähnt - das Auftreten alterierter Töne im ersten Vers. Diese Alterationen verursachen eine zweitweilige Störung des Verlaufs der dorischen Melodie. Sie sind entweder unmittelbar vor der Note oder mittelbar durch Verwendung eines Melismas eingeführt worden. Die Verwendung des Melisma im Abschnitt (a) auf der zweiten Silbe bewirkt, daß ein Repetitionsklang entsteht, während das Melisma auf der vierten Silbe dieses Abschnitts den Terzsprung nach oben ausfüllt. Fügen wir an dieser Stelle gleich hinzu, daß die Bereicherung der Melodie durch Melismen einen charakteristischen Zug der Varianten der zweiten Gruppe darstellt. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Fassung der Melodie im "Kancjonał Pszczyński", das aus dem kulturellen



Grenzland zwischen Polen und Deutschland stammt und in dem die Melismen am häufigsten auftreten. In den anderen Überlieferungen beobachten wir die größte Anhäufung von Melismen im Abschnitt (b), in dem sie auf die erste, vierte und fünfte Silbe fallen. In zwei Überlieferungen von Zientarski tritt ein Melisma auch im Abschnitt (c) auf der vierten Silbe auf. Bezeichnend für den Abschnitt (d) ist in allen verglichenen Überlieferungen das Fehlen des Melisma auf der fünften Silbe, die sich in der Überlieferung Leopoltas an dieser Stelle befindet, während das Melisma in drei Überlieferungen auf dem vorletzten Ton dieses Abschnitts eingeführt wurde. Im Refrain überrascht die Einführung eines dreitönigen Melismas in den Überlieferungen von Klonowski und Solecki. Von den anderen Veränderungen, die in allen verglichenen Überlieferungen gegenüber der Aufzeichnung Leopoltas auftreten, sei noch die Elimination der Quartsprünge im Abschnitt (c) genannt, wodurch eine dreifache Repetition des Klanges zu Beginn des Abschnitts verursacht wird. Im Gegensatz zur Aufzeichnung Leopoltas schließt der Abschnitt (d) in allen Überlieferungen auf dem Grundton der Skala. Darüber hinaus treten in einigen Überlieferungen geringfügige Veränderungen zu Beginn des besprochenen Abschnitts auf. Schließlich ist noch zu bemerken, daß in den Überlieferungen der zweiten Gruppe die Kadenzformeln des Refrains noch differenzierter sind als in den Überlieferungen der ersten Gruppe. Ihr gemeinsamer Charakterzug ist die Alterierung des vorletzten Klanges. Der hier erhöhte 7. Ton der Skala wird durch eine Bewegung mit oder ohne Melisma oder aber durch einen Sprung um eine verminderte Quarte oder um eine kleine Sexte erreicht. Eine völlig andere Gestaltung des Refrains sehen wir im "Kancjonał Pszczyński" sowie in der Aufzeichnung des Walenty von Brzozów, aber der Grund dafür war sicher die Verwendung eines anderen Textes anstelle des Wortes *Alleluia*.

Aus der Beschreibung der melodischen Varianten des Liedes ergeben sich einige Schlußfolgerungen. Wir stellen fest, daß ein stabiles Element der untersuchten Melodie deren formelle Struktur (ABR) ist. Dem widerspricht auch die Tatsache nicht, daß

in drei Überlieferungen das Repetitionszeichen auftaucht, das einen dreiteiligen Bau des Liedes (A ||: B : || R) suggeriert. Ein weiteres stabiles Element ist der Ambitus der Melodie, der das Intervall der None umfaßt, wovon lediglich die Aufzeichnung des Walenty von Brzozów abweicht. Ein stabiles Element bilden außerdem einige Klänge der Melodie, die mit Hilfe eckiger Klammern gekennzeichnet sind. Diese Klänge gehören sicher zum ursprünglichen Skelett unserer Melodie.

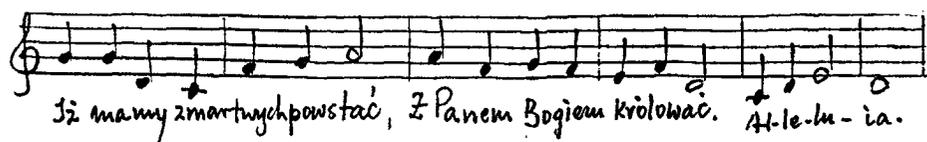
Wir bemerken weiterhin, daß die Varianten der ersten Gruppe in der Überlieferung Leopolditas aus dem 16. Jahrhundert eine Stütze finden und daß es weniger von ihnen gibt als in den Überlieferungen der zweiten Gruppe. Dagegen war das Muster für die zahlreicheren Varianten der zweiten Gruppe, die in den Quellen des 19. Jahrhunderts eine dominierende Rolle spielen, wahrscheinlich die von Mioduszewski überlieferte Aufzeichnung, die - wie man aus der Vorrede zu seinem "Śpiewnik kościelny" schließen kann - mindestens bis ins 18. Jahrhundert und höchstwahrscheinlich noch weiter zurück reicht, was die unvollständige Aufzeichnung im Rituale aus Jemielnica<sup>23</sup> zu bezeugen scheint.

Die Varianten der ersten Gruppe begannen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung zu gewinnen und überwogen dann die Varianten der zweiten Gruppe in den Kirchengesangbüchern des 20. Jahrhunderts. Die Varianten der zweiten Gruppe dagegen treten in den Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts immer seltener auf und sind nach 1945 dort völlig verschwunden. Dies war gewiß die Folge der auf breiter Ebene in Angriff genommenen Studien zur Geschichte des polnischen Kirchenliedes. Im Ergebnis dieser Studien begann man die Notwendigkeit zu postulieren, diesen Liedern ihre ursprüngliche und authentische Melodieversion wiederzugeben. Außerdem setzten sich im 20. Jahrhundert Tendenzen zur Vereinheitlichung der Liedmelodien und damit zur Elimination der Varianten durch, die sich durch die stark verwurzelten lokalen Traditionen in der Praxis verschiedener Regionen des Landes erhalten hatten. Die heutigen polnischen Kirchengesangbücher enthalten noch keine vereinheitlichte Melodie unseres Liedes, denn die Lokaltraditionen sind weiterhin stark, und ein offizielles Gesang-

buch gibt es in Polen bisher noch nicht, auch wenn die Arbeiten in dieser Richtung schon sehr weit fortgeschritten sind. Trotzdem scheint es, daß die populärste Redaktion des besprochenen Liedes diejenige aus dem "Śpiewnik kościelny ks. J. Siedleckiego" von 1975 sowie einigen anderen weniger bekannten aus früheren Jahren ist.

Beispiel 4

Śpiewnik ks. J. Siedleckiego, 1975



Diese Fassung der Melodie des Liedes "Chrystus zmartwychwstał jest" kommt der melodischen Version des Liedes "Christ ist erstanden", wie sie das katholische Einheitsgesangbuch der deutschsprachigen Länder "Gotteslob" aus dem Jahre 1975 bringt, am nächsten.

So stellt sich, ganz kurz gefaßt, das Problem der Melodie des Liedes "Chrystus zmartwychwstał jest" im Lichte der handschriftlichen und gedruckten Quellen aus einigen Jahrhunderten dar. Etwas anders sieht es aus, wenn wir die aktuelle, lebendige Volkstradition in den verschiedenen Regionen Polens berücksichtigen. Aber das ist bereits ein anderes Problem, das gesonderter Untersuchungen bedarf.

ABKÜRZUNG DER QUELLEN

(denen die Melodien der Notenbeispiele 2 und 3 entnommen wurden)

Flasza = T. Flasza. Śpiewnik. Kraków 1930.

Gieburowski 1 = W. Gieburowski. Cationale Ecclesiasticum.  
Poznań 1926.

Gieburowski 2 = W. Gieburowski. Cationale Ecclesiasticum.  
Poznań 1933.

Grabski = W. Grabski. Cationale Ecclesiasticum. Gniezno 1873.

Jankowski = M. Jankowski. Śpiewajmy Panu. Warszawa 1971.

KP = Koncjo nał Pszczyński. Rkps z ok. 1751-1761.

Klonowski = T. Klonowski. Szczeble do nieba. Poznań 1867.

Leopolita = M. Leopolita. Missa paschalis z 2 poł. XVI w.

Lewkowicz = W. Lewkowicz. Śpiewnik parafialny. Olsztyn 1960.

Mazurowski = (J. Mazurowski). Melodie do zbioru pieśni na-  
bożnych katolickich. Lipsk 1871.

Mioduszewski = M.M. Mioduszewski. Śpiewnik kościelny. Kraków  
1838.

Moczyński = L. Moczyński. Śpiewnik parafialny. Włocławek 1892.

Nachbar = J. Nachbar. Melodie do śpiewów nabożnych. Rkps Bibl.  
Kapituły Wrocławskiej, 1844.

Nowogrodzka = M. Nowogrodzka. Śpiewnik kościelny. Poznań 1955.

Rączkowski = F. Rączkowski. Wielbij duszo moja Pana. Warszawa  
1956.

Siedlecki 1 = J. Siedlecki. Śpiewnik kościelny. Kraków 1948.

Siedlecki 2 = J. Siedlecki. Śpiewnik kościelny. Opole 1975.

Sikorski = A. Sikorski. Zbiór pieśni nabożnych dla Warmii i  
Mazur. Warszawa 1955.

Solecki = L. Solecki. Cationale. Campoduni 1878.

Surzyński 1 = J. Surzyński. Śpiewnik kościelny. Poznań 1886.

Surzyński 2 = J. Surzyński. Cationale. Poznań 1892.

Surzyński 3 = J. Surzyński. Wielki Tydzień, nabożeństwa koś-  
cioła katolickiego. Poznań 1892.

Walczyński = Fr. Walczyński. Śpiewnik kościelny. Tarnów 1910.

Walenty z Brzozowa = W. z Brzozowa. Cantional albo księgi Chwał Boskich. Królewiec 1554.

Zawitkowski = J. Zawitkowski. Alleluja. Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych. Warszawa 1978.

Zientarski = R. Zientarski. Śpiewnik kościelny. Warszawa 1870.

ANMERKUNGEN

- 1 W. Lipphardt. Christ ist erstanden. In: JbLH. Bd. 5, Kassel 1960.
- 2 Z. Nejedly. Dejiny husitskeho Zpevu. Bd. 1, Praja 1954.
- 3 I. Ferenczi. Christ ist erstanden. In: JbLH. Bd. 25, Kassel 1981
- 4 Wir berücksichtigen nur die katholischen Überlieferungen dieses Liedes, mit einer ausdrücklich notierten Ausnahme.
- 5 M. Korolko. Sredniowieczna pieśń religijna polska (Das mittelalterliche polnische religiöse Lied). Warszawa 1980, S. XXXIII.
- 6 Enthalten war sie im Graduale des Świętosław von Wilków, das während des letzten Krieges verlorenging.
- 7 J. Woronczak. Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XV wieku (Tropen und Sequenzen in der polnischen Literatur bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts). Wrocław 1952, S. 27, passim.
- 8 Den Text geben wir hier und auch weiterhin im Verlauf dieses Artikels im heutigen Wortlaut wieder, weil es uns nicht um philologische Forschungen zu tun ist.
- 9 Bibliothek des Kapitels von Włocławek. Handschrift Sign. 122. Die Eintragung dieses Textes geschah etwa 1480-1490.
- 10 J. Woronczak. a.a.O. S. 28; M. Korolko. a.a.O. S. 58.
- 11 Kancjonał pieśni nabożnych (Cantional frommer Lieder) ... S. 247-248.
- 12 Der Wortlaut dieses Verses ist nicht korrekt. In den heutigen Kirchengesangbüchern lauten die Verse 3-4 wie folgt:  
*Wstaż-ci z martwych, grób pusty. Oto śmiertelne chusty. Alleluia. (Er ist von den Toten erstanden, das Grab ist leer. Hier sind die Leichentücher. Alleluja.)*
- 13 Autor war Pater P. Folwarski.
- 14 In der heutigen Praxis werden nicht alle Strophen gesungen.
- 15 Chorale. Sequitur Ungaricum. Liber Mscpt. saec. XV pergamen.
- 16 Kancjonał Benedyktynek Staniąteckich (Cantional der Benediktinerinnen von Staniątki). Sign. St.B, S. 90-91.
- 17 J. Surzyński. Polskie pieśni kościoła katolickiego od najdawniejszych czasów do końca XVI stulecia (Polnische Lieder der katholischen Kirche von der ältesten Zeit bis Ende des 16. Jahrhunderts). Poznań 1891, S. 239.

- 18 W. Lipphardt. a.a.O. S. 113.
- 19 E. Poloczek. Kancjonał Pszczyński jako źródło poznania polskich pieśni katolickich na Śląsku w drugiej połowie XVIII wieku (Das Cantional von Pszczyzna als Quelle der Kenntnis polnischer katholischer Lieder in Schlesien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts). In: Śląskie studia historyczno-teologiczne. Bd. 11. Katowice 1978, S. 285-317. Es sei auf das charakteristische Detail aufmerksam gemacht, daß in dieser Überlieferung anstelle des Refrains *Kyrie eleison* oder *Alleluia* der Ruf steht: *Hey, Pan Bóg z nami* (He, der Herrgott ist mit uns).
- 20 Siehe Cationale Ecclesiasticum von Paweł Rzymiski (Warszawa 1846) und J. Siedlecki (Kraków 1882).
- 21 In den Tabellen wurden die unvollständigen Überlieferungen übergangen, die nur das Incipit der Melodie enthalten.
- 22 Es handelt sich um das Cantional der Böhmischen Brüder unter dem Titel Cantional albo księgi Chwał Boskich ... (Cantional oder Bücher göttlicher Lobpreisungen), das 1554 von Walenty von Brzozów in Królewiec (Königsberg) herausgegeben wurde. Die dort angegebene melodische Version des Liedes konnte sich wahrscheinlich in der Praxis nicht weiter ausbreiten.
- 23 Bibliothek des Kapitels von Wrocław. Handschrift Sign. 317 (17. Jahrhundert).

Übersetzung: Herbert Ulrich, Lublin

*Alfonz Nádaszy*

DAS NEUE UNGARISCHE LIEDER- UND GEBETBUCH  
*SINGENDE KIRCHE*<sup>1</sup>

Es ist ein großes Ereignis für jede Glaubensgemeinschaft, wenn sie ein neues Lieder- und Gebetbuch in die Hände ihrer Gläubigen legen kann. Das ist auch bei uns in Ungarn, für die römisch-katholische Kirche so. Es gilt sogar noch ausgeprägter für unser Land, denn wir hatten verlegerische Schwierigkeiten, und wir wußten, daß seit Erscheinen des letzten Lieder- und Gebetbuches (*Du bist heilig, mein Herr!* 1931) das Studium von Sammlungen und Manuskripten im letzten halben Jahrhundert viele Ergebnisse gezeitigt hatte, die eingebracht werden mußten.

Beim Lesen des Manuskriptes von '*Du bist heilig, mein Herr!*' hatte bereits Zoltán Kodály gegenüber dem Redakteur Artur Harmat festgestellt, daß in eine zweite Ausgabe die Ergebnisse von Erhebungen einzugehen hätten, die auf ältere Zeiten zurückgriffen. Die Aktivität ist tatsächlich in diese Richtung gelaufen, und zwar mit einem enormen Resultat.

Die '*Singende Kirche*' (1985) entstand als Ergebnis einer neun-jährigen mühsamen Arbeit des Redaktionsausschusses. Die drei Mitglieder des Ausschusses sind: Dr. Benjamin Rajeczky O.Cist., Dr. László Dobszay, Dr. Janka Szendrei. Die beiden Herren sind übrigens Mitglieder der IAH. - Nach fleißigem Studieren des Manuskriptes (ich war einer der Kritiker) riskiere ich die Meinung, daß das Buch Priester und Gläubige in zwei Gruppen scheiden könnte. Die einen werden schon nach dem ersten Hören die edlen Bemühungen des letzten halben Jahrhunderts um die alten Quelle zu würdigen wissen. Den anderen werden unsere Urschätze aus der Gregorianik oder der fast vergessene Liederschatz aus dem 14.-17. Jh., über den sich dicke Schichten abgelagert hatten, doch wohl für lange fremd klingen.

Geht man den Quellenhinweisen oder dem Stil der Stücke irgend-

welcher wertvollen Liedersammlungen nach, so zeigt sich sofort, daß sie letztlich auf lateinische Hymnen zurückgreifen. Das ist verständlich, denn die offiziellen Lieder der Geistlichen und Mönche waren zugleich die Lieder der ganzen Glaubensgemeinschaft. Die Gemeinsamkeit im Brevierlesen, in der heiligen Messe, in den Liturgien; bei den Prozessionen, in der gesamten missionarischen Tätigkeit war eine selbstverständliche Tatsache. Das auf die gesamte Diözese sich erstreckende Wirken der Kloster- und Stiftsschulen hat all dies verstärkt.

Hätte der Schulmeister etwas Besseres, Richtigeres, Schöneres unterrichten können als das, was er als Kind Jahre hindurch in der alltäglichen Praxis, in erster Linie in Laudes und Vesper gelernt hatte?<sup>2</sup>

Die Geschichte des Kirchenliedes enthält positive und negative Züge. Das Positive steht am Beginn, als das Singen der zum Gottesdienst Versammelten noch einheitlich war. Erst als sich die Aufgaben des Priesters und des Gläubigen zu trennen begannen (bereits seit Beginn des 5. Jh.), änderte sich die Funktion des Liedes. - Diese Entwicklung verläuft in den verschiedenen Ländern Europas unterschiedlich. Wir sprechen im Hinblick auf das neue Liederbuch jetzt selbstverständlich nur über Ungarn.

#### Rückblick

Es ist bekannt, daß das Konzil von Laodicea dem Volk in der Kirche einen Vorsänger zugeordnet hat (um 414).

Das führte zu einem doppelten Ergebnis: einerseits zur Heraussonderung des Priestergesanges, andererseits zur selbständigen Ausgestaltung des Volksgesanges. Als Bindeglied kann die Entstehung der Schola gelten.

Dieser getrennte Werdegang hatte ein Weiteres zur Folge: einerseits das Weiterleben des Latein in den aus dem Brevier und der heiligen Messe hervorgegangenen Teilen, andererseits die beginnende Verwendung der Muttersprache.

Damit kommen wir zur ersten Periode im Quellenbereich der 'Singen-  
den Kirche', nämlich zum 14. Jh. In dieser Zeit greifen wir  
neben dem, was aus der Gregorianik hervorgegangen ist, die  
Spuren der Volksliedstile. Was die ersten Sammlungen verdek-  
ken, kann durch stilgeschichtliche Melodie- und Textanalysen  
zumindest erschlossen werden. Daß wir in der Forschung den  
richtigen Weg gehen, beweist eine Bestimmung des Konzils von  
Nagyszombat über die Jahrhunderte umfassende Gepflogenheit:  
*... ne vulgares ullae, aut latinae etiam cantilenae, praeter  
eas, quas ante centum annos, maiores nostros certo approbasse  
constet ... in templis maxime, admittantur.*<sup>3</sup>

Der Verlust der vielen Sammlungen, die ab dieser Zeit versucht  
werden, erklärt sich aus der Geschichte; er ist Teil der lan-  
desweiten Zerstörungen vom 15. bis 17. Jh.

### 'Cantus Catholici'

Einen Einschnitt stellt im Jahre 1651 das Erscheinen des 'Cantus  
Catholici' dar. - Das Konzil von Nagyszombat 1629 beschließt  
die Herausgabe eines Liederbuches. Die Arbeit des Sammelns be-  
ginnt. Der Hauptorganisator ist aller Wahrscheinlichkeit nach  
der Domherr von Eger Péter Ragyóczi. Bei der Edition spielt  
der Bischof von Eger Benedek Kisdi die wichtigste Rolle. Der  
Druck erfolgte höchstwahrscheinlich in Preßburg. Das zeitge-  
nössische lateinische und ungarische Melodienmaterial weist  
auf die vorausgehenden Jahrhunderte zurück. Man findet in die-  
sem Buch außer Liedern, die, abgeändert, in der Reformation  
erhalten blieben, einen enormen Fundus aus der Zeit vor der  
Trennung.

Die Wirkung zeigt sich darin, daß mehrere Ausgaben fast zwei  
Jahrhunderte hindurch den ungarischen Kirchengesang bereichert  
haben.<sup>4</sup>

Das Buch wollte, mit einem Wort gesagt, all die Lieder aus äl-

teren Manuskripten und Sammlungen zusammenstellen, die sich als dauerhaft erwiesen haben. Darauf läßt der folgende Teil des langen Textes auf dem Titelblatt schließen: ... (*Lieder*), mit denen die Christen das Jahr über in kirchlicher ... Andacht zu leben pflegen, sind jetzt erneut zusammengefaßt worden ... - Oder wie es in der Dedicatio heißt, wenn der Redakteur auf Lieder mit unrichtigem Wortlaut oder unrichtiger Melodie, wie sie seine Zeit bietet, hinweist: *Cui tam manifesto plurimorum animorum periculo, ut mederi conarer, atque aliquam naufragio proximis, aut tabulam porrigerem, aut obycerem rudentem, sacros hos hymnos partim conscripsi, partim apiculas imitatus, ea qua potui solertia, acquisivi, qui prius publicum videre noluer* ...<sup>5</sup>

Bereits bei dieser Quelle, die zu den ältesten zählt, finden wir den Grundgedanken, der dann die Entstehung der 'Singenden Kirche' leitet: schon die Redakteure jenes Zeitalters sind *ad fontes* zurückgegangen. An dieser Stelle müssen wir den Redakteur des Gebetsteiles, Dr. József Török, erwähnen, dessen nach dem gleichen Prinzip verrichtete Arbeit ein glänzendes Beispiel dafür darstellt, wie auch in den kleinsten Aussagen die katholische Lehre gegenwärtig ist.

Formulierungen des Glaubens aus allen Zeitaltern, die dem entsprechen, hat der Redakteur zur Grundlage des 'Cantus Catholici' gemacht. In den Text der Lieder darf nie etwas aufgenommen werden, was dogmatisch oder asketisch-moralisch mißverständlich sein könnte.

Vorbild war somit der 'Felsengrund' der Hymnen und der gregorianisch gegründeten Werke der 'Urkirche'.

Von den Ausgaben des 'Cantus Catholici' ist die aus dem Jahre 1703 die reichhaltigste; sie wurde vom Benediktiner Demeter Szoszna um 426 Lieder (nur Texte) ergänzt. Wenn man sich mit der Materie eingehend vertraut machen will, muß man ein anderes 'Cantus Catholici' erwähnen, das 1677 erschienen ist. Es

zeigt, welche verschiedenartigen Wirkungen das Unternehmen auf verborgenen Wegen auslösen konnte: daß man neben dem 'Cantus Catholici' von Kisdi selbständig tätig werden, Unvollkommenes erkennen und ersetzen konnte. Die beiden 'Cantus Catholici' treten zwar auf getrennten Gebieten auf; aber handgeschriebene Sammlungen von Kantoren zeigen Übernahmen oder Änderungen, die über unbekannte Quellen laufen.

Ein beachtliches Element tritt noch hinzu, nämlich das patriotische Empfinden.

In einer Sammlung wie die 'Singende Kirche' konnte natürlich nur eine Kostprobe davon aufgenommen werden. Gleich jedoch in welchem Zeitalter der patriotische Gedanke im Lied erscheint, immer spiegelt er den Dank gegenüber Gott. Das zeigt sich am besten, außer im Lied an die Jungfrau Maria, in den Liedern an die Heiligen, selbstverständlich die ungarischen Heiligen. Das Christliche steuert das Allgemeine, das Ungarische die besondere Motivation bei.

Gut illustriert diesen Gedanken Lied 234 der 'Singenden Kirche'; es gehört zu den beliebtesten derartigen Liedern im ganzen Land. (Das Manuskript befindet sich in Pannonhalma). Die ersten Strophen sind in der Anlage <sup>6</sup> wiedergegeben.

*Unsere Mutter Maria, unsere altehrwürdige Patronin!  
In großer Not so ruft dir unsere Heimat zu:  
Vergiß nicht Ungarn, unsere süße Heimat,  
die armen Ungarn!*

*Liebe, schöne Tochter des Vaters,  
Mutter Christi Jesu, Verlobte des Heiligen Geistes!  
Vergiß nicht Ungarn ...*

*Öffne die Himmel auf unser Rufen,  
Wende deinen mütterlichen Mantel auf unseren Schutz!  
Vergiß nicht Ungarn ...*

(Im Manuskript: Pannonien statt unsere süße Heimat)

Das typischste Lied über ungarische Heilige stellt ein Text aus dem 20. Jh. zu einer Melodie aus dem 17. Jh. dar:

*Gott, wir knien vor dir für unsere Heimat nieder,  
Decke zu unsere häßlichen Sünden in Deiner Güte,  
Schau auf die reine Seele der heiligen Ungarn,  
Ihre Verdienste halte du dir vor Augen!*

*Oh, wenn Du es ansehen wolltest!  
Den Reichtum des Herzens von König Stefan,  
Die klare Reinheit des heiligen Herzogs Emmerich  
Die kühne Ritterlichkeit von König Ladislaus.*

*Die Heilige Elisabeth strahlt eine heldenhafte Liebe aus,  
Die Gebete von Margit flügeln sühnend;  
Uns vergebens, mein Herr, soll nicht nachweinen  
Die gesegnete Jungfrau Maria!*

*Wir Sünder können alle Schläge ertragen,  
Sie beten für unsere angeschlagene Heimat,  
Laß uns auch rein, heldenhaft, heilig sein,  
So rette du unsere Heimat!*

János Kájoni: 'Cantionale Catholicum' 1676

Es handelt sich um die umfangreichste Sammlung, die bis dahin erschienen ist. Ihre Quellen sind geschriebene Sammlungen von Kantoren, die die Überlieferung von Jahrhunderten zusammenfaßten. Dies wird durch eine ganze Reihe solcher Sammlungen bestätigt, die im Besitz des Archivs für Manuskripte des Nationalmuseums sind. Und dabei stand Siebenbürgen an der Spitze. Der Fleiß seiner Kantoren wirkte sich auf den kirchlichen Gesang aus, und umgekehrt animierte die Liebe der Gläubigen zum Gesang die Kantoren, möglichst viele alte Gesänge bekanntzumachen. Der Franziskanermönch János Kájoni hat aber auch die bis dahin erschienenen Sammlungen berücksichtigt.<sup>7</sup>

Die Übersetzungen lateinischer Originale ins Ungarische hat größtenteils er angefertigt. Die ursprünglichen Texte setzen als Quellen ein Dutzend damaliger offizieller kirchlicher Ausgaben voraus.

In seiner Sammlung finden sich auch eigene Schöpfungen. Jedenfalls behaupten das die Forscher aufgrund der individuellen Besonderheiten des Stils.

Seine Sammlung wurde ohne Noten herausgegeben, weil die Franziskanerdruckerei in Siebenbürgen zum Gravieren von Notenköpfen keine Ausstattung hatte. Dieser Mangel beeinträchtigte die Wirkung der Sammlung.

Neuerdings hat Pál Péter Domokos nach langjähriger fleißiger Tätigkeit das 'Cantionale Catholicum' herausgegeben und dabei die fehlenden Melodien gefunden. So steht nun dieses in seinem Jahrhundert einzigartige Werk Kájonis jedem Forscher in seinem vollen Quellenwert zur Verfügung, wenn es von irgendeiner Warte aus weiter behandelt werden soll. Nur für 35 der 820 Liedertexte hat Domokos keine Quelle gefunden. Ein Riesenerfolg!

Spätere Ausgaben einzelner Sammlungen nach dem ersten Erscheinen des Buches (1676) haben zunehmend die Grundlagen verdeutlicht, von denen Kájoni bei seiner Arbeit ausging.

Er ist sich des Werts seiner Arbeit bewußt, wie der Beginn seiner Einleitung zeigt:

*Ito meum vigilans studium, rigidi ite labores,  
daedala ceu laetis apis arte sua legit hortis  
Nectareos labio sugens e flore liquores. Hic et  
ego veterum pia volvens cantica; solo Numine  
coelesti Sacro aspirante labori.*

Kájoni sieht richtig, daß der Liederschatz eines Volkes, gleich ob weltlich oder kirchlich, nur erhalten bleibt, wenn die Lieder wirklich im Volke leben. Welches Lied er auch immer gefun-

den hat, er wußte gut, daß die Wurzeln in irgendeiner Form auf die Landnahme zurückgehen. (Sogar in noch wesentlich ältere Zeiten, wie wir heute wissen!)<sup>8</sup>

Deshalb schrieb er in der Einleitung zu seiner Sammlung: Die Ungarn hätten, nachdem sie aus dem Heidentum zum richtigen Glauben bekehrt worden wären, schöne Loblieder auf Gott, Litanen und sonstige zur Andacht anregende Hymnen komponiert, aus den Psalmen des Heiligen David viel ins Ungarische übersetzt und damit in der Kirche und in ihren Häusern Gott gelobt: dabei wären sie den heiligen Engeln Gottes gefolgt, die bei der Geburt unseres Herrn Christus aus dem Himmel herniederstiegen und das Kind JESUS mit schönem Lob ehrten.<sup>9</sup>

#### Kurze Charakteristik der Zeit vom 16.-19. Jahrhundert

Was die Sammlungen des 17. Jh. gegenüber früheren auszeichnet, ist, daß nun eine Reihe von Liedern in Erscheinung tritt, die auf die Hauptteile der Heiligen Messe zu singen sind. Was zeigt dies? Doch wohl die Bemühung um die Reinheit der Liturgie, das Bestreben, der auflösenden Wirkung der Reformation, der Ausbreitung des Subjektivismus in der Liturgie entgegenzuwirken dadurch, daß die festen Teile der Heiligen Messe ins Bewußtsein gehoben werden: Introitus, Gloria, Evangelium, Credo, Sanctus, Benedictus, Communio, Ite missa est.

Aus dem 18. Jh., in dem die Entwicklung langsamer verlief, sind die repräsentativen Werke bekannt, die die vielfältigen Bemühungen dieses Jahrhunderts gut vertreten, wenn die geleistete Arbeit auch nicht an die der Blütezeit der vorausgehenden zwei Jahrhunderte heranreichte.

Das 'Cantus Catholici' und einige damit zusammenhängende Werke tragen Früchte auch für dieses Jahrhundert, auch wenn die neu aufgenommenen Lieder nicht so zahlreich waren, daß sie die neuen Ausgaben hätten wesentlich bereichern können.

Dennoch kann man dieses Jahrhundert als eine Blütezeit betrachten, die ihre ersten Früchte dann im 19. Jh. hervorbrachte. Es wird die Entwicklung eingeleitet, die zur Struktur der 'Singenden Kirche' führt: eine Stilreinheit des Gesanges zu erreichen, wie sie in mittelalterlichen lokalen Liturgien zu finden ist.

Mihály Bozóki hat 1797 in Vác sein Liederbuch mit Noten für katholische Chöre herausgegeben.<sup>10</sup>

Im 19. Jh. erkennt man dank einzelner Vertreter von herausragender Gesinnung immer mehr, daß erneut die Grundprinzipien der Blütezeit, d.h. der Gedanke des "ad fontes", in die Praxis umzusetzen sind wegen der vielen geschmacklosen Lieder, die dazugekommen sind. Immer bewußter wird gefordert, daß die Lieder weggelassen werden sollten, die von den alten Grundlagen abweichen und zur Gänze von weltlicher Stimmung geprägt sind.

Es wird immer bewußter, daß man einen großen Schatz besitzt, nämlich die makellosen Lieder alter Jahrhunderte. Es gibt jedoch auch ungeschickte Redakteure, die nicht erkennen, wie man diesen großen Schatz auswerten kann.

#### Márk Kovács

Man kann deutlich erkennen, daß verschiedene Sammlungen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. im Lande erscheinen, stark unter deutschem Einfluß stehen. Das läßt sich daraus erklären, daß die betont monarchische Idee Kaiser Josef II. nicht nur in der Politik, sondern auch in der Wissenschaft und den Künsten wirksam war. Vom Westen her drangen Melodien ein, von Hand aufgezeichnet oder von den Pfarreien auch nur durch Hören erlernt, und durchsetzten die ungarischen Lieder des Landes, die lateinischer Herkunft waren oder auf der Gregorianik basierten oder bereits eigenständigen Stil aufzuweisen hatten.

In einem Teil der Lieder spiegelt sich nun deutlich die Wirkung eines minderwertigen Stils der Völker der Monarchie.

Aber der Reinigungsprozeß ist angelaufen.<sup>11</sup>

Er und seine Notwendigkeit haben ihre Vorgeschichte. Wie bereits erwähnt, befaßte sich das Konzil von Nagyszombat im Jahre 1628 mit der Reform des Liedes. Aber auch sonst hat das Thema Lied immer seine Beachtung gefunden, denn die *Musica sacra* war immer ein lebendiges Gut in der zweitausendjährigen Geschichte der Kirche, sowohl für das gregorianisch wie auch für das muttersprachlich singende Kirchenvolk. Daraus folgt zwingend, daß sowohl die Kirche selbst wie auch die singende Kirche sind *semper reformanda et renovanda*.

Bei der Durchführung der notwendigen Aufgaben sind jedoch Flauten eingetreten.

Im 19. Jh. schließlich bahnte sich mit Márk Kovács, was die Musik betrifft, eine Haltung an, die das Anliegen früherer Konzile erneuern wollte.<sup>12</sup> Er zog für die Melodien die uralten Hymnen und ihre Varianten heran oder ordnete die typischen Melodiewendungen seines eigenen Zeitalters dogmatisch gereinigten Texten zu.

Seine Sammlung ist bis heute ein leuchtendes Beispiel dafür, daß wissenschaftliche und künstlerische Arbeit, die den Absichten der Konzile folgt, von großem Erfolg gekrönt ist und eine sich steigernde Wirkung zeitigt.

So ist diese Sammlung die Grundlage für viele spätere Sammlungen geworden.

Offensichtlich hat dieser Tihanyer Benediktinerpater all dieses bedacht, als er sich entschloß, die Heilung der Leiden zu übernehmen. Er hat den bedauerlichen Zustand klar gesehen, aber ebenso die Aufgaben. "Wenn wir den göttlichen Sängerkhor betrachten, so werden wir sehen, daß wir auf dem Sockel, den unsere Vorfahren vor sechs Generationen aufstellten, offensichtlich nichts aufgebaut haben, sondern wir haspeln auch jetzt noch mit Langeweile die veralteten Lieder herunter, die bereits im Munde unserer verstorbenen alten Väter salzlos waren."

Als Ergebnis der Arbeit von Márk Kovács ist von gregorianisch wirkenden Melodien bis hin zu Wendungen, die an weltliche Lieder erinnern, alles anzutreffen. Er wollte mit allen Mitteln, jedenfalls aber mit ungarischem Text und Stil, der Andacht dienen, wenn es auch nicht überall mit Erfolg geschah.

### 'Singende Kirche'

Über solche und ähnliche Stationen gelangen wir zur Ausgabe der 'Singenden Kirche'.<sup>13</sup> Eine 2. Auflage ihres Vorgängers, 'Du bist heilig, mein Herr!', ist wegen des Weltkriegs gescheitert. Eine Neuausgabe danach war völlig unmöglich.

Nach langen Jahrzehnten hat es sich ergeben, daß der Staat die Herausgabe eines neuen Lieder- und Gebetbuches genehmigte. Dieses konnte jedoch nicht mehr eine geradlinige Fortsetzung des 'Du bist heilig, mein Herr!' werden, weil mittlerweile das weltberühmte Sammeln von ungarischen Volksliedern das berechtigte Bedürfnis mit sich gebracht hatte, das inzwischen aufgespürte Material zu integrieren.

Es war der Vorschlag von Zoltán Kodály, als er das Manuskript von 'Du bist heilig, mein Herr!' las, daß für die nächste Ausgabe unbedingt weitere Recherchen in alten Kodices und Fragmenten sowie handgeschriebenen Sammlungen zu machen seien.

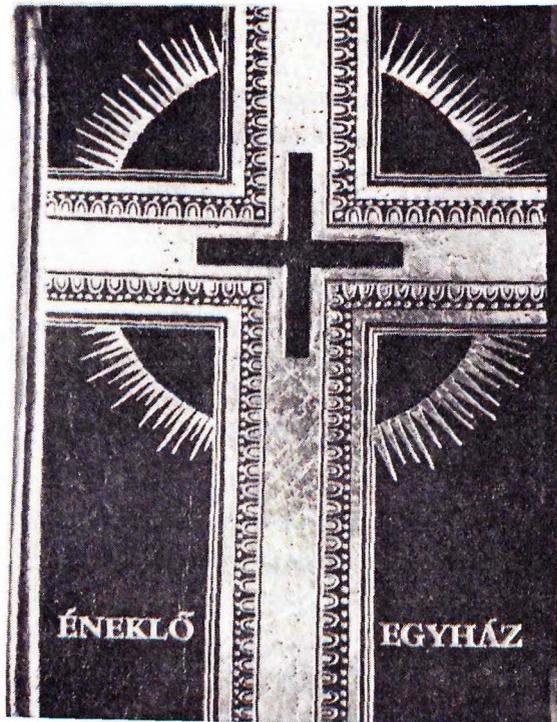
Es war auch notwendig geworden, die Recherchen bis zurück in die Jahrhunderte der vernachlässigten Psalmen, Hymnen und der Gregorianik auszudehnen, wovon das 'Du bist heilig, mein Herr!' schon gute Beispiele gebracht hatte.

Gerade beim Schreiben dieser Zeilen ist die 2. Auflage der 'Singenden Kirche' erschienen. Es ist erfreulich, daß dies bereits nach einem Jahr geschehen konnte.

Der Redaktionsausschuß hat die Komponisten des 20. Jh. prinzipiell nicht mit aufgenommen. Man mußte dennoch eine Ausnahme

machen, damit die landesweit bekannten und begeistert gesungenen Meßordinarien einen Platz bekamen (Kodály und Werner). Das Opus von Kodály setzt, sublimiert, den Stil des präklassischen, barocken ungarischen Volksliedes fort.<sup>14</sup> Werners Werk wirkt, als wäre er in die Schule von Marenzio und Suriano gegangen, tatsächlich aber wurde seine Feder durch musikalische Gedanken geführt, die aus Tausenden von ungarischen Volksliedern herausgefiltert sind.<sup>15</sup> Wir erwähnen nur ein einziges Lied, die zum Budapester Eucharistie-Kongreß geschriebene Hymne von Géza Koudela<sup>16</sup>, die ein hervorragendes Beispiel für den im ersten Drittel des Jahrhunderts bekannt gewordenen europäischen Stil darstellt (1938).

Die kommenden 20 Jahre werden schwere Arbeit mit sich bringen: die junge Generation muß in einer Welt, die dem Glauben gleichgültig gegenübersteht, ihre Eltern die Achtung vor den liturgischen Quellen lehren. Aus der vorausgehenden Generation hat ja kaum jemand die kirchlichen Lieder kennengelernt. - Wenn die Gnade Gottes sie zur Kirche zurückführt, so werden sie gemeinsam mit der heranwachsenden Generation wieder die kirchliche Musiksprache unserer Urväter erlernen.



Singende Kirche

FELAJÁNLÁSRA: J. Itri az ostya és a bor már, –  
Golgotává lesz az oltár. – főpapunk az Üdvöztő, –  
és az áldozat ugyanő.

4. Felajánljuk mi is vele – az Isten tiszteletére, –  
aki munket így szeretett. – Máriával a szíveket.

231 *Mária-sekvenscia („Gaude Mater Virgo Christi”).*  
Miseben evangélium előtti vagy után, felajánláskor;  
misen kívül is, különösen a húsvéti időben és Nagy-  
boldogasszony havában Szakaszonként előérkeksek  
(vagy kántori) kezdik, a nép a dallamismétléssel foly-  
tatja – Sz: XIV sz. esztergomi misekönyvből, Csá-  
nád B. ford. D: Budai Psalterium, XV. sz.



I.(E): Örülj, Krisztus szent szülő-je, a - kit Gá - bor  
(N): Örülj, tel-jes ke-gye-lemmel, szűtél, de nem



ko-szón-to - je szűz a - nya-nak hir-de-tett,  
gyot-re-lemmel, li - li - om-nál e - ke-sebb!



II.(E): Örülj, hiszen Egyszülöt-ted, bár zo - kog-va  
(N): Örülj, Fiad menyheszállott, lát-tad, a - mint



el-temet-ted, fel-támadót ragyogva, A - men,  
e - vi-lá-got messze hagyta a-lak-ja.

Sequenz Gaude Mater Virgo Christi

Missale Strigoniense 14. Jh.

Psalterium Budaense 15. Jh.

3

pusztában kiáltó Hang köszöntötte őnnön értelmében  
az Igét (vö. Lk I. 41). — Sz: Sedulius (V. sz.), Cant.  
B. ford. D: Budai Psalterium, XV. sz.

1.

A-hol a nap-nak fé-nye kél, sa  
föld a-mer-re vé-get ér, di-csérjük Krisztust,  
a Ve-zért, Szűz Má-ri-á-nak  
gyer-me-két! A - - - men.

*végén:*

2. A világ boldog Mestere — szolgálai testbe öltözött,  
— hogy testünk testtel mentse meg, — s ne vesszen el  
kit alkotott.

3. A szülő titkos rejtekén — belép az égi kegyelem, —  
a szűz-leánynak méhe hord — soha nem ismert titkokat.

4. Szemérmes szíve otthona — Istennek lett a temp-  
loma. — férfit nem ismervén soha, — hallván igét,  
fiat fogant.

5. Világra hozta gyermekét, — kit Gábrriel meghír-  
detett, — kit anyaméhbe zárva még — János titkon  
megérezett.

Text Sedulius 5. Jh.

Melodie Psalterium Budaense 15. Jh.

4

**CANTUS CATHOLICI**  
 Régi és Új DEAK, és MAGYAR  
 A. Ajjtator  
 EGYHAZI  
**ÉNEKEK,**  
 ES LITANIAK:

Nikkel a Kereszténynek éfztendő által va-  
 ló Templomi Solennitásokban, Processiók-  
 ban, és egyéb ajtatoróságokban szok-  
 tak élni:

*Alap újonnan egybe szedettek, és a Keresztényeknek  
 Lelki épülésre, és vigasztalásokra,  
 ki-botsáttattak.*

Töltyén díszetek bé Szenté Lelkekkel, Gróván magatok közöre Sol-  
 tarókka', és Discipulekkel, és lelki Énekekkel, emlékvén és di-  
 csi-retet mondván, a töltyévekben az Urnak. *11 Epist. 5. v. 19.*

A. M. D. G. B. V. M. & O. SS. H.  
 A. P. R.

*Michael  
 Ludwig 1766 Thury  
 Druck. in Wien, bei  
 J. B. Neumann, No. 1088.*

*Anno M. DC. LVI. 1766*

Cantus Catholici MDCLI

5

1. (E:) Örülj, te is hozzá mentél, — s dicsőséggel övez-  
tettél — a mennyei trónusig. (N:) A te méhed szent  
gyümölcse — lelkünk éhét hogy betöltse. — reátlalad  
adatik. Amen.

232 (H 289) Legrégibb magyar népénekünk Máriához  
Sz: Vásárhelyi A., XVI. sz. eleje. D: XVI. sz. ma-  
népi gyűjtés szerint.

Parlando

Angyalok-nak nagyságos Asszo-nya,  
Úr Jé-zus-nak bol-dog-sá-gos any-ja,  
mennyor-szágnak dí-cső ki-rály-né-ja,  
pa-ra-di-csom megnyílt szép ka-pu-ja!

2. Reád néznek árváknak szemei, özvegyeknek  
keserves szívei, — reád várnak szegények ugryei,  
bűnösöknek bánkódó lelkei.

3. Hozzád szólnak, szüzeknek virága, — pátriárkák  
várva-várt leánya, — apostolok tiszteletes társa,  
minden szentek édes vigassága.

4. Halottaknak megszabadítója, — szomorúak me-

Unser ältestes Marienlied, 16. Jh.

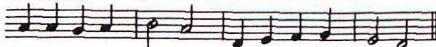
6



Boldog-asszony Anyánk, ré-gi nagy Pát-  
Nagy in-ségben lé-vén, így szó-lit meg



ró-nánk!  
ha-zánk: R) Magyarországról, é-des hazánkról,



ne fe-lejt-kez-zél el sze-gény magya-rok-ról!

9. ... szűz járuljunk  
 ... Patronánk.  
 ... városunkban: Kirádszék  
 ... édes Anyánk; mind  
 ... országban ok Patronánknak.  
 Melodia de Beata Virgine  
 Habet Notam propriam.  
 Boldog Asszony Anyánk régi nagy  
 Patronánk: nagy in-segben léven így  
 szólunk hazánk: R Magyar országról  
 Pannoniáról, ne feletkezzél el árva  
 Magyarokról.  
 Te Ábra Istennel kedves szép leány  
 Krisztusnak szent Anya, szent  
 Mátka, Magyar országról z  
 ... fel az Égket sok kiáltással  
 ... méltóvá bennünk régi gratiákrá  
 Magyar országról Pannoniáról de ut supra  
 Imé!

Text: Demetriu Szoszna OSB

Melodie 17. Jh.

## 5. AZ ÚR ÜNNEPEI AZ ÉVKÖZI IDŐBEN

### Szentháromság Vasárnapja

Az ünnep magyarázata, miséje: 703., zsolozsmái: 1306., Elmélkedések és imádságok: 1132. old.

- 130** Szentháromság-himnusz („O Pater Sancte”) a régi magyar liturgiából. – Sz: Kájoni Kancionále alapján új fordítás. D: Régi magyar himnusz dallam (Budai Psalterium, XV. sz.), kissé egyszerűsítve.

Poco parlando

Ó mi szent Atyánk, ir-galmas és kegyes!  
Is-ten szent Fí-a, U-runk Jé-zus Krisztus!  
Ó vi-gasz-ta-ló, él-te-tő szent Lé-lek:  
egy ö-rök Is-ten! A-men.

2. Ó Szentháromság, nagy és erős Egység! – Igaz istenség, mérhetetlen jóság! – Angyalok fénye, árva népnek vigasz: – világ reménye!

Hymnus O Pater Sancte

Melodie Psalterium Budaensis 15. Jh.

7. Szent kérged ont jó illatot, — ízéd a nektárt győzi le! — Ezer gyümölcessel boldogan — tapsolnak győztes karjaid!

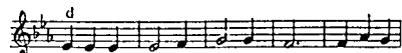
8. Üdvözlégy oltár, szent Kereszt, — melyen Ő dicsőn szenvedett, — rajtad az Élet halt halált, — s holtával szerzett életet.

(Meghajolva a Szent Kereszt felé:)

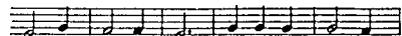
9. Ó szent Kereszt, te egy remény, — a szenvedés szent idején — növeld a jókban javaid, — s töröld a bűnös vétkeit!

10. Háromságos nagy Istenünk, — dicsérnek téged mindenek, — kiket megvált a szent Kereszt: — vezérelj minket szüntelen. Amen.

79 (H 82) A Vexilla Regis himnusz egy későbbi változatának fordítása. Sz: Sük S. D: Cantus Catholici, 1651.



Ki-rá-lyi zász-ló jár e - löl, Keresztfá



tit - ka tűn-dő - köl, me-lyen az É - let



halt ha - lált, s megtör-te hol-ta a ha- lált.

2. Kegyetlen lándzsa verte át — gonosz vasával oldalát, — s mely szennyet, vétket eltörölt: — belőle víz és vér ömölt.

végére is. — Sz: Kájoni Kancionále alapján. D: erdélyi népi gyűjtésből.

Parlando

The musical notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three lines of music. The first line starts with a first ending bracket. The lyrics are written below the notes: 'Az Úr-is-tent magasztalom, jö-vol-tá-ról gondolkodom, ir-galmához fo-lyamodom, mert meg-hall-gat, azt jól tu-dom.'

2. Csodálatos tetteiről, — szabadító erejéről, — emlékezem jóvoltáról, — bizodalmat veszek abból.

3. Mert ő erős hatalommal, — dicsőséges szent jobb-jával — az ő népét megmentette, — fogságából kive-zette.

4. Úgy vezette szent Egyházát, — mint jó pásztor kedves nyáját, — ételéről gondoskodott, — utat neki ő mutatott.

5. Hálát adjunk az Istennek, — Atya, Fiú, Szentlé-leknek, — három személy Fölségének, — egymivoltú Istenségnek.

Text: Kancionale von Kájoni

Melodie: Volkslied aus Transsylvanien

10 :

7. Volt tizenkét óra már, hogy keresztre vonták, —  
s két lator közt keresztfán fel is állították.

8. Kínok miatt szomjazék, s ők epét adának, —  
annak, aki elvévé bűnét a világnak.

9. Halálra ment délután három óra tájban, —  
„Fogadd, Atyám, lelkemet!” mondta végszavában.

10. Pogány vitéz oldalát törrel átlukasztá, — rengett  
a föld és a nap fényét elfogyasztá.

11. A keresztről levevék még aznap délestén, —  
életadó szent testét sziklasírba rejtvé.

12. Nézd, ó bűnös, így hal ő, kibén élet támad, —  
sírj fölötté, s törje meg szíved a bűnbánat.

**88** (H 81) Krisztus nagypénteki panasz-szavainak verses  
feldolgozása. Magyarázatot lásd a 819. sz. éneknél.  
Nagybőjt utolsó két hetében, különösen Nagypén-  
ken énekelhető. — Sz: Kájoni Kancionále. D: Bo-  
zóki M., 1797.

Poco parlando, alla breve

En nem-ze-tem, ó én né-pem,  
te-el-le-ned mit vé-tet-tem? Tö-led ha-lált  
mért szenvedtem? immár fe-ke-lj meg én-ne-kem!

Aus Kájoni und Bozóki 1797

11



A szép mennyország igaz szín-a-rany-ja!

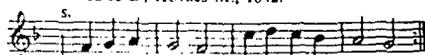


Légynekünk utunk a te szent Fiadhoz: kérd Istent értünk!

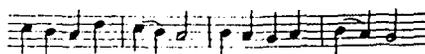
2. Ó szent Szűz, tiszta minden földi szennytől, – nagy kegyet nyertél Urad-Istenedtől: – mert mint a liljom, tiszta volt a lelked. – Kérd Istent értünk!

3. Légy áldott, szent Szűz, új örömnapp fénye, – Is-ten-orozágnak első kereszténye! – Légy velünk, ké-rünk, mindennapjainkban! – Kérd Istent értünk!

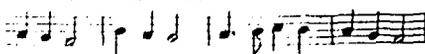
247 (H 178) A szentek, különösen Mária élete a keresztény életeszmény szemléltetése, jól tanulható példája. – Sz és D: Kovács M., 1842.



Szűz Mári-a, mennynek gyöngyös ékes-sé-ge,  
tisz-ta szere-tel-ek a-ra-nya, szép-sé-ge!



Szeret-lek és áld-lak, én szívembe zár-lak.



Má-ri-a. Má-ri-a! Bű-nesok szó-szó-ló-ja!

2. Ó Mária, tenger csillaga, est fénye, – szegény gyarló ember második reménye! Általad, szűz Szép-

Mark Kovács OSB 1842

FELAJÁNLÁSRA: 3. Ki minden vércseppet önként értünk áldoz, — utat nyitni nekünk fölment az Atyához, — élőkért, holtakért az Atya Egy-Fia — önmagát itt odaadja.

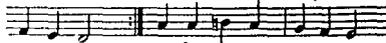
4. Élők, holtak kérnek, szent Egyházad mondja: — gyűjts össze majd minket örök országodba, — s mind, akik szeretünk, örvendjünk tevéled — Út, Igazság, örök Élet!

334 (H 251/a) Gyászmise-kezdő ének. A szentmise-ének közbenjáró, a megholtakért könyörgő, bűneikért engesztelő értéke van. — Sz: Harangi L. D: Kovács M., 1842.

Alla breve



Szemünk tel-ve könnyel, szí-ve-ink-ben  
Vi-gasz-ta-ló Is - ten, te vagy ö - rök



fáj-da-lom. Ez az üd-vös át-do-zat,  
ol-ta-lom.



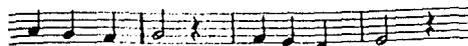
melyet né-ped bemu-tat se-git-sen a holtakon.

335 (H 251/c) Felajánlási ének gyászmisékre. Sz: Harangi L. D: Illyés I., 1693.

13



kit elkem hi-deg jászolban szalmán ta - lál.



R. Ó Jé - zu - som, ó ked - ve - sem,



nyugodjál meleg szíve - men én minde - nem!

2. Ó Jézus, mennyei vendég, énnám szállj, - tes - teddel és szent véreddel engem táplálj! R)

39 (H. 23) Sz: Pakocs K. D: Szemeyei - Kaposi ék XIX. sz.



Istengyermek, kit irgalmad közénk leho - zott,  
angyaloknak é - ne - kével néked ál - do - zok.



terjeszd fölém ke - ze - det, hogy az is - ten - sze - re - let



töltse el ma szívem - elkem jászolodtő - vén.

2. Bár nem látom gyermekarcod szent vonásait,  
hiszem mégis rendületlen, hogy már te vagy itt, - es  
mosolygón fölfogod könnyemet, amit hozok - aján -  
dékul jászolodnak trónusához én.

Gegen Ende 19. Jh.

14

493

d

Szent vagy! Szent vagy!

Szent \_\_\_\_\_ vagy! minden-ség U-ra,

Is - te-ne! Di-cső- sé- ged be-töl-ti a

Org.  
mennyet és a föl-det! Hozsanna a magasságban!

Áldott, ki az

Úr nevében jó! Hozsanna a magasság-ban!

494

Org. d

Is - ten Bá-rá - nya, ki

551

Messe von Kodály: Heilig

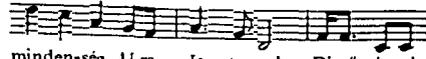
15

497

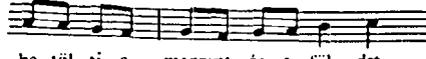
**Maestoso**



Szent vagy, szent vagy, szent vagy,



minden-ség U-ra, Is - te - ne! Dicső - sé - ged



be - töl - ti a mennyet és a föl - det.



Hozsanna a magasság - ban. Ál - dott, a - kijön az



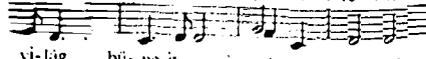
Úr ne - vé - ben. Hozsan - na a magasság - ban.

498

**Sostenuto**



Is - ten Bá - rá - nya, te el - veszed a



vi - lág bü - ne - it, ir - galma - z - z nekünk.

556

Messe von Werner: Heilig

**187** (H 280/B) Az 1938. évi eukarisztikus kongresszus indulója. Sz: Bangha B. D: Koudela G.

Győ-ze-lem-ről é - nekel-jen napke-let és  
napnyugat, milli-ó szív összecsempeszi, magasztalja  
az Ú-rat! Krisztus újra földre szállott, vándorlásunk  
tár-sa lett, mert szerette a vi-lágot, kenyérszínbe  
rej- te-zett. R) Krisztus kenyér - s bor szí-né- ben  
Úr s Király a föld fe-lett: for-rassz eggyé  
bé-kes-ség- ben min-den né-pet s nemze-tet!

2. Egykor értünk testet öltött, kisgyermekként jött  
közénk, – a keresztfán vére ömlött váltságunknak bére-  
ként. – Most az oltár Golgotáján újra itt a drága

Hymnus von Koudela

*Eberhard Schmidt*

PFARRER UND FRÖMMIGKEIT

ANMERKUNGEN ZUR GEISTLICHEN LEBENSORDNUNG DES EVANGELISCHEN  
PFARRERS

I

Der Pfarrer soll "das Wort Gottes öffentlich verkündigen". So sagt es das Ordinationsformular<sup>1</sup>. Er weiß: seine Verkündigung ist nur glaubwürdig, wenn in seinem Leben Reden und Tun übereinstimmen. Er verkündigt nicht nur durch die Worte, die er redet, sondern ebenso durch die Weise, wie er lebt. Nun kann der Pfarrer die Glaubwürdigkeit seiner Verkündigung nicht erzwingen. Ob seine Verkündigung den Hörer trifft und Glauben wirkt, das ist Werk des heiligen Geistes<sup>2</sup>. Doch kann der Pfarrer durch eine fragwürdige Lebensführung seine Verkündigung verdunkeln. Er kann durch ein zuchtloses Leben das Werk des heiligen Geistes behindern.

Nun könnte der Pfarrer sagen - und ich höre solche Argumente oft von Kandidaten der Theologie, die sich im geistlichen Vorbereitungsdienst befinden -: Ich habe eine private Sphäre, und diese Sphäre geht die Gemeinde und die Öffentlichkeit nichts an. Doch ist es für den evangelischen Pfarrer in Mitteleuropa kaum möglich, sein häusliches Leben zu verbergen; denn er wohnt im Pfarrhaus, einem Gebäude, das durch Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte im Besitz der Kirchengemeinde für den Pfarrer und seine Familie als Dienstwohnung bereitgehalten und mit einem bestimmten Erwartungshorizont gesehen wird. Im Pfarrhaus befinden sich ebenso die Wohnräume der Pfarrfamilie wie das Amtszimmer des Pfarrers, die Aktenkammer, oft auch ein viel genutzter Gemeinderaum<sup>3</sup>. So ist beim Pfarrer im Unterschied zu den meisten anderen Berufen bis heute die mittelalterliche Struktur der Verbindung von Berufs- und Lebenswelt erhalten geblieben. Das gilt auch für die häufigen Fälle, in denen die Pfarrfrau in einem weltlichen Beruf voll-

berufstätig ist. Für jeden kirchenzugehörigen oder kircheninteressierten Menschen im Dorf oder in der Stadt wird offenbar, wie der Pfarrer redet und wie der Pfarrer lebt und ob Reden und Lebensführung übereinstimmen. So ist die Frage, ob der Pfarrer und seine Familie nach einer geistlichen Lebensordnung leben sollten, schon aus soziologischen Gründen nicht von der Hand zu weisen.

Doch wir müssen noch tiefer ansetzen. Der Pfarrer soll verkündigen. Er soll Gewißheit ausstrahlen. Er kann anderen Gewißheit nur vermitteln, wenn er selber seines Glaubens und seiner Überzeugung gewiß ist. Wie aber kommt er zu der Gewißheit, daß der Jesus, wie ihn die Zeugen des Neuen Testaments bezeugen, in konkurrenzloser Weise der Weg, die Wahrheit und das Leben ist? Der Pfarrer braucht, um zur Gewißheit zu kommen, ausgesparte Zeiten. Er braucht in seiner Lebens- und Tagesgestaltung Zeit, in der er sich zwecklos seinem Gott zuwendet, über Worte der heiligen Schrift nachdenkt, Gott bedrängende Fragen vorträgt und sodann geduldig auf eine Antwort wartet. Der Pfarrer kann durch solche Zeiten des gelenkten Nachdenkens und der Stille keine Glaubensgewißheit erzwingen. Glauben zeugen kann allein Gottes Geist. Doch der Pfarrer könnte durch einen unruhigen, betriebsamen Lebensstil verhindern, daß Gott in seinem Leben vergewissernd zu Worte kommt. Und so braucht der Pfarrer Zeit für sein Gespräch mit Gott. Dabei gibt es eine Erfahrung, die in katholischen und orthodoxen Klöstern vertrauter ist als in evangelischen Pfarrhäusern: Gott muß gelobt werden, weil sonst unser menschliches Leben ärmer wird. Denn wenn wir aufhören, Gott zu loben, verlieren wir ihn aus dem Blickfeld und drehen uns nur noch um menschliche Belange.<sup>4</sup> Gott muß gelobt werden. Und wenn kein anderer Zeit hat und sich Zeit nimmt, Gott zu loben, wird es vorrangig Aufgabe des hauptberuflichen kirchlichen Mitarbeiters sein, dafür Sorge zu tragen, daß Gottes Lob nicht verstummt.<sup>5</sup>

Freilich "Reines Lob ist den Engeln vorbehalten". Unser Loben

in der noch unerlösten Welt ist mit Tränen untermischt. Der Pfarrer kann an dem leidenschaftlichen Hilferuf der Ausgestoßenen, an dem ängstlichen Harren der Kreatur, an den Zwängen und der Ratlosigkeit der Verantwortlichen nicht unbeteiligt vorbeigehen. Er wird die ungelösten Fragen in sein Beten aufnehmen. Neben den Dienst des Lobens tritt der Dienst der Fürbitte. Fürbitte ist gerade dort unverzichtbarer Ausdruck der Hoffnung, wo menschenmögliche Lösungen der Probleme nicht in Aussicht stehen. Mit ihrer Fürbitte für Frieden, Gerechtigkeit, Bewahrung der Schöpfung leistet Kirche einen unverzichtbaren gesellschaftlichen Auftrag gerade dort, wo politische und gesellschaftliche Problemlösungen schwer zu finden sind. So ist der Dienst des Pfarrers auch Dienst des Lobes und Dienst der Fürbitte, nicht nur Dienst der Verkündigung.<sup>6</sup>

Was bisher gesagt wurde, gilt prinzipiell nicht nur vom Pfarrer, sondern von jedem getauften Christen, der mit Ernst Christ sein will. Wo das Priestertum aller Gläubigen praktiziert wird, dort bezeugen Christen durch Wort und Tat das Evangelium, loben Gott und treten in Gebet und Fürbitte vor ihn. Der Pfarrer ist nicht durch eine besondere geistliche Qualität aus der Schar der Gläubigen herausgehoben. Deshalb kann es auch niemals eine geistliche Lebensordnung geben, die ausschließlich für Pfarrer gilt.<sup>7</sup> Andererseits kann die geistliche Gleichrangigkeit des evangelischen Pfarrers mit den anderen Gemeindegliedern nicht bedeuten, daß er sich dem Säkularismus anzupassen hätte, der die Gemeindeglieder im harten Alltagsprozeß ergreift. Es kann nicht die Aufgabe des Pfarrers sein, sich im Gleichschritt mit einer vom Glauben abfallenden Gesellschaft in ein unverbindliches Christentum einzuebnen. Ich möchte mir nicht anmaßen, Gemeindeglieder zu verurteilen, die bei dem harten Trend ihres beruflichen Gefordertseins ihr Leben ohne regelmäßige geistliche Lebensformen gestalten. Der Pfarrer ist aber von einer weltlichen Berufstätigkeit freigestellt. Er hat einen größeren Zeitfonds zur Verfügung, um Gottes Wort zu meditieren und den Dienst des

Lobes und der Fürbitte zu tun. Die Gemeinde, die ihn durch ihre Kirchensteuern oder freiwilligen Opfer für diesen Dienst freihält, kann von ihm auch erwarten, daß er diesen Dienst - gegebenenfalls stellvertretend - tut. So ist der Pfarrer der sichtbare, abrufbare, durchschaubare Kern der Gemeinde. Er bleibt auch dort reklamierbarer Kern der Gemeinde, wo eine Kerngemeinde nicht mehr oder noch nicht wahrnehmbar ist.<sup>8</sup>

## II

Um seinen Dienst tun zu können, braucht der Pfarrer so etwas wie "geistliche Lebensordnung" oder "geistliche Lebensregeln", er braucht eine geistliche Tagesgestaltung. Aus dem Zeitfonds, der ihm zur Verfügung steht, muß täglich Zeit ausgespart werden, die seiner inneren Befestigung und Vergewisserung dient und in der er den Dienst des Lobes und der Fürbitte tun kann. Diese ausgesparte Zeit der Gotteszuwendung ist so etwas wie eine tägliche Sabbatruhe im kleinen. Von dieser kleinen Sabbatruhe her gewinnt der ganze Tag Profil. Der Pfarrer ist dann nicht nur bestimmt von den sich häufenden Tagesanforderungen, sondern auch von dem, was ihm in der Stille des Hörens und Betens wichtig geworden ist. Er kann dem Mitmenschen in Ruhe und Freiheit begegnen.

Wie könnte die geistliche Tagesgestaltung des evangelischen Pfarrers aussehen? Der katholische Priester war bis zum 2. Vatikanum zum Breviergebet verpflichtet. Der Verpflichtungscharakter ist im neuen "Stundenbuch"<sup>9</sup> nach der allgemeinen Einführung wesentlich differenzierter und zurückhaltender ausgesprochen. Das Stundengebet wird jetzt ähnlich der "Sonntagspflicht" als Hilfe zur Selbstbindung verstanden. So betet der Priester täglich in der Frühe die Laudes, am Abend die Vesper, vor dem Schlafengehen die Komplet. An einer beliebigen Stelle des Tages hält er eine weitere Gebetszeit verbunden mit den täglichen Schriftlesungen. Das Prinzip dieses geordneten vorformulierten Betens sieht so aus: Der biblische Psalter wird auf 4 Wochen verteilt ungefähr einmal durchge-

betet (einige Psalmen wiederholen sich dabei, wenige Psalmen, die dem Beter unserer Zeit fremd sind, werden übergangen). Die hl. Schrift wird in ihren wesentlichsten Partien im Laufe zweier Jahre einmal durchgelesen. Der tägliche Umgang mit den Psalmen, mit biblischen und altkirchlichen Hymnen hat sicher eine persönlichkeitsbildende Kraft.<sup>10</sup> Denn es werden ja alle Gattungen der Psalmen gebraucht, meditiert, gebetet, d.h. die ganze Breite der Lebens- und Glaubenserfahrungen der Väter und Mütter im Glauben wird abgeschritten. Die Stärke des klassischen Stundengebetes liegt darin, daß hier biblische Gebetsstrukturen eingeübt werden. Als evangelische Christen fragen wir aber, ob im Stundengebet ausreichend Raum und Anregung gegeben sind, das freie aktuelle Gebet zu pflegen. Es gibt beachtliche Bemühungen, die Praxis des Stundengebetes im Leben der evangelischen Christen anzusiedeln. Ich nenne die wichtigsten, die mir bekannt sind:<sup>11</sup>

- das Stundengebet, als Entwurf hrsg. von der Evang. Michaelsbruderschaft, Kassel 1952<sup>3</sup>
- das Evangelische Tagzeitenbuch, hrsg. im Auftrag der Evang. Michaelsbruderschaft von Albert Mauder, hierbei handelt es sich um eine weit vermehrte Auflage des "Stundengebetes", die letzte Auflage ist Kassel 1979
- Allgemeines Evang. Gebetbuch, Hamburg 1954 und Lizenzausgabe Berlin 1954
- Hans Asmussen: Pfarrer-Brevier, Stuttgart (1947)
- Orate fratres: Gebetsordnung für evangelische Pfarrer und Mitarbeiter in der Kirche, Göttingen 1948<sup>1</sup>, 1952<sup>2</sup>, 1970<sup>3</sup>
- Kirchliche Gebetsordnungen, für den evangelisch-ökumenischen Kreis hrsg. von Albrecht Volkmann, Berlin 1950
- Evangelisch-katholisches Stundengebet, Förderkreis Breviergebet, Bochum 1982
- Evangelisches Brevier, zusammengestellt von Erich Hertzsch, Berlin 1959<sup>1</sup>, 1976<sup>2</sup>
- Amelungsborner Brevier, Kloster Amelungsborn, 1980<sup>2</sup>.

Ein Teil dieser Gebetbücher ermöglicht das gemeinsame - auch gesungene - Gebet in der Gruppe, andere sind deutlich für die

stille Zeit des Einzelbeters strukturiert. Sie gehen durch neue in unserem Jahrhundert formulierte Gebete ein Stück über die klassische Gebetstradition des katholischen Breviers hinaus. Aber sie bleiben in ihrer Gebetssprache meist vor der Schwelle der technischen Revolution stehen. So werden bestimmte, unser Leben prägende Chancen, Zwänge und Gefahren nicht deutlich genug angesprochen. Sicher gehört es aber zur priesterlichen Verantwortung des Pfarrers - und jedes ernstesten Christen -, für die ihm anvertrauten Menschen angesichts der Gefährdung durch Schadstoffe, Strahlen und Raketen zu beten.<sup>12</sup> Ein evangelisches Gebetbuch für Mitarbeiter der Kirche sollte dazu Sprachhilfen geben.<sup>13</sup>

Neben dem täglichen Beten ist das tägliche Hören auf das Wort der Schrift für den Verkündiger unverzichtbar.<sup>14</sup> Es gibt in unserer Zeit zwei Arten des Umgangs mit der Schrift:

- einmal das theologisch-reflektierende, historisch-kritische Prüfen und Analysieren alt- und neutestamentlicher Texte. Es ist für die Vorbereitung der Predigt, der Bibelstunde, des Gemeindegemeinsams unverzichtbar, weil Gottes Wort tatsächlich in die Geschichte der Menschheit eingegangen ist (Joh. 1,14). Hier arbeitet der Pfarrer mit dem Urtext, mit wissenschaftlichen Kommentaren und Predigthilfen. Diese wichtige berufliche Arbeit des Pfarrers am Text der Heiligen Schrift kann und darf aber nicht der einzige Umgang mit der Schrift sein.
- Die andere nötige Weise der Beschäftigung mit der heiligen Schrift ist das meditative, wiederholende, erinnernde, verinnerlichende, auswendig lernende Lesen der heiligen Schrift, das glaubende Einsaugen und Annehmen des Textes. Der Leser betrachtet den Text und fragt sich selbst: Wofür habe ich zu danken? Was sollte sich bei mir ändern? Wofür habe ich zu bitten? Auf jeden Fall erfolgt dieses meditative Lesen der Schrift zwecklos, d.h. nicht zur unmittelbaren Vorbereitung eines Gemeindedienstes, sondern im gläubigen Wissen "Dein Wort ist meines Herzens Freude und mein Trost, denn ich bin ja nach deinem Namen genannt." (Jeremia 15,16).

Sicher sollte der Pfarrer nicht nur beliebte Abschnitte der Bibel zur Kenntnis nehmen, die seinem theologischen Vorverständnis entsprechen, sondern er sollte, um für sich und seine Arbeit je neue Horizonte zu gewinnen, die ganze Heilige Schrift zur Kenntnis und zu Herzen nehmen. Es gibt unterschiedliche Wege, die Bücher, Kapitel und Abschnitte der Schrift auf die Tage der Woche und des Jahres zu verteilen:

1. Die fortlaufende Lesung ganzer biblischer Bücher, wobei Tag für Tag ein Kapitel oder ein Teil eines Kapitels angeordnet sind (*lectio continua*). Im deutschen Protestantismus der Gegenwart haben die kirchlichen Werke diese Praxis ausgebildet, wobei die ganze Schrift in einem Zyklus von 4 Jahren bewältigt wird.<sup>15</sup> Der Vorzug dieses Verfahrens liegt darin, daß der Leser einen Einblick gewinnt in den historischen Zusammenhang eines Textes und das Ganze eines biblischen Buches.
2. Verwandt ist der *lectio continua* die Bahnlesung, d.h. eine Lesung, die dem Aufriß der gerade behandelten biblischen Schrift folgt, aber manche Abschnitte ausläßt, also unvollständig bleibt.<sup>16</sup>
3. Die Lesung nach dem Kirchenjahr, d.h. die Lesungen des Tages sind sachlich theologisch dem Sonntagsevangelium und dem Wochenspruch zugeordnet. Vorgeprägt ist diese Weise in Rudolf Spiekers "Lesung für das Jahr der Kirche", Berlin 1952, sie ist im "Tageszeitenbuch" und in "Orate fratres" weitergeführt.<sup>17</sup> Sie hilft dem Leser, im Laufe eines Jahres einen systematisch-theologischen Durchblick durch das Ganze der Schrift zu gewinnen.
4. Eine viel gebrauchte Kurzform der täglichen geistlichen Schriftlesung, die ihre Herkunft der Herrnhuter Brüdergemeine des 18. Jahrhunderts verdankt, ist das Verfahren von "Losung und Lehrtext". Aus einer Sammlung alttestamentlicher Bibelverse wird für die 365 Tage des Jahres je ein Vers ausgewählt, zu dem ein sachlich-theologisch hinzupassender neutestamentlicher Vers gesucht wird. So lie-

gen dem Leser für jeden Tag des Jahres ein alt- und neutestamentliches Wort und ein darauf antwortender Liedvers vor.<sup>18</sup>

Alle vier Wege sind Versuche, in je verschiedener Weise in den Reichtum der Schrift einzudringen.

Gebet und Schriftlesung gehörten zusammen. Eine Brücke für den Weg, der vom Lesen über das Nachdenken zum Beten führt, sind sicher die im Stundengebet und den evangelischen Gebetsbüchern geordneten Psalmen. Geistliche Lebenshilfe für den Weg vom Hören und Lesen zum Nachdenken und Beten ist aber auch das evangelische Kirchenlied. Hier hat evangelische Frömmigkeit ein eigenes wichtiges Stück in die tägliche Gebetsstille eingebracht, das weit über den mittelalterlichen Hymnus hinausgeht. In vielfältiger Weise ist das Kirchenlied des 16. bis 20. Jahrhunderts Aneignung biblischer Texte und Sachverhalte oder auch Antwort auf biblische Texte und insofern unvergleichliche Meditationshilfe zu biblischen Texten.<sup>19</sup> Das mag der Grund dafür sein, warum in der evangelischen Frömmigkeit seit dem 17. Jahrhundert das Gesangbuch zum Erbauungsbuch der frommen Christen geworden ist.<sup>20</sup>

### III

Für den im Zölibat lebenden katholischen Priester ist die Weise der geistlichen Tagesgestaltung klar. Für den evangelischen Pfarrer ist vieles anders. Denn er verbindet zumeist den Ruf in den Pfarrdienst mit dem Ehemandat. Ehe und Familie bringen ihm ein Mehr an Segnungen und Erfahrungen, sie bringen ihm auch ein Mehr an Spannungen und Belastungen. Die bisherigen Versuche, eine Ordnung des geistlichen Lebens zu schreiben, sind Ordnungen für die einzelne geistliche Persönlichkeit. In der "Regel des geistlichen Lebens" der Evangelischen Michaelsbruderschaft<sup>21</sup> spricht der Christ in der 1. Person Singularis: "Ich weiß, daß mein Leben fester Zeiten der Ruhe, des Schweigens, der Sammlung bedarf. Ich will treu darin sein, mein Leben in solcher Ordnung zu führen ...". In

dem Entwurf einer "Geistlichen Lebensordnung für Pfarrer" der Kirchenprovinz Sachsen<sup>22</sup> wird der Pfarrer in der 2. Person Singularis angesprochen. "Du mußt immer wieder in deinem ganzen Amtsleben zurückschauen auf jenen Akt des Gottesdienstes ... in dem dir das Amt übertragen wurde ...". Ähnlich ist die Diktion in der Regel von Taizé<sup>23</sup>: "Bruder, wenn du dich einer gemeinsamen Regel unterwirfst ...". In wieder anderen geistlichen Ordnungen wird von den Verpflichtungen der Christen in der 3. Person gesprochen.<sup>24</sup> In all diesen Ordnungen ist eine Ehepartnerin nicht im Blick. Wenn sie vorhanden ist, dann lebt sie vor oder außerhalb der Ordnung des geistlichen Lebens. Sie wird nicht partnerschaftlich in die geistliche Lebensordnung einbezogen, d.h. sie wird geistlich degradiert, wenn nicht diskriminiert. Wie also kommen wir zu einer Ordnung des geistlichen Lebens, die dem Pfarrer und seiner Frau (bzw. der Pastorin und ihrem Mann) in gleicher Weise Anteil gibt?<sup>25</sup>

Eine solche für den Pfarrer und seine Frau gültige geistliche Ordnung kann nicht fixiert werden, weil die Weisen der Lebensgestaltung von Mann und Frau in der Pfarrehe heute sehr verschieden sind. Wenn die Frau des Pfarrers ganztätig im weltlichen Beruf steht, sind andere Überlegungen nötig, als wenn die Ehefrau als Katechetin oder Theologin in kirchlicher Anstellung mit ihrem Mann zusammenarbeitet. Wieder anders ist die Situation, wenn die Frau im Blick auf die noch kleinen Kinder gar keinen Beruf ausübt oder sich als Pfarrfrau ohne Berufsausübung ganz an der Seite ihres Mannes versteht. Aber so viel steht fest: Beide Ehepartner in einer Pfarrehe brauchen Festlegungen, wie und wann sie miteinander auf die Schrift hören, miteinander reden und miteinander beten, ob sie das in der Kirche tun oder im Wohnzimmer am Tisch, ob beim Aufstehen oder beim Schlafengehen, vor oder nach Tisch. Sie können diese Frage nicht dem Zufall und nicht der Spontaneität überlassen. Sie brauchen jeweils feste Absprachen. In jeder Pfarrehe müssen dazu nötige kreative Entscheidungen getroffen werden. Statt von einer Ordnung wäre besser von geistlichen

Lebensregeln zu sprechen, und zwar von Regeln auf Zeit, denn die Lebensregeln ändern sich entsprechend den Lebensphasen der Ehepartner. Für die Phase des jungen kinderlosen Ehepaares, für die Phase der Eltern mit Kleinkindern, für die Phase mit Schulkindern, für die Phase, in der die Kinder aus dem Haus gegangen sind, für die Phase, in der die alten Eltern gepflegt werden müssen, gelten je andere Bedingungen für die geistliche Tagesgestaltung.

Die gemeinsame geistliche Ordnung von Mann und Frau, das gemeinsame Lesen, Hören, Beten hat eine Nebenfrucht: Wollen die beiden zusammen lesen und beten, so werden sie es hörbar tun: die Texte werden laut gelesen, die Gebete oder Liedstrophen laut gebetet oder gesungen. Durch den hörbaren Klangleib dringen sie tiefer in die sinnliche Sphäre und haften im Unterbewußten.<sup>26</sup>

## Anmerkungen

- 1 Ordnung der Ordination zum Dienst der öffentlichen Verkündigung des Wortes Gottes und der Verwaltung von Taufe und Abendmahl vom 21.5.1980, Berlin 1982; vgl.: Ordination, Gottesdienstordnungen für Ordination und Einführung, vorgelegt von der Arnoldshainer Konferenz, Gütersloh 1972.
- 2 *Nam per verbum et sacramenta tamquam per instrumenta donatur spiritus sanctus, qui fidem efficit, ubi et quando visum est Deo, in his, qui audiunt evangelium, Confessio Augustana Art. V.*
- 3 Der Verfasser schreibt aus der Situation einer großen evangelischen Landeskirche in der DDR. Die ca. 900 Pfarrer und geistlichen Hilfskräfte der Kirchenprovinz Sachsen wohnen in weit über 90% der Fälle in kircheneigenen Pfarrhäusern, wobei sich das Amtszimmer des Pfarrers in der Wohneinheit oder in unmittelbarer Nähe zur Wohnung befindet. Anders erlebte ich die Dinge in skandinavischen lutherischen Kirchen. Hier ist der Arbeitsplatz des Pfarrers oft weit von seiner Privatwohnung entfernt.
- 4 Balthasar Fischer: Dienst des Lobes und Dienst der Fürbitte, Zur Spiritualität des Stundengebetes, Leben im Geist, Anregungen für Priester 5 (o.J.) schreibt: "Zur Gesundheit und Größe solchen Lobgebetes braucht man nicht viele Worte verlieren. Es schwemmt den Menschen gleichsam heraus aus den dumpfen Küstengewässern, in denen alles immer nur um das eigene Ich kreist, hinaus in die starke befreiende Luft und die Weite des offenen Meeres."
- 5 Zu fragen wäre, ob in der evangelischen Tradition Kantor und Kirchenchor dem Pfarrer ein Stück Verantwortung für das Lob-Amt abgenommen haben.
- 6 Ich frage mich, ob die Reformatoren in der Freude über die Wiederentdeckung des *munus propheticum* das *munus sacerdotale*, das der Kirche auch gegeben ist, ungebührlich vernachlässigt haben. Tatsächlich wird das *ministerium ecclesiasticum* in Confessio Augustana Art. V und VII ausschließlich im prophetischen Amt gesehen. In seiner Schrift 'Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde' 1523 (WA 12, 35ff.) sagt Luther, daß die christliche Gemeinde nicht zum Gottesdienst zusammenkommen solle, *es werde denn da selbs Gottis wort gepredigt und gebett / es sey auch aufs kurtzist ... Darumb wo nicht gotts wort predigt wirt / ists besser das man widder singe noch lebe / noch zusammen kome.* Tatsächlich spielt in unseren Ordinationsordnungen der Dienst der Predigt eine weit größere Rolle als der Dienst des Lobes und der Fürbitte. - Anders der späte Bonhoeffer im Mai 1944 in der Haft: "Darum müssen die früheren Worte kraftlos werden und verstummen, und unser Christsein wird heute

- nur in zweierlei bestehen: im Beten und im Tun des Gerechten unter den Menschen. Alles Denken und Reden und Organisieren in den Dingen des Christentums muß neugeboren werden aus diesem Beten und aus diesem Tun". Widerstand und Ergebung, München 1970<sup>5</sup>, S. 328.
- 7 Diese Erkenntnis setzt sich auch im katholischen Bereich durch. Das neue nachvatikanische "Stundengebet" ist als Gemeinschaftsgebet strukturiert (s. Balthasar Fischer, a.a.O.).
  - 8 In der Studie "Wie stabil ist die Kirche?" hrsg. von Helmut Hild, Gelnhausen 1975<sup>2</sup>, informiert Ernst Lange darüber, daß (im Bereich der EKD) die Mitglieder in ihrer überwiegenden Mehrheit Kirche mit dem Pfarrer identifizieren. Er führt für den Pfarrer den Begriff des "Bürgen" ein. (S. 275-279)
  - 9 Die Feier des Stundengebetes STUNDENBUCH hrsg. im Auftrag der Deutschen und der Berliner Bischofskonferenz für die katholischen Bistümer des deutschen Sprachgebietes, Freiburg usw. 1978, 3 Bände.
  - 10 Im Dekret VII des 2. Vatikanums "Über die Ausbildung der Priester" heißt es: "Die geistliche Formung soll mit der wissenschaftlichen und pastoralen Ausbildung eng verbunden sein." (s. K. Rahner/H. Vorgrimler, Kleines Konzilkompendium, Freiburg 1972<sup>8</sup>, HB 270, 299 f., zitiert nach Manfred Seitz: "Der Beruf des Pfarrers und die Praxis des Glaubens" in M. Seitz "Praxis des Glaubens", Göttingen 1978, S. 218-226.
  - 11 An älteren evangelischen Versuchen sei genannt: G. Chr. Dieffenbach/Chr. Müller: Diarium pastorale: I Evang. Brevier, Stuttgart 1857.
  - 12 Jürgen Henkys interpretiert in seinem Beitrag "Quae faciant theologum, zur theologischen Existenz nach Luthers Tischreden" in "Die Zeichen der Zeit" 1983, S. 243, die Nummer 3425 in Luthers Tischreden, Edition von Ernst Kroker in WA. Dort nennt Luther sechs Gesichtspunkte, die jemanden zum Theologen machen: 1. *gratia Spiritus*, 2. *tentatio*, 3. *experientia*, 4. *occasio*, 5. *sedula lectio*, 6. *bonarum artium cognito*. Unter dem Stichwort *occasio* denkt Henkys über die theologische Bedeutung der "Situation" nach (S. 246 f.).
  - 13 An dieser Stelle wären sicher auch die z.T. beachtlichen Gebets- bzw. Textteile neuer Gesangbuch-Ausgaben zu nennen, "Andachten und Gebete" in z.B. EKG, Ausgabe für die Landeskirchen Rheinland, Westfalen und Lippe, nach 1968, S. 930-1071; Textteil des neuen Gesangbuchs, Entwurf 1986, vorgelegt von den Gesangbuch-Ausschüssen Bund/EKD/Österreich AB, HB.
  - 14 Luther nennt in TR 3425 an 5. Stelle die *sedula lectio*, d.h. das fleißige Lesen (der heiligen Schrift), s. Henkys, a.a.O., S. 247.

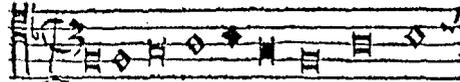
- 15 Wichtigste periodische Veröffentlichung in der DDR, die dieser Struktur folgt, ist das Andachtsbuch "Halt uns bei festem Glauben", hrsg. im Auftrag des Burckhardthauses in der DDR, EVA Berlin.
- 16 Das oben zitierte Amelungsborner Brevier 1980<sup>2</sup> nutzt für die Lesungen an den Wochentagen das Verfahren der Bahnlesung.
- 17 Das Tageszeitenbuch in 3. Auflage 1979 folgt in seiner Leserordnung der 1978 bei den deutschen Landeskirchen eingeführten Perikopenrevision.
- 18 Die Gebetbücher "Tageszeitenbuch" und "Amelungsborner Brevier" ermöglichen ebenfalls ein Lesekurzverfahren, indem sie aus der täglich aufgelisteten Lesung jeweils die wichtigsten Sätze - in der Regel 1-2 Verse - abdrucken.
- 19 Wie vielfältig das evangelische Kirchenlied durch biblisches Bild- und Gedankengut geprägt ist, kann der Leser feststellen, wenn er das Nachschlagewerk von Rudolf Köhler: Die biblischen Quellen der Lieder, Handbuch zum EKG, Band I, 2, Göttingen 1961, Liz.-Ausgabe Berlin 1964, zur Hand nimmt.
- 20 Das Amelungsborner Brevier (s.o.) trägt dieser Erfahrung Rechnung und notiert für jeden Tag des Kirchenjahres außer Psalmvers und Tageslese (in Auswahl) einen auf die Tageslese bezogenen Liedvers aus dem EKG.
- 21 Die Regel des geistlichen Lebens, im Auftrag der Evang. Michaelsbruderschaft hrsg. von Wilhelm Stählin, Kassel 1947.
- 22 Entwurf einer Geistlichen Lebensordnung für Pfarrer (im Auftrag der Kirchenleitung verfaßt von Wilhelm Schlockwerder), Amtsblatt der Evang. Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Magdeburg 1963, Heft 5.
- 23 Frère Roger: Die Regel von Taizé, Freiburg 1963, 1974<sup>7</sup>. Hier ist freilich zu bedenken, daß sich diese Regel an evangelische Brüder wendet, die sich zur Ehelosigkeit entschlossen haben.
- 24 So z.B. in der "Ordnung der Evang.-lutherischen Gebetsbruderschaft, Konvent DDR", Leipzig 1983. Die aus der Erweckung des frühen 20. Jahrhunderts hervorgegangene Pfarrergebetsbruderschaft (Lebenslinien der PGB sind hektographiert im Umlauf) hat als Seitenzweig gesonderte Gebetskreise für Pfarrfrauen entwickelt.
- 25 Ehe- und familienfreundlicher sind christliche Hausbücher, so z.B. aus dem Bereich der Evang. Michaelsbruderschaft, Walter Lotz: Evangelisches Hausbuch, Lesung und Gebet für alle Tage und besondere Zeiten, Kassel 1968. Leider ist

eine veränderte Auflage, die der Perikopenrevision von 1978 Rechnung trägt, nicht erschienen.

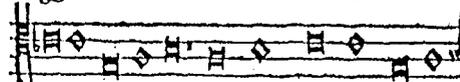
- 26 Wichtige Anregungen für diesen Beitrag verdanke ich dem Gespräch mit Propst D. Christoph Hinz in Magedeburg und der Korrespondenz mit Rektor D. Frieder Schulz in Heidelberg.

Ulrich Teuber

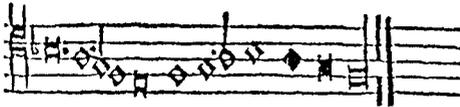
**Ein geistlich lied vmb hilff**  
vnd bystand Gottes in  
kriegs gfaar.  
G. 3.



Herr nun heb den wagen selb/ schelb wirt



hilt all vnser fart/ das brüch lust der wider-



part/die dich veracht so fräuenlich.

Gott erhöch den Namen din/in der straff der Bös-  
sen böck/dine schaff widrumb erweck/die dich/liebo-  
habend inniglich.

Hilff das alle bitterkeit/schweide feer/vnd alte trüw/  
widerfeer/vmnd werde nüt/was wir/ewig lobsin-  
gind dir.

Udalricus (non Zwingli)

in honorem MARCI :

1

Herr nun heb den wa-gen selb / schelb wirt sust all un-ser fart /

das brücht lust der wi---der-part / die dich ver---acht so frä - - - uen--lich.

Gott er-höch den Na-men din / in der straff der bö--sen böck / di - ne

2

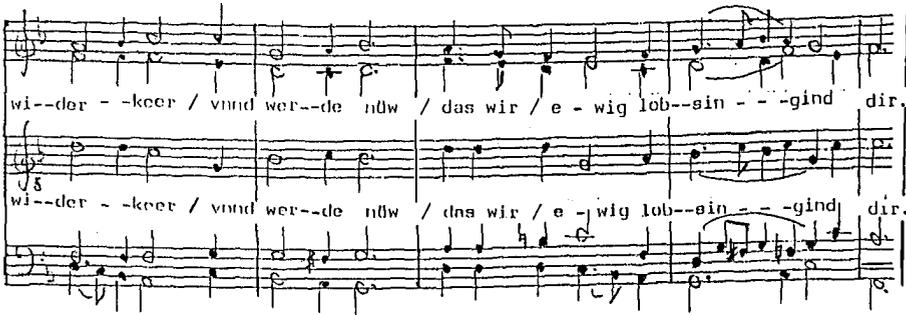


Gott er-höch den Na-men din / in der straff der bö--sen böck /  
di-ne schüf wi-drub er-weck / die dich / liebha-berd in - nig-lich.

3



Hilff das al-te bit-ter--keit / schei--de feer / vnd al-te tröw /  
wi--der - -keer / vnd wer--de nñw / das wir / e - wig lob--sin - -gind dir.



wi--der - -keer / vnd wer--de nñw / das wir / e - wig lob--sin - -gind dir.

*Elisabet Wentz-Janacek*

LIEDER IM GRENZLAND - KURZE EINFÜHRUNG IN EINE SKÅNE-MESSE

Wenn Markus und Marguerite Jenny mit ihrer schwedischen Familie in aller Ländlichkeit in Skåne Urlaub genießen, sind sie nicht weit von den volksmusikalischen Urquellen dieser Provinz. Einer der geschicktesten und sensibelsten Volksmusikaufzeichner Schwedens, John Enninger (1844-1908), stammte aus dieser Gegend. In seinem Elternhaus in der Nähe von Landskrona sowie auch in den beiden Gemeinden Höör und Munkarp am Ringsee, wo er als Organist und Geiger mehr als 25 Jahre tätig war, haben die Kirchenlieder so geklungen, wie wir sie jetzt in seinen Aufzeichnungen finden. Die Varianten sprechen nicht nur von musikbegabten, phantasiereichen Frauen und Männern in seiner Umgebung, sondern auch - obwohl nur in einigen Fällen - von der Grenzlandsituation. Als John Enninger Kind war, gehörte Skåne erst knapp 200 Jahre zu Schweden. Das 'Verschwedischen' begann am Ende des 17. Jahrhunderts (kurz bevor Schweden das große Gesangbuch von 1695 bekam) ganz bewußt in den Kirchen. Neue Kirchenlieder waren ein Mittel, den 'neuen' Schweden die Sprache aufzuzwingen - aber mit alten, in Dänemark gut bekannten Melodien.

Nun darf man die dänische Tradition nicht überschätzen - vieles war ja auch vorher gemeinsam, was z.B. die Melodien betrifft. Ein schönes Beispiel aber bietet das Lied "Wir Christen sollen bedenken" ("Vi kristna bör tro och besinna", Haquin Spegel 1686). In Schweden singt man es mit einer Melodie in Moll, wahrscheinlich deutsch, 16. Jahrhundert:



In Skåne wurde es aber zu Enningers Zeit manchmal nicht so gesungen. Die Melodie, die er aufgezeichnet hat, klingt sehr an



In der Messe klingen noch andere Weisen an. Besonders froh war ich, eine Ostermelodie als Laudamus benützen zu können - eine unbekannte Melodie für das schwedische "Pange lingua" ("Upp min tunga", Text nach Fortunatus von S.A. Forsius und später J.O. Wallin). So wurde sie einst von einem Bauern in Munkarp gesungen, und so erklingt sie nun in der Messe über einem sehr einfachen Text, einem Lob des Schöpfers, des Sohnes und des Heiligen Geistes: "Dir lobsingen wir, jetzt und immer, Halleluja."

Ein paar Melodien sind frei geschrieben, und zwar absichtlich in einem Stil, der an Enninger anklingen soll und an das, was man in seiner Zeit in den Kirchen sang, wo ich viele Jahre nachher meine ersten Gottesdienste an seinen Orgeln gespielt habe.

Die Messe feiern wir, wenn möglich, im August 1987 im Bosjökloster am Ringsee zusammen mit Markus und Marguerite und unseren IAH-Geschwistern. Hoffentlich haben wir Geigen, Flöten und Klarinetten zur Verfügung. Doch ist ja das Orgeln nicht verboten - man spielt eben so, wie man kann.

"Mich juckt es" manchmal, wenn ich mich mit Volksvarianten beschäftige, "in den Fingern", Variantenvariationen zu machen, Chorgesänge zu schreiben, Orgelpartiten zu bauen. Vielleicht darf auch eine solche Tätigkeit als "Überlieferung" gelten ...

HÄSSA I HOPPETS TECKEN

INTROITUS  
Ur Psalt. 46

Elisabet Wentz-Jansson

Kör utan instrument

Herren är vår tillflykts och starkhet, en hjälp i all vår nöd.

Föransling med instrument

Okavåde:  
Herren är vår tillflykts och starkhet, en hjälp i all vår nöd.

Kör

Kon, kom och skåda Herrens verk, gärningar somhan gör på jorden.

(+ Okavåde)

Kör

Han stiller stråder och bräcker spjut, i eldbränner hanupp stridsvagnarna.

(+ Okavåde)

Kör

Bif stilla och betänkt Gud är Gud, stor ärhan bland alla folk.

(+ Okavåde)

Kör

Ä - ra va - re Fa - dern och So - nen och den He - li - ge Ån - den.

Så - som det var av bo - S - nnel - sen na och all - tid i e - vig - het.

(+ Okavåde)

KYRIE

Först kör med onisöna instrument, därefter försömling med instrument.

Her - re, för - bar - ma dig ö - ver oss.

Kris - te, för - bar - ma dig ö - ver oss.

Her - re, för - bar - ma dig ö - ver oss.



IMBINATION (vid kyrkostrets slut)

Ja, san-ner-li-gen, du en - som är värd vårt lov, allsank-ti-ge Fa - der

be - li-ge Gud, Dig vill vi pris-a och väl-sig - na ge - nom Je - sus

Kristus, vår Herre. I honom ger du oss en fram-tid och ett hopp. Vi vä-ka-er

beder med din stora dag för ögonen och firar denna nattvard som himmel:rets måltid

Där-för vill vi med di-na trog-na i al-la ti - der och med be - la - den

blis - staka här - skaran pris-a ditt namn och tillbedja-de s-jöng - a: .

SANCTUS

Flöjt I

Flöjt II

Fioler

Försmåning

He - li-ge, be - li-ge, he - li-ge, he - li-ge Herre Gud Se - ba - ot.

Trumma

G C G Am Em C D C G Am G D G

Gitar

Kontrabas

Himlarna och jor-den är fulla av din härlighet. Ho - si - an - na i höjden.

C Am Em Am D Hm G C D G

säg - nad vare han som koo-der, i Herrens namn, Ho - na - on - na i höjden.

G Em C Am H Em G Am D G

AGNIS DEI

Flöjter

Församling

0 Guds Lamm som bortläger världens synd, för - barna dig ä - ver - oss.

Flöjter I II

Församling

Gitarer  
Kontrabas

0 Guds Lamm som bortläger världens synd, för - barna dig ä - ver - oss

Gm F<sup>7</sup> Em A Dm E<sup>7</sup> Am Dm

Fl. I

Fl. II

0 Guds Lamm som bortläger världens synd, gif oss din frid.

Gm F<sup>7</sup> Em Gm Am Em Dm Am F<sup>7</sup> Am

BRINDICUMUS

Fiol

Liturg

Låt oss tåk - ka och lo - va Her - ren.

Flöjt I

Flöjt II

Fioler

Församling

Trumma

Gitar  
Kontrabas

Herren va re tack och lov, Hallelu - ja, hallelu - ja, hallelu - ja.  
(efter välsignelsen): A - - - men, a - - - men.

Gm D Gm Cm Gm Dm B Ee Cm Gm

Musiken delvis översatt från folksången  
Koralerna utarbetade av  
Johan Askarloo (1829-1913) i Näsarna  
och John Emilager (1844-1908) i Högbo.





