

I.A.H.
BULLETIN

21



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

JUNI 1993

IAH BULLETIN

**Publikation der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie
International Fellowship for Research in Hymnology
Cercle International d'Études Hymnologiques**

Nr. 22
Juli 1994

Das 19. Jahrhundert im Kirchenlied.
Vorträge und Referate der IAH-Tagung 1993
Järvenpää - Finland

Rijksuniversiteit Groningen
Instituut voor Liturgiewetenschap

1994

Redaktion:

**Hedda T. Durnbaugh
Dr. Jan R. Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
NL - 9712 SL Groningen**

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat:

**Magda Riehm
Beethovenstr. 2
D-69121 Heidelberg**

Erscheint in der Regel einmal jährlich

*Der Preis für das Bulletin ist
für LAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag
begriffen, Bibliothekspreis 25.-DM.*

Inhalt/Contents

In Memoriam	Leon Witkowski 1908-1992	1
	Karol Wurm 1913-1993	3
	Dragotin Cvetko 1911-1993	7
Christian Brunners,	Gruß der IAH an Konrad Ameln zum 95. Geburtstag	9

Hauptreferate

Christian Bunnars	Theologische Programme und Probleme im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts	11
Toomas Siitan	Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels Universal-Choralbuch (1839)	37
Karl Dorneger	Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied	51
Austin C. Lovelace	Popular Music Culture and Church Song in Nineteenth-Century America	79
Andreas Marti	Verordnet oder aus dem Volk? Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation	93

Rune J. Andersen	Hymnologie und Hymnodie in Konflikt: Betrachtungen aus ästhetischer Perspektive	111
Markus Jenny	Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-enzyklopädischen Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute	135
Übrige Beiträge		
Elisabet Wentz-Janacek	Volksvarianten und neues Liedgut eine kleine Untersuchung aus Südschweden 1820-1900	143
Mechthild Wenzel	Vortrag zur Eröffnung der Gesangbuch -Ausstellung in Luthers Sterbehaus, Lutherstadt Eisleben, 16. März 1993	151
Alan Luff	The Baroque Captivity of the German Church and the romantic captivity of the English churches	159
Erkki Tuppurainen	Das Samische (Lappische) Kirchengesangbuch Finnlands 1993	163
Inger Selander	Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880 to 1920.	167
Gerhard Cartford	Ludvig M. Lindeman and Folk Style Hymnody	181

Hedwig T. Durnbaugh	"Die Werkstatt stellt sich vor" Authors', Composers', Translators' Workshop	189
Hinweise zur Manuskripterstellung	I.A.H. Bulletin	197
Guidelines for the Preparation of Manuscripts	I.A.H. Bulletin	201

Geleitwort

Bulletin Nr.23 enthält die meisten Beiträge der 17. Studientagung der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* in Järvenpää/Finland 8. - 13. August 1993.

Das Thema war *Das 19. Jahrhundert im Kirchenlied*.

Sie finden zuerst die Hauptreferate, dann folgen die Beiträge über speziellere Themenkreise aus den Sektionen und der Werkstatt.

Wir möchten versuchen das Bulletin zu bessern und die Herstellung zu leichtern. Daher finden sie in diesem Bulletin *Hinweise zur Manuskripterstellung* (S. 197). Wir bitten Sie diese Hinweise zur Kenntnis zu nehmen.

Der Vorstand und die Redaktion sind dankbar daß Hedda Durnbaugh bereit ist sich an der Redaktion zu beteiligen. Daher finden sie ab jetzt Ihre Name im Bulletin erwähnt.

Jan R. Luth

In Memoriam

Leon Witkowski 1908-1992

Maria Witkowska

Mein Bruder wurde am 13. Dezember 1908 in Starkow, Kreis Toruń, geboren. Er besuchte das Gymnasium in Toruń. Das Abitur legt er im Jahre 1927 ab. Später studierte er an der Universität in Poznań. Seine Studien beendete er im Jahre 1933. Den Dokortitel erwarb er sich im Jahre 1947 aufgrund der Dissertation über den Traktat *De musica* des heiligen Augustinus. Dozent wurde er im Jahre 1966. In seiner Habilitationsarbeit behandelte er den Einfluß des antiken Rätsels auf das polnische literarische und Volksrätsel.

In den Jahren 1933-39 unterrichtete er in Schulen Latein und Deutsch. Seit 1945 bis 1962 unterrichtete er Musiktheorie an der Musikschule in Toruń. Im Jahre 1945 begann seine Arbeit an der Kopernik-Universität in Toruń, die in diesem Jahr gegründet wurde. Er gehörte zu ihren Gründern und versah den Lehrstuhl für klassische Philologie bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1980.

Er war Mitglied des Komitees für Wissenschaften über die antike Kultur der Polnischen Akademie der Wissenschaften. Außerdem war er Mitglied und Vorsitzender einer Reihe polnischer kultureller und wissenschaftlicher Gesellschaften. Als langjähriger Vorsitzender des Zirkels Toruń der Polnischen Philologischen Gesellschaft entwickelte er eine äußerst rege Tätigkeit, indem er zahlreiche Kontakte mit ausländischen Philologen knüpfte. Er arbeitete auf allen Gebieten mit bewundernswertem Eifer und mit beispielloser Hingabe.

Außerdem war er Mitglied der folgenden ausländischen Gesellschaften:

Wickelmann-Gesellschaft, Stendal; Georg Friedrich Händel-Gesellschaft, Halle; Neue Bach-Gesellschaft, Leipzig; Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (seit 1965).

Er wurde mit vielen hohen Auszeichnungen geehrt. Als er sein 50-jähriges dreifaches Jubiläum feierte (dreifach, weil es seine berufliche, wissenschaftliche und gesellschaftliche Arbeit betraf), wurde er von den Universitätsbehörden, vom Stadtpräsidenten und vom Woiwoden Lock

geehrt. Er bekam damals auch vom Minister einen Gratulationsbrief, weil er sich durch seine 50-jährige Arbeit für die Kultur unserer Stadt und Woiwodschaft große Verdienste erworben hat.

Publikationen:

ca. 100 Schriften vor allem auf philologischem und musikologischem Gebiet; zahlreiche Artikel und Rezensionen gedruckt in polnischen und ausländischen Zeitschriften und in der Tagespresse.

Bücher (alle in polnischer Sprache):

Die antike Tragödie und die Entstehung der Oper, 1956; Die neulateinischen Dichter von Toruń, 1958; Das Gesangbuch von J. Israel und J.L. Laurentius, 1964, vgl. *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Band 11 (1966): 235; Der Einfluß der Antike auf das polnische literarische und volkstümliche Rätsel 1971; Die Musikkultur von Toruń in den Zwischenkriegsjahren, 1979.

Mein Bruder starb am 21. Dezember 1992 nach langer schwerer Krankheit.

In Memoriam

MUDr Karol Wurm 1913-1993

Magdalena Horká

Sie wollen auch mein Geburtsdatum kennen? Also, merken Sie, in Bratislava, dort bin ich am 25. März 1913 geboren. In der sogenannten kleinen Kirche auf der Pannenská-Straße. Dort war mein Vater Lehrer und Kantor. Dort wurden die slowakischen und ungarischen Gottesdienste gehalten. Bei ihm bekam ich die ersten Musikfundamente. Als im Jahre 1923 in der sogenannten Großen [damals deutschen] Kirche die große 4-manualige Orgel mit 70 Registern gebaut wurde, da wurde zu dem Orgeldienst als Kantor der angemessenen Qualifikation Kurt Freitag, Absolvent des berühmten Leipziger Musikkonservatoriums gewonnen. Er hatte mich als Gymnasiasten damals bemerkt und lehrte mich lange Jahre umsonst. Bei ihm lernte ich die Weltliteratur aus dem Fach der Kirchenmusik und Orgelgeschichte kennen. Es war die Zeit der sogenannten Orgelreform mit einem früher nicht gekannten Aufleben des Interesses und einer Menge Forschungsentdeckungen. Schon damals hat mich die Frage beunruhigt, ob vielleicht auch nicht in unserer Geschichte einige Meister und Instrumente sind, welche doch ein bißchen an die ruhmreiche Tradition der großen Völker erinnern könnten.

Mit diesem Gespräch, veröffentlicht vom Senior der Evangelisch Lutherischen Kirche Ján Midriak in der kirchlichen Zeitung *Evanjeličný posol*, erinnerte sich die Slowakische Evangelisch Lutherische Kirche an den 80. Geburtstag des Hymnologen, Organologen, des Mitgliedes der Kommission für Vorbereitung des neuen Gesangbuchs, des eifrigen Kirchen- und Ökumenemitarbeiters, des Facharztes Dr. Karol Wurm. Nur einige Monate später lasen wir in derselben Zeitung die Nachricht von seinem Tod am 31. 7. 1993.

Sein Beruf war die Medizin. Nach einigen Jahren der Assistentur an der Hautklinik in Bratislava kam er im Jahre 1946 nach Liptovský Mikuláš, in das Zentrum des geistlichen und musikalischen Lebens der Evangelisch Lutherischen Kirche, wo die reiche Tradition der Vergan-

genheit und Gegenwart für Dr. Wurm inspirativ war:

Die Musik als zarte Vertikale hat ihn mit Gott in Adoration und Gotteslob verbunden und die Medizin als eine breite Horizontale mit den Menschen war für ihn die Aufgabe des opferwilligen Dienens. (Nekrolog in *Evanjelický posol*)

An dem Ort, wo Jiří Třanovský (Georgius Tranoscus) eine Zufluchtstätte gefunden hatte, dort, wo seine *Cithara sanctorum* 1636 (das erste Gesangbuch der Evangelisch Lutherischen Kirche in der Sprache der Kralitzer Bibel) gedruckt worden war, wo die theologischen und musikalischen Publikationen so wie verschiedene kirchliche Periodika herausgegeben wurden, konnte Dr. Karol Wurm nicht anders als aktiv mitarbeiten. Im Jahre 1956 bereitete er mit dem Organisten Dr. Julius Letňan die Ausgabe einer praktischen Auswahl der Orgelkompositionen; mit achtzig Jahren stand er auch als Autor und Mitarbeiter im Kreise der Herausgeber der neuen Chorgesänge. Zusammen mit Dr. Gergelyi brachte er eine bedeutende organologische Publikation "Die historische Orgel in der Slowakei" und eine Serie von drei Studien über alte Orgeln der mittleren, östlichen und westlichen Slowakei heraus. Die abschließende Zeit seines Lebens hat er mit der Arbeit an dem neuen Gesangbuch, dem ersten in der slowakischen Schriftsprache, verbunden.

Schwer erkrankt, im Spitalbett liegend, arbeitete er noch sehr eifrig an den Korrekturen. Durch Gottes Gnade erlebte er noch die erhoffte Ausgabe dieses neuen slowakischen Gesangbuchs. Auf seinem Tisch im Krankenhaus lag ein Exemplar dieses Buches als Zeichen der Freude und Sehnsucht nicht nur des einzigen Liebhabers, sondern - wie wir hoffen - der breiten Gemeinschaft der Brüder und Schwestern der Evangelisch Lutherischen Kirche der Slowakei.

Wie wird dieses mit Schmerzen geborene Werk aufgenommen werden? Die Meinungen werden verschieden sein, anders kann es auch nicht sein: von der freudigen Zustimmung bis zur möglichen Verurteilung ... Die brüderlichen Kirchen aus dem Ausland helfen uns, manche unserer Gemeinden bekamen durch sie neue Orgeln und die nötigen Reparaturbestandteile, wir bekamen auch Notenmaterial und wichtige Hilfe für das neue Gesangbuch. Wir sind dafür sehr dankbar, aber wir müssen wissen, daß die wesentliche Wendung zur Besserung von uns selbst ausgehen muß, sonst wäre alle diese wertvolle Hilfe umsonst. (Aus dem oben angeführten Gespräch zum 80. Geburtstag.)

MUDr Karol Wurm war eine ausgeprägte Persönlichkeit aus der Schicht der slovakischen Gebildeten, die durch ihre stille, unauffällige, aber fleißige Arbeit die lebendige Kulturtradition der slovakischen Kirche vorstellen und tragen.

Magdalena Horká

In Memoriam Dr. Dragotin Cvetko 1911-1993

Marijan Smolik

Der slowenische Musikologe Dr. Dragotin Cvetko, geboren am 19. September 1911, ist am 2. September 1993 in Ljubljana gestorben.

In den Jahren 1938-1943 und 1945-1962 wirkte er an der Musikakademie in Ljubljana, dann gründete er die Abteilung für Musikologie an der Philosophischen Fakultät der Universität Ljubljana, 1970 wurde er Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Fast ein halbes Jahrhundert hat Dr. Cvetko die Geschichte der Musik in Slowenien erforscht und diese auch der internationalen Musikwelt zugänglich gemacht. Seine Mitarbeit an den großen lexikalischen Werken wie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, seine Monographien und Übersichten (*Histoire de la musique slovène*, 1967; *Jakobus Gallus, sein leben und Werk*, 1972; *Musikgeschichte der Slowenen*, 1975) und seine Teilnahme an den Kongressen hatten stets gute Aufnahme in Fachkreisen gefunden.

Im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (1967): 163-166 ist sein Beitrag: "Das erste slowenische Gesangbuch" erschienen.

Gruß der IAH an Konrad Ameln zum 95. Geburtstag

Christian Brunners

Hochverehrter, lieber Konrad Ameln!

Die IAH grüßt Sie zu Ihrem 95. Geburtstag und gedenkt Ihrer in Dankbarkeit! Wir sagen unseren Gruß mit einem maritimen Bild, das Markus Jenny für diese Gratulation dem Vorstand empfohlen hat.

Wenn wir uns bemühen, das Schiff der IAH in guter Fahrt zu halten, so denken wir immer wieder auch an Sie, der es erbaut und erstmals in Fahrt gebracht und gesteuert hat. Daß Sie immer noch unter den Passagieren dieses Schiffes sein können, freut uns, und wir wünschen Ihnen noch manche vergnügliche Stunde an Bord. Im Gespräch mit anderen Passagieren gibt es immer wieder interessante Neuigkeiten zu erfahren. Groß und vielfältig ist die Fracht an Entdeckungen und Erkenntnissen, die Sie in die Wissenschaft und Praxis des Kirchenliedes haben einbringen dürfen!

Es wird für Sie auch eine Genugtuung sein zu sehen, daß und wie Ihre Schülerinnen und Freunde nach wie vor an der Arbeit sind. Die hinter uns liegende Studientagung 1993 in Finnland hätte auch Ihnen viel Freude gemacht. Die im vorliegenden Band versammelten Beiträge, die wir dort gehört und bedacht haben, mögen Ihnen so etwas wie ein Geburtstagsgeschenk sein, das uns mit Ihnen verbindet.

Mit herzlichen Geburtstagsgrüßen und Segenswünschen im Namen des Vorstandes und der Arbeitsgemeinschaft - der derzeitige IAH-Kapitän

Christian Brunners

Theologische Programme und Probleme im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts

Christian Bunnars

Der freundliche Saal war festlich aufgeschmückt, alle Fenster des Hauses hatten ihre Blumen an ihn abgetreten, aber die Vorhänge waren nicht heruntergelassen, damit der hereinleuchtende Schnee an die Jahreszeit erinnern möchte. Was von Kupferstichen und Gemälden sich auf das heilige Fest bezog, zierte die Wände... Die zahlreichen und hoch gestellten durchscheinenden Lampen verbreiteten ein feierliches Licht, welches doch zugleich schalkhaft mit der Neugierde spielte ...¹

So das Ambiente, in dem Fr. D. E. Schleiermacher in dem gleichnamigen Büchlein (1806) seine "Weihnachtsfeier" angesiedelt hat. Bei dem festlichen Zusammensein von Frauen, Männern und Kindern suchen die Frauen in der Geburt ihrer Kinder das neue, höhere Leben, das Göttliche, zu schauen; die Männer suchen sich ihm mit theologischen Diskursen zu nähern. Ganz am Schluß der Feier läßt Schleiermacher den Herrnhuter Joseph ins Zimmer treten. Der stimmt nicht mit ein in das "dialektische", "überverständige" Debattieren und sagt: "Ich meinestils kann heute damit gar nicht dienen." "Hättet ihr," so spricht Joseph die Männer an, "statt zu reden nicht lieber die Frauen singen lassen können?"

Bedenkt nur, welche schönen Töne sie euch würden gesungen haben, in denen alle Frömmigkeit eurer Reden weit inniger gewohnt hätte ...

¹ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, "Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch" (1806); zitiert nach: Fr. D. E. Schleiermacher, *Theologische Schriften*, Herausgegeben und eingeleitet von Kurt Nowak (Berlin, 1983), S. 217.

Alle Formen sind mir zu steif, und alles Reden zu langweilig und zu kalt. Der sprachlose Gegenstand [der Weihnachtsfeier] verlangt oder erzeugt mir eine sprachlose Freude, die meinige kann wie ein Kind nur lächeln und jauchzen ... Ich fühle mich einheimisch und wie neugeboren in der besseren Welt, in der Schmerz und Klage keinen Sinn hat und keinen Raum ... Kommt denn und laßt uns heiter sein und etwas Frommes und Fröhliches singen.²

Das Liedersingen ist nach Schleiermacher also ein besonders angemessener Ausdruck für individuelle und gemeinschaftliche Frömmigkeit! Wir kommen darauf zurück. Ich habe einleitend so ausführlich zitiert, um uns auf den theologischen "Liedgeschmack" des 19. Jahrhunderts zu bringen.³

Die Quellenbasis meines Referats bilden vor allem deutsche evangelische Äußerungen aus dem 19. Jahrhundert. Um der geschichtlichen Konkretion willen nehme ich also eine gewisse deutsche "Beschränktheit" in Kauf. Freilich will ich versuchen, auch zu Verallgemeinerungen zu kommen.

Für die ersten beiden Referatsteile habe ich das Stichwort "Programme" gewählt. Ich meine damit entwickelte Konzeptionen und Zielstellungen, die die Geschichte des Liedes und des Gesangbuchs ebenso betreffen wie deren Rezeption und Gebrauch. Von "Programmen" zu sprechen, erscheint auch insofern berechtigt, als viele theologische Äußerungen und poetologische Selbstzeugnisse, viele Gesangbuchvorreden und Voten zu Gesangbuchfragen in die kirchlich-theologischen Richtungskämpfe des Jahrhunderts eingebunden sind und darum häufig selbst programmatischen Charakter tragen.

In einem ersten Teil will ich versuchen, den hymnologietheologischen Neuansatz des 19. Jahrhunderts zu beschreiben. Im zweiten Teil verfolge ich ihn in eine dreifache Positionierung hinein. Im dritten Teil will ich einige ausgewählte Probleme skizzieren, die Lied, Gesangbuch und Hymnologie im 19. Jahrhundert mitbestimmt haben, und an denen wir,

² Schleiermacher, *Weihnachtsfeier*, S. 264f.

³ Zu Schleiermachers Liturgie-, Kunst- und Musikverständnis vgl. u.a. Christoph Albrecht, *Schleiermachers Liturgik. Theorie und Praxis des Gottesdienstes bei Schleiermacher und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge* (Berlin, 1962). - Gunter Scholz, *Schleiermachers Musikphilosophie* (Göttingen, 1981). - Th. Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers* (Stuttgart, 1987).
Zu der fundamentalen Bedeutung Schleiermachers für das 19. Jahrhundert vgl. auch in dem Referat von Gustav Björkstrand (abgedruckt in diesem *Bulletin*).

wenn ich recht sehe, auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch zu arbeiten haben.

1. Hymnologietheologische Kernaussagen

1.1. *Das Lied als christlich-religiöser Gefühlsausdruck*

Wie läßt sich die theologische Prägung kirchlichen Singens im 19. Jahrhundert umreißen, das, wodurch es zu vorhergehenden Epochen unterscheidbar wird, was auch berechtigt, "das 19. Jahrhundert" als Epochenbegriff für den Kirchengesang zu verwenden? Das einleitend gebrachte Schleiermacher-Zitat hat uns eine Richtung gewiesen. Schleiermacher war einer der ersten, der die Hymnologie auch wissenschaftssystematisch bedacht hat. Er hat in vielen Zusammenhängen seiner Theologie und auch im Blick auf das Kirchenlied festgestellt, Frömmigkeit könne sich entweder auf "religiöse Lehren" oder auf "sittliche Ansichten und Entschließungen" beziehen. In beiden Fällen jedoch bliebe es bei "mittelbaren Äußerungen".⁴ Wirklich lebenskräftig sei aber nur die unmittelbare Frömmigkeitsäußerung, unter anderem auch im Kirchengesang. Was damit zurückgewiesen wurde, war ein lehrhaftes Singeverständnis, wie es in Zeiten der Reformation und Orthodoxie, und eine moralisch-tugendfördernde Liedauffassung, wie sie zur Zeit der Aufklärung herrschend sein konnten. Angestrebt wurden demgegenüber Poesie und Musik, die Ausdruck eines zunächst nonverbalen Bestimmtheits des Menschen wären. Expliziert sich dieses - um Schleiermachers berühmte Formel zu gebrauchen - "Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit", so geschieht ein "darstellendes Handeln", durch das andere Menschen in eine vermehrte "Kräftigkeit" ihres Gottesbewußtseins gebracht werden können. "Der Zweck des Cultus ist die darstellende Mitteilung des stärker erregten religiösen Bewußtseins."⁵

Dieser hymnologische Neuanatz im Zusammenhang einer theologischen Gefühlstheorie darf nicht rein anthropologisch gedeutet oder subjektivistisch mißverstanden werden. Es geht - darauf hat jüngst Gustav

⁴ Zitatsplitter aus Schleiermachers Schrift *Zwei unvorgreifliche Gutachten in Sachen des protestantischen Kirchenwesens zunächst in Beziehung auf den preußischen Staat* (Berlin, 1804), S. 102f.; zitiert nach Heinz Hoffmann, *Tradition und Aktualität im Kirchenlied. Gestaltungskräfte der Gesangbuchreform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Berlin, 1967), S. 32.

⁵ Das Zitat aus Schleiermachers "Praktische Theologie"; zitiert nach Christian Palmer, *Evangelische Hymnologie* (Stuttgart, 1865), S. 48.

A. Krieg verwiesen - um "ein zunächst und vor allem trans-begriffliches 'Zur-Sprache-Kommen Gottes.'"⁶ Krieg hat auch unterstrichen, wie sehr der Neuansatz sich der nachkantianischen Situation verdankt.⁷ Schleiermachers Konzept stand in Verbindung zum Empfinden und zur Kunstphilosophie der Romantik. Ein ähnlicher Neuansatz konnte auch aus erwecklicher Frömmigkeit aufkeimen. Diese ihrerseits stand, auch was die Liedfrömmigkeit angeht, in Beziehung zum Pietismus des 17. und 18. Jahrhunderts.

Jedenfalls zielt die Betonung von "Gefühl" und "Bewußtsein" auf die Begegnung von Gott und Ich oder, christologisch akzentuiert, auf das wirksame Berührtwerden durch die erlösenden Kräfte Jesu Christi. Wie sehr die an Schleiermacher gezeigte theologische Gefühlstheorie die Kirchenliedauffassung des 19. Jahrhunderts prägt, will ich mit einigen ausgewählten Zitaten zeigen. Allenthalben trifft man in der hymnologischen Literatur auf entsprechende Anschauungen und Wortfelder.

H. F. Wilhelmi schreibt 1824 in einer für die deutsche Gesangbuchreform wesentlichen Schrift, das geistliche Lied werde von dem bestimmt, "was in dem endlichen Geiste in seinem Ergriffensein von dem ewigen Geiste vorgeht."⁸ A. Knapp in der Vorrede zu seinem *Evangelischen Liederschatz* (1837) nennt unter den Definitionen eines "echten Kirchenliedes" zwar die "Kraft und Gediegenheit des christlichen Glaubensbekenntnisses" und die "klare durchsichtige Form," aber auch "ein lauterer, inniges Gefühl".⁹ G. W. Weis (1842): "Das christliche Kirchenlied ist: der unmittelbare Ausdruck christlich-religiöser Gefühle in singbar poetischer Form."¹⁰ Palmer bemerkt 1865, der Kunst komme "zur offe-

⁶ Gustav A. Krieg, *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg* (Göttingen, 1990), S. 144.

⁷ Vgl. den Zusammenhang bei Krieg, *Gottesdienstliche Musik*, S. 137ff.

⁸ Heinrich Friedrich Wilhelmi, *Von dem geistlichen Liede besonders den ältern Kirchenliedern* (Heidelberg, 1824), S. 1f.; zitiert nach Heinz Hoffmann, *Tradition*, S. 33f.

⁹ Albert Knapp, *Evangelischer Liederschatz für Kirche und Haus. Eine Sammlung geistlicher Lieder*. 1. Band (Stuttgart und Tübingen, 1837), S. ix. Zu Knapp vgl. Ulrich Parent, *Albert Knapps "Evangelischer Liederschatz" von 1837* (Frankfurt/Main, 1987). - Martin Rößler, "Albert Knapp". In: Ders., *Liedermacher im Gesangbuch*, Band 3 (Stuttgart, 1991), S. 82-121.

¹⁰ Zitiert nach Hoffmann, *Tradition*, S. 35.

nen Aufnahme ihrer Darstellung in der Andacht des religiösen Menschen schon die erwünschte innere Fassung und Stimmung entgegen.¹¹ Für die Melodie eines Gemeindegesangs betont Palmer, sie könne "nur gefunden" werden, sie sei

gleich jedem guten Gedanken, eine Gabe Gottes, eine Inspiration ... wer das Charisma empfangen hat ... dem strömen die ... melodischen Gedanken zu ... es ist, wie wenn eine unsichtbare Hand sie ihm vorspielte.¹²

L. Schöberlein spricht 1881 von der Kirchenmusik als dem "Widerschein der göttlichen Ideen, in denen ...[die Gemeinde] lebt". Die Gemeinde erfahre einen "idealen Hauch", die Seele in "ihrer feiernden Stimmung" einen höheren Aufschwung zu Gott.¹³

Gegenüber einer häufigen Verzeichnung solcher Äußerungen als Indizien für reinen Subjektivismus und Psychologismus möchte ich betonen, daß die religiös-rezeptiven Elemente in den angedeuteten Lied- und Kunsterfahrungen nicht zu überhören sind. Das heißt, das Göttliche bewahrt einen dem Menschen vorgeordneten Charakter.

1.2. Transgression zur besseren Welt

Mit dem eben gegebenen Schöberlein-Zitat sind wir auf einen Gedanken gestoßen, der uns bereits in der Rede des Joseph aus Schleiermachers "Weihnachtsfeier" begegnet ist. Singen als Überschrift zu einer besseren Welt! Das hängt mit der theologischen Gefühlstheorie zusammen, ist aber innerhalb der Liedanschauung des 19. Jahrhunderts ein eigener zentraler Topos. Auch er zeigt übrigens an, daß in der Liederfahrung der Mensch nicht nur seiner selbst, sondern auch seines transzendenten Grundes gewiß werden möchte.

Das Transgressions-Modell findet sich nicht nur im kirchlichen Zusammenhang. Es ist konstitutiv für die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts überhaupt. Ganz einfach klingt es uns aus Schuberts Vertonung von "An die Musik" entgegen (Text von Franz von Schober):

¹¹ Palmer, *Hymnologie*, S. 64.

¹² Palmer, *Hymnologie*, S. 283.

¹³ Ludwig Schöberlein, *Die Musik im Cultus der evangelischen Kirche* (Heidelberg, 1881), S. 78, 86.

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
 Da mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
 Hast du mein Herz zu wahrer Lieb entzunden,
 Hast mich in eine bess're Welt entrückt.

Der Musikwissenschaftler Hans-Heinrich Eggebrecht hat von dem "Zwei Welten-Modell" der Romantik gesprochen.¹⁴ Ein erster Hauptvertreter war Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Er schrieb von der Musik: "Das Land der Musik" ist das

Land des Glaubens ... wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren ... Und wie? ... statt aller Antwort und Offenbarung werden uns luftige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie.¹⁵

Traditionsgeschichtlich steht hinter dem Transgressions-Modell viel Platonismus. Auch die in Mittelalter und Barock wesentliche Anschauung von einer Himmels- und Engelmusik kehrt verwandelt wieder. Erwähnt sei ferne, daß ein Zwei-Welten-Modell das Kunst- und Musikverstehen bis heute mitbestimmt, sei es nun in Musikphilosophien des 20. Jahrhunderts - ziemlich offen bei Ernst Bloch, gebrochen bei Adorno - sei es in der trivialen Weise des Schlagers, mit dem auch oft noch der Schein einer "schöneren Welt" ersehnt wird.

Der Transgressionsgedanken in Hymnologie und Hymnodie des 19. Jahrhunderts erhellt sich aus dem Folgenden.

Der schon erwähnte Wilhelmi will den Blick dafür öffnen, wie für den einzelnen Menschen in seiner Kammer, für die Hausgemeinde im Haus, wie für die Gemeinde "im hohen Gewölbe des Gotteshauses" durch Lieder "in den Klängen und Tacten einer bessern Welt die harmonische Stimme der heiligen Dichtung zu der bewegten Seele dringt".¹⁶ Christian Palmer sagt vom Verhältnis von Kultus und Kunst, beide suchten einander

¹⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München, 1991). Vgl. besonders den Abschnitt "Romantik: Das Zwei-Welten-Modell", S. 590-621.

¹⁵ Zitiert nach Eggebrecht, *Musik*, S. 593.

¹⁶ Wilhelmi, *Von dem geistlichen Lied*, S. 2; zitiert nach Hoffmann, *Tradition*, S. 33. Solche Zielbestimmungen haben eine Analogie in dem Seit 1800 aufkommenden "neuen Choralbegriff", auf den bei der Tagung in Järvenpää besonders Folke Bohlín und Toomas Siitan hingewiesen haben.

gegenseitig: Der Gottesdienst

will ja darstellen, will das Innere zur Erscheinung bringen, und zwar nicht so, wie es unmittelbar in Worth und Tath im Leben selbst zur Erscheinung kommt, sondern zum Zwecke der Feier, also in gehobener, verklärter und dennoch wahrer, das Wesen rein offenbarer Weise; diese Formgebung aber, dieses Maß und Ebenmaß ist dasjenige, worauf sich die Kunst als Production des Schönen versteht, darum bedarf [der Kultus] ihrer Hilfe und nimmt dankbar ihre Dienste an.¹⁷

Am Übergang zum 20. Jahrhundert wird der Theologe Julius Smend schreiben, daß in der Kunst die "Sphäre des Alltäglichen, Prosaischen, Trivialen überwunden und die Erhebung in eine höhere, ideale Welt erstrebt und erreicht" werde.¹⁸

Ich weise noch darauf hin, daß sich das Transgressions-Modell in vielen Liedtexten findet, besonders solchen von eschatologischer Prägung. Geradezu gnostisch getönt erscheint es in dem aus dem Englischen (1827) kommenden "Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh"; mit drängender Erwartung in Marie Schmalenbachs (1882) "Brich herein, süßer Schein sel'ger Ewigkeit"; als Hoffnungsmeditation inmitten sozialer Erniedrigung in "Deep river, my home is over Jordan".

2. Versuch einer hymnologischen Typologie des 19. Jahrhunderts

Zur Signatur des Jahrhunderts gehören die soziale und funktionale Differenzierung der Gesellschaft sowie kultureller Pluralismus - Entwicklungen, die bereits vorher begonnen hatten, nun aber voll durchschlagen.¹⁹ Eine theologische und frömmigkeitsmäßige Ausdifferenzierung zeigt sich in kirchlichen Partei- und Richtungskämpfen. Wichtig sind hier besonders die drei Bewegungen von Erweckung, Konfessionalismus

¹⁷ Palmer, *Hymnologie*, S. 65.

¹⁸ Krieg, *Gottesdienstliche Musik*, S. 139.

¹⁹ Aus der kirchengeschichtlichen Literatur seien dazu hier genannt: Martin Greschat, *Das Zeitalter der Industriellen Revolution* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1980) (*Christentum und Gesellschaft*, Bd. 11). - Gerhard Besier, *Religion, Natur, Kultur. Die Geschichte der christlichen Kirchen in den gesellschaftlichen Umbrüchen des 19. Jahrhunderts* (Neukirchen-Vluyn, 1992).

und Liberalismus.²⁰ Sie treten in den europäischen Ländern und in Übersee in unterschiedlichen Ausprägungen und Mischungsverhältnissen auf. Ihre Dreispannung aber ist wesentlich für die theologisch-kirchliche Szenerie des Jahrhunderts.

Ich will jetzt zu zeigen versuchen, wie der im ersten Referatteil gekennzeichnete Neuansatz sich liedtheologisch ausdifferenziert hat. Ich unterscheide dabei drei Typen: den kirchlichen, den individuellen und den missionarischen Typ. Wenn ich damit eine hymnologische Typologie für das 19. Jahrhundert in Vorschlag bringe, bin ich mir der Gefahr bewußt, daß individuelle geschichtliche Gestalten allzu rasch klassifizierend vereinnahmt werden.²¹ Doch Hymnodie und Hymnologie des 19. Jahrhunderts sind in vielem noch so unübersichtlich, daß wir gewissermaßen oft "den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen". Es bleibt zu überprüfen, ob die "Schneisen" und Wege, die ich zu legen versuche, weiterführen.

2.1. *Singen als Leben mit der Kirche*

Geistes- und frömmigkeitsgeschichtlich läuft hier vieles zusammen und kann im Blick aufs Kirchenlied unterschiedlich akzentuiert werden: Abkehr von der Aufklärung, Organismusgedanke aus Romantik und Idealismus, das historische Interesse, die Wiederentdeckung biblisch fundierten und kirchlich gebundenen Christseins. Prolongierung institutionell vermittelter Frömmigkeit kann hier ebenso walten wie Gemeinschaftserleben im erweckten Kreis, Erfahrung ökumenischen Christentums ebenso wie strikter Konfessionalismus und hymnologischer Traditionalismus.

In Europa wird die Ausprägung dieses Typs mitgesteuert vom "Schock" durch die Französische Revolution, vom Gegenzug zur sich entwickelnden Massengesellschaft und Entkirchlichung. Es ist verständlich, daß in einer neuen, verunsichernden Zeitsituation das Kirchenlied nicht nur als Gesang im "Haus des Herrn," sondern auch als "Schutz- und

²⁰ Zur Widerspiegelung dieser drei kirchen- und frömmigkeitsgeschichtlichen Richtungen in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. Christian Bunners, *Fritz Reuter und der Protestantismus* (Berlin, 1987).

²¹ Eine ähnliche Typisierung - freilich nur kurz und mehr im Vorübergehen - findet sich aus dem 19. Jahrhundert selbst in der von der Forschung bisher weitgehend übersehenen Darstellung von O. Wetzstein, *Die religiöse Lyrik der Deutschen im 19. Jahrhunderts* (Neustrelitz, 1891), S. 122. Wetzstein unterscheidet Lieder als "subjektive Stimmungsbilder", als "Bekennnislieder des kirchlichen Glaubens", als "Zeugnislieder kirchlichen Lebens".

Trutzlied" in einer als "fester Burg" verstandenen Kirche postuliert wurde.

In diesem Typ des Singens spielt der kirchliche Bekenntnischarakter eine große Rolle. Von der Sozialform her steht der überlieferte, beziehungsweise restaurierte agendarische Gottesdienst im Vordergrund. Die institutionelle Seite des Gesangbuchs kann stark betont werden, eine Entwicklung, die in Deutschland besonders dort zu beobachten ist, wo die Herausgabe offizieller landeskirchlicher Gesangbücher und die Entwicklung zum Einheitsgesangbuch verfolgt worden sind.

"Kirchlichkeit" des Singens ist eine Hauptforderung in der prägenden deutschen evangelischen Hymnologie des 19. Jahrhunderts, aber nicht nur in Deutschland. Kirchlichkeit des Singens als identitätsstiftendes Moment erscheint beispielsweise auch in einer Abwehrhaltung nordamerikanischer Theologen gegenüber dem als fremd empfundenen Spiritual.²²

Die positiven Züge dieses Typs "Singen als Leben mit der Kirche" finde ich einladend ausgesprochen in der freien deutschen Übersetzung der letzten Strophe von Nikolai Frederik Severin Grundtvigs Lied "Ewig steht fest der Kirche Haus". Hier wird das Singen selbst als beseligendes, weil mit der Kirche verbindendes Geschehen thematisiert:

Laß unsern Herzen nirgends Ruh,
 Wo auch die Glocken erklingen,
 Daß wir mit deinem Volk herzu
 Kommen mit Beten und Singen.
 Wenn dich die Welt nicht kennt noch sieht,
 An deinem Volk dein Werk geschieht,
 Gnade und Friede grüßt alle.²³

²² Zu diesen Auseinandersetzungen vgl. in dem Beitrag von Portia K. Maultsby, "Funktion und Darbietung von Kirchenliedern, Spirituals und Gospels in der schwarzen Kirche". *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 27 (1983): 192-206. -

Heinz Werner Zimmermann hat die geistlichen Lieder der afro-amerikanischen Kirchen die "bedeutendste Leistung christlichen Liedschaffens im 19. Jahrhundert" genannt. Das Zitat bei Theo Lehmann, "Art. Jazz". *Theologische Realenzyklopädie* 16 (1987): 548.

²³ Zitiert nach *Evangelisches Kirchengesangbuch [EKG]*. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Landeskirchen Mecklenburg, Sachsen, Thüringen. (Berlin, 1973), Nr. 433 ("Ewig steht fest der Kirche Haus"), Strophe 7.

Eine kurz zusammenfassende Darstellung zu Grundtvig in *Theologische Realenzyklopädie* 14 (1985): 284-289 von Christian Thodberg. Vgl. ferner die hymnologischen Literaturangaben zu Grundtvig im *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 30 (1987): 229.

Wie wird in diesem Typ des Kirchengesangs das theologisch qualifizierte Gefühlsmoment aufgenommen? Muß es hier nicht zwischen dem individuellen und dem gemeinschaftlichen Faktor zu Spannungen kommen? In der Tat hat die Hymnologie des 19. Jahrhunderts in dieser Spannung ein Grundproblem gesehen und dieses immer wieder diskutiert. Auch Palmer hat sich in seiner *Evangelischen Hymnologie* (1865) ausführlich dazu geäußert. Er strebt ein Übereinkommen von individueller und kirchlicher Erfahrung an:

Ist der Cultus wesentlich Darstellung des der Gemeinde innewohnenden christlichen Lebens in der Form der Feier, so muß auch die dem Gottesdienst dienende Kunst ... zum feiernden Ausdruck dessen sich hergeben, was nicht einer oder der andere, sondern was die Gemeinde als geistiges Gut in sich trägt - die christliche Poesie muß eine kirchliche sein.²⁴

Im Anschluß an die Ästhetik von Fr. Th. Vischer meint Palmer, daß sich die Liedform besonders gut zur Übereinkunft von Objektivem und Subjektivem eigne.²⁵ So gilt ihm: "Gott, Christus, sein Reich, wie es für uns ist, ist Gegenstand des Hymnus; das göttliche Leben und Reich in uns ist Inhalt des Liedes."²⁶ Angezielt wird also ein Singen, bei dem das Ich mit dem "Gesamtbewußtsein" der Kirche übereinkommt.

2.2. Singen als individuelle Gottesbeziehung

Um diesen Typ zu kennzeichnen, setze ich mit einer Strophe von Novalis ein, dem Beginn eines Liedes, das bis heute beispielsweise im Gesangbuch der deutschen Gemeinschaftsbewegung steht:

Wenn ich ihn nur habe,
 Wenn Er mein nur ist,
 Wenn mein Herz bis hin zum Grabe
 Seine Treue nie vergißt,
 Weiß ich nichts von Leide,

²⁴ Palmer, *Hymnologie*, S. 100 f.

²⁵ Vgl. bei Palmer, *Hymnologie*, besonders S. 132ff.

²⁶ Palmer, *Hymnologie*, S. 134.

Weiß ich nur von Andacht, Lieb und Freude.²⁷

Hier wird von einem romantischen Liebesverständnis her gesprochen, in welchem das Ich des Menschen "der ruhende Pol ist, von dem aus die Flucht der Erscheinungen bewältigt wird" (so K. D. Schmidt im Anschluß an Günther Müller).²⁸ Das Ich steht in einem reziproken Verhältnis zum Nicht-Ich. Dieses kann als Natur erscheinen, als Liebespartner, als Christus - wie in der zitierten Strophe. Wort und Musik können das Geheimnis individueller Gottesbeziehung nur andeuten, umkreisen, können zu anderen hin davon nur ein Echo senden: "Weiß ich nur von Andacht, Lieb und Freude".

Unangemessen ist also eine Interpretation solcher Texte, die wegen des Fehlens biblisch-dogmatischer Formeln (oder bei Melodien wegen deren Abweichen von "klassischer" Führung) in solchen Liedern den "echten" christlichen Geist ausgedünnt sieht oder vermißt. Schulmeisternde Analysen zu Liedern wie "So nimm denn meine Hände" oder "Stille Nacht" haben deren Eigenart oft zu wenig bedacht. Gleicherweise sind von einem anderen Singeverständnis her die meditative "Versunkenheit" oder die expressive Spiritualität der Gesänge nordamerikanischer Schwarzer oft zu wenig gewürdigt worden.

Dieser Typ von Kirchengesang kann nach Genese und Phänomenologie eine starke mystische Komponente haben, er kann sich biblisch-christologisch orientieren, er kann sich auch mit einer subjekt-betonten christlich-liberalen Geistigkeit verbinden. Daß damit Spannungen zum "kirchlichen Typ" (vgl. 2.1.) programmiert waren, liegt auf der Hand. Ich nenne zur Veranschaulichung des Singens als individueller Gottesbeziehung noch einige Liedanfänge, die diesem Typ besonders zuzuordnen sind: "Wie mit grimm'gem Unverstand" (J. D. Falk), "Harre, meine Seele" (F. Räder), "Laßt mich gehn" (G. Knak), "Weißt du, wieviel Sternlein stehen" (W. Hey), "Gott ist die Liebe" (A. Rische), "Nearer, my God, to Thee" (S. Adams), "I stand all bewildered with wonder" (W. F. Crafts), "Nobody knows the trouble I see".

Ich kennzeichne diesen Typ des Singens abschließend mit einem historischen Zitat. O. Wetzstein schreibt (1891): "Auf die Tiefe der Empfindung kommt es an, auf die Unmittelbarkeit der inneren

²⁷ *Gemeinschaftsliederbuch*, hg. vom Evangelisch-Kirchlichen Gnadauer Gemeinschaftswerk, Berlin.

²⁸ Kurt Dietrich Schmidt, *Grundriß der Kirchengeschichte* (Göttingen, 1975), S. 452.

Gefühlsmacht, welche den Dichter zum Schaffen treibt."²⁹

Alle Materien der christlichen Lehre und des Lebens werden unter der Triebkraft des heiligen Geistes zu Glaubensliedern, und was an inneren Erfahrungen und äußeren Erlebnissen die Seele des Dichters berührt und erschüttert hat, das gestaltet sich ihm zu Denkmälern der göttlichen Weisheit und Weltregierung, die auch dem Nächsten wieder zu Wegweisern auf seiner Erdenwallfahrt dienen können.³⁰

2.3. Singen als missionarische Aktion

Der Schluß des letzten Zitats führt uns hinüber zur Skizzierung des dritten Typs. Wiederum sind nicht nur spezielle Lieder gemeint, sondern ein Lied- und Singeverständnis, das sich auch überlieferte, anders akzentuierte Gesänge anverwandeln kann. So sagte E. C. G. Lanbecker, Vertreter der Berliner Erweckungsbewegung, von Paul Gerhardt: "Sein Lied, so sprach der Herr, soll nimmer sterben,/ Es soll mir Herzen für den Himmel werben!"³¹

Ansätze für diesen Typ liegen im europäischen und amerikanischen Pietismus des 17. und 18. Jahrhunderts, insbesondere in seiner halleschen, herrnhutischen und methodistischen Ausprägung. Die Erweckungsbewegung mit ihrem missionarischen Flügel beerbte diese Ansätze und entfaltete sie in der Arbeit der entstehenden Missionsgesellschaften, auf inländischen Missionsfesten und bei evangelistischen Aktionen.³²

In der Entfaltung von Singen als missionarischer Aktion besteht ein spezifischer Beitrag des 19. Jahrhunderts zur Liedgeschichte. Um das im Blick auf die bevorzugten Orte des Singens zu profilieren, können wir sagen: der kirchlich-kultische Typ verwirklicht sich besonders im Kirchengebäude, der individuelle im Haus, und der Ort der missionarischen Liedaktion ist der Markt, die Straße, das Camp, die Konferenzhalle.

²⁹ Wetzstein, *Religiöse Lyrik*, S. 298.

³⁰ Wetzstein, *Religiöse Lyrik*, S. 302.

³¹ E. C. G. Lanbecker, *Leben und Lieder von Paulus Gerhardt* (Berlin, 1841), S. v.

³² Zu historischen, systematischen und praktischen Aspekten missionarischen Singens vgl. das *I.A.H. Bulletin* 16 (Juni 1988), das die Referate der Studentagung Lund 1987 dokumentiert hat. Die Tagung stand unter dem Thema "*Proclamatio evangelii et hymnodia*. Die missionarische Dimension des Singens".

Das missionarisch akzentuierte Singen hängt mit der veränderten kirchensoziologischen Situation zusammen.³³ Sie wird besonders deutlich in den USA. Hier hatten die politischen, sozialen und kirchlichen Rahmenbedingungen dazu geführt, daß um 1820 nur etwa fünfzehn Prozent der Einwohner einer Kirche angehörten.³⁴ Teile des amerikanischen Calvinismus und andere Denominationen versuchten, mit der Entwicklung des Revivalismus darauf zu reagieren und die Masse kirchenferner und religiös indifferenter Menschen zu Gotteserfahrung, Bekehrung und kirchlicher Integration zu führen. Zu den Verkündigungsstrategien auf Massenmeetings und bei Evangelisationskampagnen gehörte auch das Singen. Im letzten Jahrhundertviertel wurde das für Europa besonders durch das Evangelisten-Sänger-Paar Moody-Sankey zum Vorbild.

Der Missionsgedanke war in Europa bereits Jahrzehnte vorher mit dem Lied verbunden worden. Er bestimmte den europäischen Liedexport in die Gebiete der "äußeren Mission", wobei nach heutigem Urteil die Inkulturation des Evangeliums hymnologisch zu wenig bedacht worden ist. Der Missionsgedanke spielte auch beim Singen auf inländischen Missionsfesten eine große Rolle. Es war unüberhörbar, daß dabei auch die la gewordenen Christen im eigenen Land mitgemeint waren.

Ich kennzeichne im folgenden einige wiederkehrende Topoi, die ich in solchen Liedern deutscher Zunge gefunden habe, die besonders dem Missionsgedanken gewidmet sind.

a) Häufig taucht der Gedanke des Reiches Gottes als einer zukunftsweisenden Wirklichkeit auf. In das final bestimmte missionarische Pathos ist auch das Singen einbezogen:

Freunde, Brüder, freuet euch!
Näher kommt das Himmelreich;
Christi Evangelium
Strahlt in neuem Glanz und Ruhm.³⁵

³³ Zu den kirchensoziologischen und theologischen Aspekten von *Revivalism, Awakening*, Erweckungs- und Missionsbewegung vgl. Ulrich Gäbler, *Auferstehungszeit. Sechs Porträts* (München, 1991). - Ders., "Die Frage nach der Kirche in 'pietistischen' Bewegungen des 19. Jahrhunderts." In: Pentti Laasonen, Johannes Wallmann (Redaktoren), *Der Pietismus in seiner europäischen und außereuropäischen Ausstrahlung* (Helsinki, 1992), S. 145-160.

³⁴ So Ulrich Gäbler, "Frage", S. 146.

³⁵ Zitiert nach Knapp, *Liederschatz*, S. 502 (C. A. Döring).

b) Der Reichsgedanke ist mit dem Kampfgedanken häufig verbunden, entweder mehr individuell als bekehrendes Zerbrechen des Eigenwillens oder mehr kollektiv als Ausbreitung von Kirche und christlicher Lebensform. "Drum brich den eignen Sinn"³⁶ betet A. Knapp und Chr. G. Barth triumphiert:

Im Himmel und auf Erden
Ist alle Macht nun dein,
Bis alle Völker werden
Zu deinen Füßen sein.³⁷

c) Die empirische Welt kann als Widerspiel des Reiches Gottes erscheinen, ja geradezu als dämonisch besetzter Bereich. Das Lied wird zum gesungenen Exorzismus: "Ja, Jesus siegt! Scufzt eine große Schar noch unter Satans Joch ..."³⁸

d) Das Lied regt die Zukunftsfreude mächtig an. In einer gesungenen Vision, bestimmt vom Transgressionsgedanken, dichtet Fr. A. Krummacher:

Gräber stehen aufgetan;
Rauscht, verdorrete Gebeine!
Macht dem Bundesengel Bahn!
Großer Tag des Herrn, erscheine!
Jesus ruft: Es werde Licht!
Jesus hält, was Er verspricht.³⁹

e) In solcher Ergriffenheit evangelistischen Tuns und Wartens werden auch die nationalen und konfessionellen Grenzen des Singens niedergelegt:

Schmelz alles, was sich trennt, zusammen
Und baue deinen Tempel aus;

³⁶ Zitiert nach EKG Nr. 221, Strophe 2.

³⁷ Zitiert nach EKG Nr. 222, Strophe 2.

³⁸ Zitiert nach *Gemeinschaftsliederbuch* Nr. 619 (Chr. Blumhardt d. Ä.), Strophe 3.

³⁹ Zitiert nach Knapp, *Liederschatz*, Nr. 1159, S. 499. - In Knapps *Liederschatz*, 1. Band, handeln die Lieder des dritten Buches in dessen 15. Abteilung (Nr. 1152-1248) "Von der Ausbreitung der Kirche auf Erden".

Laß leuchten deine heiligen Flammen
Durch deines Vaters ganzes Haus.⁴⁰

f) Die Kirchenlieder alter und neuer Zeit werden als ein deutliches missionarisches Zeugnis gewertet. Knapp:

Was wollen die Gegner oder Verdreher des Evangeliums mit dem herzlosen Tone ihres Widerspruchs setzen gegen diese Flöten- und Donnerstimmen des neuen Testaments, gegen diese Erhabenheit der Christusgemeinde, die dem Erlöser singt und spielt in ihrem Herzen?⁴¹

3. Theologische Probleme des 19. Jahrhunderts im Kirchengesang

In diesem Teil bespreche ich einige ausgewählte Problembereiche und bevorzuge dabei solche, die - wie ich meine - das kirchliche Singen und die Wissenschaft davon bis heute mitbestimmen.

3.1. Zur Forschungslage

Im 19. Jahrhundert stellen sich neben die bis dahin oft dominierende deutsche Kirchenliedentwicklung gleichgewichtige Entfaltungen in anderen Ländern, mit den USA auch in außereuropäischen Bereichen. Umso mehr ist die Lücke zu empfinden, daß uns eine international übergreifende und vor allem auch international vergleichende Kirchenliedgeschichte fehlt. Die entsprechenden Forschungsaufgaben für unsere Arbeitsgemeinschaft in Kontakt zu den englischen und amerikanischen Geschwistergesellschaften liegen vor Augen.

Was die deutschsprachige hymnologische Forschung belangt, so ist in ihr das 19. Jahrhundert stiefmütterlich behandelt worden. Das gilt bereits für die bibliographische Erschließung. Es ist wohl als symptomatisch anzusehen, daß das Quellenwerk *Das deutsche Kirchenlied* (DKL) nur die Zeiträume bis 1800 berücksichtigt. Kennzeichnend ist auch, daß Walter Blankenburg in seinem großen hymnologischen Forschungsbericht von

⁴⁰ Zitiert nach EKG Nr. 219 (Georg Friedrich Fickert), Strophe 7.

⁴¹ Knapp, "Vorrede." *Liederschatz*, S. xxxii. Vgl. den ganzen Zusammenhang, S. xxxi-xxxiii.

1977 und 1979 das 19. Jahrhundert ausgeklammert hat.⁴²

Diese mißliche Forschungslage hängt mit der deutschen theologischen Gesamtkonstellation zusammen, jedenfalls was die evangelische Theologie anlangt. Sie war bis in jüngere Zeit hinein von einem zurückhaltenden, um nicht zu sagen gebrochenen Verhältnis zum 19. Jahrhundert bestimmt. Das mußte sich auf die Hymnologie auswirken. Parallel zur gesamtheologischen Neubewertung des 19. Jahrhunderts zeichnet sich auch hymnologisch jetzt ein Wandel ab.⁴³

Soweit das 19. Jahrhundert in der evangelischen Hymnologie bisher bearbeitet worden ist, wurden forschungsmäßig besonders zwei Bahnen verfolgt. Zum einen wurde die historisch-kritische Arbeit des 19. Jahrhunderts rezipiert und fortgeführt. Zum anderen hat sich das Forschungsinteresse fast ausschließlich dem liturgisch verwendeten Lied zugewandt. Anders gesagt: die deutsche evangelische Hymnologie blieb weithin fixiert auf den "kirchlichen Singetyp". Die weitgehende Gleichsetzung von Kirchenlied mit dem gottesdienstlichen Lied ist eine Engführung, die aus dem 19. Jahrhundert stammt und beispielsweise sich bei Christian Palmer findet.⁴⁴

Die Engführung dürfte damit zusammenhängen, daß die Erweckungsbewegung in Deutschland beschränkt geblieben ist auf einzelne kirchliche Kreise oder Arbeitszweige und daß sie die Kirche insgesamt nicht in dem Maße durchdrungen hat, wie das in den USA und in einigen nordeuropäischen Staaten der Fall gewesen ist.⁴⁵ Von daher erklärt es

42 Walter Blankenburg, "Die Entwicklung der Hymnologie seit etwa 1950." *Theologische Rundschau*. N.F. 42 (1977): 131-170, 360-405; 44 (1979): 36-69, 239-279, 319-349. Weitgehend unbeachtet geblieben ist in der deutschen landeskirchlich bestimmten Hymnologie die freikirchliche Hymnodie und Hymnologie. Vgl. dazu jetzt den materialreichen und viel Unbekanntes ans Licht hebenden Forschungsbericht von Günter Balders, "Freikirchliche Hymnologie - eine unerledigte Aufgabe." *Theologisches Gespräch. Freikirchliche Beiträge zur Theologie* 2.90 (Kassel: Oncken Verlag): 4-24. Balders hat eine Korrektur bestehender Vorurteile gegenüber freikirchlichem Liedgut angemahnt.

43 Das deutschsprachige *Evangelische Gesangbuch* [EG] von 1993 spiegelt im Vergleich zum EKG diesen Wandel wieder.

44 "Kirchenlied ist nämlich doch immer nur ein solches, das sich als geistliches Volkslied und noch bestimmter als gottesdienstliches Lied ausweist. Also muß es ... dem Cultus angemessen sein." Palmer, *Hymnologie*, S. 193.

45 Dieses Urteil über das Verhältnis von Erweckungsbewegung und Kirche übernehme ich von Ulrich Gäbler (vgl. Anm. 33).

sich, daß die deutsche evangelische Hymnologie besonders am gottesdienstlichen Lied interessiert blieb und zwar - auch das in Fortsetzung des 19. Jahrhunderts - vor allem an dessen älterer Überlieferung. Das hat der deutschen Hymnologie oft einen historischen Zuschnitt verliehen. Inzwischen sind auch hier Wandlungen im Gange und ich denke, daß sie durch die internationalen Kontakte auf unseren Arbeitstagen mit befördert worden sind. Jedenfalls dürften Unterschiede im Hymnologie-verständnis innerhalb der Arbeitsgemeinschaft, wie sie je und dann zu Tage treten können, genetisch von Entwicklungen des 19. Jahrhunderts mitbestimmt sein.

3.2 Tradition und Aktualität

Die Spannung von Tradition und Aktualität durchzieht die Gesangsbucharbeit des 19. Jahrhunderts. Für die erste Jahrhunderthälfte verweise ich auf das Buch von Heinz Hofmann (1967).⁴⁶ Wir können das ganze Jahrhundert hindurch eine mehr liberale, mit manchen Intentionen an die Aufklärung anknüpfende, besonders auf die Zeitgemäßheit des Singens bedachte Richtung verfolgen (in Deutschland z.B. Schleiermacher und seine Schule); sodann eine auf Vermittlung von Tradition und Aktualität orientierte Bewegung (z.B. Bunsen, in gewisser Weise auch Knapp; für England ist in diesem Sinne der berühmte Titel *Hymns Ancient and Modern*, zuerst 1861, programmatisch); schließlich ist eine traditionalistische, ja repristinatorische Richtung zu beobachten (in Deutschland Vilmar, Wackernagel) in der - ähnlich wie in der Kirchenmusikästhetik der Palestrinastil favorisiert wurde - das Lied des Reformationsjahrhunderts als Kirchenlied schlechthin und die meisten späteren als Verfall galten.

Die Spannung von Tradition und Aktualität in der Lied- und Gesangsbuchgeschichte war nicht neu. Das Besondere im 19. Jahrhundert an diesem Problem ist dessen Verschärfung. Diese rührt her aus der neuen Situation politischer und sozialer Wandlungen und aus der Tatsache, daß sich die Kirche in zunehmendem Maße Anfragen und Anfeindungen ausgesetzt sieht. Wenn einige Hymnologen in der Arbeit am Gesangbuch die Vermittlung von Glaube und Zeit gesucht haben - so etwa Christian Palmer⁴⁷ - so sahen andere in jeglicher Änderung am Überkommenen

⁴⁶ Vgl. Anm. 4.

⁴⁷ Siehe meinen Beitrag "Was ist ein Hymnologe? Aufgaben hymnologischer Arbeit nach Christian Palmer (1865)". *I.A.H. Bulletin* 21 (Juni 1992): 11-18, besonders 15f.

eine Art Gesangbuchrevolution, die in schlimmer Entsprechung zu politischen Revolutionstendenzen stehe. In diesem Sinne meinte Wackernagel, durch Rückkehr zu den alten Liedern könne das deutsche Volk, das in Philosophie und Politik von "Voraussetzungslosigkeit" und das überhaupt von "Volkslosigkeit und Gottlosigkeit" gekennzeichnet sei, wieder ein "Volk der Treue, ein Volk fester Sitten, ein Volk Gottes" werden.⁴⁸

3.3. *Lied und Lebenswirklichkeit*

Der eben skizzierte hymnologische Traditionalismus mußte es besonders schwer haben, sich dem modernen Zeitbewußtsein zu vermitteln. Ironischer Ausdruck dafür sind Entscheidung und Gebrauch der sogenannten "Rabenaas"-Strophe, die ja auch in Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks* herbeizitiert wird.⁴⁹

Waren die neuentstehenden Lieder des Jahrhunderts besser geeignet, den mentalen und sozialen Verunsicherungen zu begegnen? Für Deutschland fehlen, soweit ich sehe, noch entsprechende rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen. Für die schwarzen Spirituals in den USA ist oft herausgestellt worden, wie sehr ihre geistlichen Funktionen mit sozialen verbunden gewesen sind. Für Europa könnte man zumindest vermuten, daß hier die sogenannten "geistlichen Volkslieder" - gerade weil sie von den kirchenoffiziellen Gesangbuchmachern so gerne verdrängt wurden - eine ähnliche Doppelfunktion gehabt haben. Zumindest haben sie etwas vom "demokratischen" Element des Liedersingens bewahrt, indem ihr Singen selbstbestimmt und nicht "von oben" verordnet geschah.

Daß es tatsächlich Tendenzen gegeben hat, die Bezüge des Singens zu sozialen und politischen Wirklichkeiten möglichst wegzuschneiden, zeigt die Rezeptionsgeschichte von "Stille Nacht". Gerade diejenigen Strophen, die am stärksten zeitgeschichtliche Assoziationen beinhalten, wurden nicht tradiert.

Freilich werden wir uns hüten müssen, ein Für und Wider zum Zeitbezug des Singens auf "unten" und "oben" in sozialer Hinsicht zu verteilen. Auch weiten Kreisen kleinbürgerlicher und kleinbäuerlicher Schichten wird gegenüber den heraufziehenden Verunsicherungen durchaus an einer Stabilisierung bestehender Ordnungen gelegen haben. Und

⁴⁸ Wackernagel in der Vorrede zu seinem Büchlein *Trösteinsamkeit in Liedern* (1849), zitiert nach Hoffmann, *Tradition*, S. 5-6.

⁴⁹ Zu dieser Strophe vgl. Konrad Ameln, "Über die 'Rabenaas'-Strophe, und ähnliche Gebilde." *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 13 (1969): 190-194. - Siehe auch Hoffmann, *Tradition*, S. 85.

das Singen konnte ein Medium sein, um die vertraute fromme Plausibilitätsstruktur der Wirklichkeit fortzuschreiben.⁵⁰

Solchen Geistern allerdings, die auf politische und soziale Veränderung gesonnen waren, mußte ein Liedersingen suspekt werden, das sich weiterhin an der vordemokratischen Ständegesellschaft zu orientieren suchte. Besonders die Literaten des Jungen Deutschland und der 48er-Revolution haben bissige Kritik geübt. Und gerade das in den Liedern immer wiederkehrende Transgressions-Modell legte die Frage nahe: Trost oder Vertröstung? Friedrich Engels schrieb 1839: "Man sollte aus Ärger über die jetzige religiöse Poesie, also aus Frömmigkeit, des Teufels werden."⁵¹

3.4. Zwischen Nationalismus und Internationalismus

Gesamtkulturell gesehen, erhält im 19. Jahrhundert die Entwicklung zu national bestimmter Kunst einen starken An Schub. Nationalliteratur, Nationaloper, nationale Intonationen in der Musik spielen eine steigende Rolle. Ob nun mehr durch politische Ursachen mitbedingt (Befreiungskriege in Deutschland, Unabhängigkeitsstreben einzelner Staaten) oder mehr durch die Entdeckung volkhafter Grundlagen (Herder, Arndt, Grundtvig u.a.) - die Bereiche "Nation" und "Volk" werden in hohem Maße auch theologisch qualifiziert. Nach Arndt soll das Kirchenlied seine Kraft aus der "Durchdringung von Volkstümlichem und Göttlichem" gewinnen.⁵² Bunsen verstand die Arbeit an seinem Gesangbuch als ein

⁵⁰ Heinz Hoffmann, *Tradition*, S. 101f. urteilt: Bedenklich jedoch sind die Bestrebungen, die die Indienstnahme des Kirchenliedes als Mittel zum Zweck auf dem Gebiet kirchlicher Volkserziehung im Auge hatten. Hier verbindet sich - besonders nach 1848 - der Ruf nach der autorisierten Liedertradition mit dem Ruf nach kirchlicher Autorität überhaupt, die im Bunde mit der politischen Restauration zur Überwindung der "falschen Aufklärung" beitragen sollte. So wie in zunehmendem Maße von dem inneren Zusammenhang zwischen dem willkürlichen Gebrauch der Vernunft, der Emanzipation des Fleisches und der politischen Revolution geredet wurde, so fiel dem alten Kirchenlied die Rolle zu, ein Bestandteil jener Ordnungsmacht gegen die Willkür des subjektiven Vernunft zu sein.

⁵¹ Zitat nach Martin Scharfe, *Die Religion des Volkes. Kleine Kultur- und Sozialgeschichte des Pietismus* (Gütersloh, 1980), S. 17.

⁵² So die Kennzeichnung des Arndtschen Standpunktes durch Heinz Hoffmann, *Tradition*, S. v.

"Nationalwerk".⁵³

Das 19. Jahrhundert ist zugleich aber eine Zeit der zunehmenden internationalen Grenzüberschreitung von Liedern. Ich denke an die Übersetzungen deutscher Lieder durch Catherine Winkworth ins Englische oder an die starke Wirkung angelsächsischer Evangelisations- und Heiligungslieder nach Deutschland hin. Es gibt viele weitere Beispiele. Das 20. Jahrhundert hat den internationalen und ökumenischen Liedaustausch fortgesetzt.

Das pfingstliche Werden einer Kirchenlied-Internationale hat sich nicht ohne Widerstände vollzogen. Auch daran muß erinnert werden. Das nationale Element im Kirchengesang des 19. Jahrhunderts konnte sich mit Nationalismus, ja sogar Chauvinismus verbinden. Ich gebe Belege aus der deutschen Hymnologie.

Knapp (1837): Die Gnade Gottes hat

sich unser protestantisches Deutschland zum vorzüglichsten Träger ihrer heiligen Offenbarung erkoren ... Deutschland ist das christliche Griechenland. Wie dies früherhin der Mittelpunkt classischer Cultur war, so ist jenes der Mittelpunkt christlicher Bildung unter den Völkern.⁵⁴

Ein schlimmes *mixtum compositum* aus Frömmigkeit, Stilpurismus und Ausländerfeindlichkeit bildete sich im letzten Jahrhundertdrittel, als deutsche Hymnologen meinten, english-amerikanische Lieder ablehnen zu müssen. Sie hätten "in unserem deutschen Liedergarten schon manche edle Blüte überwuchert", ihre Musik sei "mitunter die reinste Blasphemie auf die Worte", die Gesänge seien "Schmarotzerpflanzen" und es habe sich der

gesunde Geschmack unseres [deutschen] Volkes von jenen fast durchweg ungesunden, weil unevangelischen Liedermachwerken mit ihren widerlich süßen Weisen

⁵³ Zitiert nach Hoffmann, *Tradition*, S. 67.

⁵⁴ Knapp, "Vorrede". *Liederschatz*, S. v.

wieder weithin abgewendet.⁵⁵

3.5. Stilfragen

Dürfen wir die internationalen und interkonfessionellen Probleme im Hymnologiebereich heute weithin als gelöst ansehen, so entbrennt über ein anderes Problem immer wieder der Streit. Es ist ein Problem, das scharf sich erst seit dem 19. Jahrhundert stellt, denn in diesem Jahrhundert erst hat sich aus vielfältigen Gründen die Divergenz von sogenannter "Ernster" und "Unterhaltungs"-Musik herausgebildet.⁵⁶ Die Frage für den Kirchengesang war und ist, ob und wieweit er von massenkulturellen Elementen (mit)bestimmt sein darf.

Evangelisch-hymnologische Meinungsführer im Deutschland des 19. Jahrhunderts haben versucht, das Problem mit einer Unterscheidung von Choral und geistlichem Volkslied zu lösen. Bezeichnend sind die Bemerkungen Volkenings in der ersten und in weiteren Auflagen der wirkungsgeschichtlich hochbedeutsamen (Kleinen) *Missionsharfe* (zuerst 1852): zu den Missionsfesten gehöre der Gesang,

bei der kirchlichen Feier im Kirchenton, bei der außerkirchlichen Nachfeier, und wo sonst im Volkston, vom Mittagmahle an, bis in die stille heimatliche Hütte, so lange ein sangesfähiges Häuflein zusammensitzt oder pilgert.⁵⁷

Zu den Liedern im "Volkston" gehören besonders neue, im Geschmack breiter Volkskreise geschaffene Lieder des 19. Jahrhunderts, auch einige englische Importe. Das Problem von Populärmusik und Kirchenlied war mit jener Unterscheidung nicht eigentlich gelöst. Die Unterscheidung hat vielmehr in Deutschland zu einer bis heute nicht ganz überwundenen Dichotomie im kirchlichen Singen geführt.

⁵⁵ Zitiert aus: "Vorwort" (datiert 1899). *Große Missionsharfe*. Erster Band, hg. von H. G. Niemeyer (Gütersloh, 1912), S. vf. Daß sich solche Urteile bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzen konnten, darauf hat Günther Balders, "Freikirchliche Hymnologie", S. 5f., hingewiesen.

⁵⁶ Diese wohl besonders in Deutschland ausgeprägte Unterscheidung ist vergleichsweise in den USA nicht gebräuchlich.

⁵⁷ Zitiert nach dem Abdruck der "Vorbemerkung" von Johann Heinrich Volkening zur ersten Auflage in der 79. Aufl. (Gütersloh, 1919), S. 2. - Vgl. auch die Bemerkungen von Heinz Hoffmann zur Kleinen *Missionsharfe* bei Hoffmann, *Tradition*, S. 103.

Worin liegen die Gründe für die unzureichende Problemlösung? Einer besteht in der Gleichsetzung von Kirchenlied und Gottesdienstlied. Ein weiterer Grund hängt mit der Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts zusammen. Sie versteht das Kunstwerk gerne als einen für sich seienden Kosmos. Entsprechend meinten Hymnologen, auch Kirchenlieder müßten möglichst immer Kunstwerke im Kleinen sein, "die nicht für den Verbrauch der Gegenwart, sondern für ihre dauernde Geltung über den geschichtlichen Wandel hinweg definiert" seien.⁵⁸ Ich gebe dafür ein Zitat und bemerke, daß hinter der von Palmer vertretenen Auffassung Ideen des Musikästhetikers Eduard Hanslick stehen:

Das Schöne des Gesanges [von Kirchenliedern] paßt zu dem Gehobensein der Seele, die Idealität schließt sich zusammen mit der Idealität des Sonntagsefühls.⁵⁹

Solchem Standpunkt mußte es ein Graus sein, wenn kirchliche Lieder mit einer Opern- oder Marsch- oder weltlich-volksliedhaften Melodie daherkamen, oder wenn diese statt auf künstlerische Formung auf behältliche Simplizität abgestellt war.

Ganz anders empfand Heilsarmeegeneral William Booth:

Let us have a real tune, that is, a melody with some distinct air in it, that one can take hold, which people can learn, nay, which makes them learn it, which takes hold of them and goes on humming in the mind ... That is the sort of tune to help you; it will preach to you, and bring you believers and converts.⁶⁰

Wenn ich recht sehe, bedarf die deutsche Hymnologie zur angemessenen Beurteilung vieler Lieder des 19. Jahrhunderts noch eines erweiterten Interpretationsparadigmas. Dieses hätte neben der Kategorie des Kunstwerks auch die des Rezipienten, der situativen Veranlassung und der intendierten Liedfunktion einzuschließen. Erst unter Berücksichtigung dieser Kategorien wäre dann zu fragen, ob und wie die jeweilige künstlerisch-stilistische Formung als angemessen bezeichnet werden

⁵⁸ Friedhelm Krummacher, "Mit dem Choral ist nicht zu spaßen. Kirchenlied, Kunstmusik und ein neues Gesangbuch." *Musik und Kirche* 62 (1992): 152.

⁵⁹ Palmer, *Hymnologie*, S. 242.

⁶⁰ Zitiert nach Andrew Wilson-Dickson, *The Story of Christian Music* (Oxford, Batavia, Sydney, 1992), S. 139.

könnte. Möglicherweise führt ein solches erweitertes Interpretationsverfahren zur Revision mancher bisheriger Beurteilung und Verurteilung von Liedern des 19. Jahrhunderts.

Noch einmal William Booth:

Not allowed to sing that tune or this tune? Indeed! Secular music, do you say? Belongs to the devil, does it? Well, if it did, I would plunder him of it ... Every note and every strain and every harmony is divine and belongs to us.⁶¹

Epilog

Ich schließe mit einem Erlebnisbericht. Mein Schluß folgt etwas dem Stil des 19. Jahrhunderts, denn dieses Jahrhundert hat biographische Mitteilungen über Liedwirkungen gerne gepflegt.

Ende des Zweiten Weltkrieges, April 1945. Die sowjetische Armee kommt bei den Schlußkämpfen gegen den Faschismus auch in meine kleine, norddeutsche Heimatstadt. Plünderungen, Vergewaltigungen. An den Laternen auf dem Marktplatz baumeln Leichen letzter deutscher Kämpfer. Die fremden Soldaten mit ihren rauhen Stimmen fluten durch unser Haus. Ins Zimmer, in dem wir ängstlich hocken - Familie, Freunde, Flüchtlinge - stürmt plötzlich ein Sowjetsoldat. In der Hand hält er eine Pistole. Wild gestikulierend bedeutet er uns, er habe sie auf dem Hausboden gefunden. Sie muß, so klärt sich später, einem Koffer entstammen, den Flüchtlinge dort abgestellt hatten, bevor sie weiterzogen. Doch dem Soldaten ist sie jetzt ein Zeichen, daß unser Haus ein Partisanennest ist. Er scheucht uns in einer Zimmerecke zusammen. Er nimmt seine Maschinepistole von der Schulter. Er läßt durch. Mit Partisanen macht man kurzen Prozeß. Das ist im Krieg so.

Eine Frau aus unserem Kreis hat den letzten Mut der Verzweiflung. Sie geht zum Klavier. Sie schlägt einen Liedband auf. Sie beginnt zu spielen. Nein, sie singt nicht. Sie spielt nur sanft die Melodie und den Satz 1822 von Bortnianski zu "Ich bete an die Macht der Liebe".⁶² War es die russische Volksweise, die vielleicht in der Komposition mitverwendet worden ist? Oder war es die Erinnerung an das Lied im Zapfenstreich?

⁶¹ Wilson-Dickson, *Story*, S. 140.

⁶² Text von Gerhard Tersteegen (1757), in Gesangbüchern unterschiedlich überliefert. Im EKG (Ausgabe für die Kirchen der Evangelischen Kirche der Union, Ausg. 1969, Berlin), 3. Strophe der Nr. 467 ("Für dich sei ganz mein Herz und Leben"); im *Gemeinschaftsliederbuch*, 1. Strophe der Nr. 406.

Oder einfach die Sprache der Musik? Der Sowjetsoldat jedenfalls muß gemerkt haben: die Menschen hier meinen es nicht böse. Er sichert wieder seine Maschinenpistole. Er schultert sie. Er läßt uns am Leben. Liedmusik des 19. Jahrhunderts hatte Frieden gebracht.

Summary

This paper begins with an overview of fundamental nineteenth-century theological statements on hymnology. A hymn was understood as religious expression of Christian feelings; it also was meant to lead to a transcending experience into the realm of the divine.

In the second part, this basic premiss is elaborated upon in its threefold manifestation. At the same time an attempt is made at suggesting a hymnological typology for the nineteenth century: 1) singing as living with the church, 2) singing as the cultivation of individual relationships with God, 3) singing as missionary activity.

The third part discusses the unsatisfactory state of research in German nineteenth-century hymnody. The following problems are outlined as determining factors for hymnody and hymnology in the nineteenth century: the tension between tradition and reality; the relationship between hymnody and actual life; trends toward nationalism and internationalism in hymnody; matters of style.

Many present-day hymnological problems and tasks have their roots in the nineteenth century.

Translation by H.T.D.

Die Choralreform im lutherischen Baltikum und Punschels Universal-Choralbuch (1839)

Toomas Siitan

Wir sollten bei der Geographie anfangen und den Begriff "Baltikum" bestimmen. Wenn auch in heutiger Politik die drei baltischen Staaten -- Estland, Lettland und Litauen -- meistens als ein einheitliches Ganzes angesehen werden, kann von einer kulturhistorischen Einheit dieser Länder jedoch keine Rede sein. Seit dem 16. Jahrhundert teilte das heutige Baltikum sich in vier Gebiete auf: Estland, Livland, Kurland und das mit Polen vereinigte Litauen. An das letzte schloß sich auch der östliche Teil Lettlands, Latgale an; als rekatholisiertes Gebiet bleibt es aber außerhalb dieser Betrachtung. Das Herzogtum Kurland gehörte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Vasallenstaat zu Polen-Litauen, welches aber den deutschen und protestantischen Charakter Kurlands anerkannte. Livland umfaßte das heutige Nord-Lettland und Süd-Estland; der Status der nördlichen und westlichen Gebiete Estlands hat sich mehrmals geändert. Nach dem Nordischen Krieg gingen Estland und Livland gemäß dem russisch-schwedischen Friedensvertrag in russischen Besitz über, und seit der dritten Teilung Polens 1795 standen Estland, Livland und Kurland auf der Karte Rußlands als drei Baltische Gouvernements.

Dieser historische Exkurs mag die Verwaltungsordnung der lutherischen Kirche sowie die verwickelte sprachliche Situation im Baltikum im 19. Jh. begreiflich machen; daraus nämlich erklären sich die Geschichte des hiesigen Gesangbuches und die Verordnungen zum Kirchengesang. Zum Beispiel wurden am Anfang des 19. Jh. auf diesem Gebiet, das in der Größe mit dem heutigen Österreich vergleichbar ist, die Gesangbücher in fünf Sprachen gedruckt: auf Reval-Estnisch (für das Gouvernement Estland), auf Dorpat-Estnisch und Lettisch (für das Gouvernement Livland), auf Kurländisch-Lettisch, und auf Deutsch für deutsche Gemeinden, dabei noch getrennt für Estland und Livland. 1818. wurde in St. Petersburg ein besonderes Gesangbuch für deutsche Gemeinden in Rußland gedruckt. Diese Gesangbücher waren untereinander wesentlich verschieden.

Wie verschiedenartig der Kirchengesang in musikalischer Hinsicht war, können wir uns heute kaum vorstellen. Wegen der verwickelten politischen und administrativen Lage und des wirtschaftlichen Tiefstand nach mehreren

Kriegen wurden im ganzen Baltikum bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zu den lediglich Texte enthaltenden Gesangbücher keine Melodienbücher gedruckt. Zur Entstehung dieser mannigfaltigen Variabilität haben auch die ersten volkssprachigen Liedübersetzungen (hauptsächlich aus dem Anfang des 17. Jh.) von deutschen Pastoren, die in hiesigen Sprachen nur kläglich dichten konnten, sicherlich mitgeholfen. In Estland waren diese Texte oft ohne Reim und Rhythmus, und es ist schwer vorzustellen, wie sie überhaupt gesungen wurden. Um 1700 haben die in Deutschland geschulten Pastoren und Kirchenmusiker den Gesang in den estnischen Gemeinden mehrmals scharf kritisiert und manche waren der Meinung, hier werde keine einzige Weise richtig (d.h. wie in Deutschland) gesungen. Es ist tatsächlich schwer, sich einen einstimmigen Gemeindegesang in dieser Zeit vorzustellen, und natürlich wurde die reichliche Tradition des volkstümlichen Choralsingens, das hier noch am Anfang des 20. Jh. einigermaßen erhalten war, damals nicht geschätzt.

Seit der Mitte des 16. bis zum Anfang des 18. Jh. haben die Kriege zwischen Rußland, Schweden und Polen Livland schonungslos verwüstet. Diese Mächte wurden hier auch von verschiedenen Kirchen vertreten, als Konkurrenten haben hier Schweden und Polen möglichst starke Erziehungssysteme aufzubauen versucht. In dieser armen Zeit konnte man zwar die ersten volkssprachigen Gesangbücher in Druck geben, jedoch kein Choralbuch. Man kann nur vermuten, welche Choralbücher hier in diesen Jahrhunderten gebraucht wurden; offensichtlich stammten sie aus verschiedenen deutschen Gebieten und die Auswahl war zufällig – das, was man erreichen konnte. Auch in Handschrift umgeschriebene Choralbücher wurden verwendet. Im Estnischen Literarischen Museum zu Tartu, im Archiv der Gelehrten Estnischen Gesellschaft wird ein von Gustav Swahn, dem Organisten bei der Helmetschen Kirche, Anno 1774 mit bewundernswertem Fleiß geschriebenes und gebundenes Choralbuch¹ aufbewahrt, das 162 Melodien zu 373 Liedern enthält; darunter finden sich auch wenig bekannte Melodien, teilweise offensichtlich örtlicher Herkunft. Die Choräle sind in dieser Sammlung im 2- und 3-stimmigen Satz mit Generalbaß gegeben, die Melodien sind in Rokoko-Manier reichlich verziert und die Sprünge meistens mit Durchgangstönen gefüllt. Elmar Arro (1899-1985) beschreibt² eine etwas spätere hand-

1 Eestnische und Deutsches Choral-Buch, oder Sammlung aller Melodeyen die bey das Eestnische Gesangbuch im Pernauschen Kreyse gebraucht werden. Zusammen getragen von Gustav Swahn, Organiste bey der Helmetschen Kirche Anno 1774. /KM KO ÖES: M.A.51/

2 ARRO, E. Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst. Handschrift. S.213a.

schriftliche Choralsammlung des Organisten der Rigaer Petrikirche J.A.Fehre³.

Am Anfang des 19. Jh. war das Fehlen örtlicher Choralbücher das größte Problem beim baltischen Kirchengesang, 1840 schrieb der Musikdirektor der Universität zu Tartu Friedrich Brenner⁴:

Es ergab sich nun, daß der öffentlichen Gottesverehrung eine namhafte Zahl in ihren Melodien wesentlich abweichenden Choralbücher zugrunde lag, welche überdies, je nach den Ansichten des jedesmaligen Organisten oder Vorsängers, in einzelnen Stücken ihrer Anwendung noch Modification im Gefolge hatten, die vollends jeden festen Haltpunkt für den Gesang der Gemeinde raubten.

Georg Michael Telemann schrieb im Vorbericht zu seinem Choralbuch Anno 1812:

Man hört leider an manchen Orten, bei der Begleitung des Gesanges einer Gemeinde mit der Orgel, nur gar zu deutlich was für häßliche Zusammenstimmungen und Disharmonien daraus entstehen, wenn Jemand in diesem Stück eigensinnig ist, und bloß das von seinem Vorgänger geerbte, oder von ihm selbst, ohne genugsame Kenntniß weder der authentischen, noch lokalen Beschaffenheit der Choral-Melodien ... zusammen getragenes Choralbuch das Gesetz seyn läßt, wonach sich seine Gemeinde in ihrem Gesange bestimmen soll.

Der Stand des Gemeindegesangs hing wesentlich auch davon ab, ob er von der Orgel her oder vom Vorsänger geleitet wurde. In den größeren Kirchen, wo geschulte Organisten den Choral mit konzertartigen Zwischenspielen verzierten, drängten sie den Gemeindegesang in den Hintergrund. Darüber berichtet der Pastor Johann Leberecht Ehregott Punschel in seiner Schrift *Ueber den Evangelischen Choral-Melodien-Gesang in der Russischen Ostseegouvernements* (Riga, 1840):

Hört man doch ja selbst in den Kirchen unserer größeren Städte bei voller Versammlung selten oder nie eine Gemeinde singen, sondern nur die Orgel spielen und etwa Einzelne singen, wie diese es gerade verstehen.

In kleineren, hauptsächlich ländlichen Gemeinden, wo es keine Orgel oder keinen ordentlichen Organisten gab, stand der volkstümlich variierte

³ Choralbuch mit verschiedenen Zwischen-Spielen über das Rigische Gesangbuch (1800): in der Bibliothek der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde, Riga.

⁴ Das Inland, 1840, Nr.44 Sp.695-696

Gemeindegang jedoch sehr verschiedenartigen Beeinflussungen offen, besonders den schlichteren pietistischen Liedern und dem Gesang der Brüdergemeine.

Im Jahre 1806 sind in Kurland ein neues kurländisch-lettisches und 1810 in Livland ein neues lettisches und deutsches Gesangbuch in Gebrauch genommen worden, welcher Umstand ein dringendes Bedürfnis nach einem neuen Choralbuch aufkommen ließ. Das erste baltische gedruckte Choralbuch⁵ wurde von dem in Danzig geborenen kurländischen Pastor Gottfried Georg Mylich (1735-1815) 1810 in Mitau⁶ veröffentlicht⁷. Dieses kleines Buch – 38 Seiten in Quartformat – war wohl ziemlich wenig verbreitet, es ist mir bis heute nicht gelungen, ein Exemplar davon ausfindig zu machen; nicht einmal der beste Kenner baltischer Choralbücher Elmar Arro erwähnt es in seinen Schriften.

Im Jahre 1812 ließ der Rigaer Domkantor und Musikdirektor der Stadtkirchen Georg Michael Telemann (1748-1831) sein Choralbuch in Riga drucken⁸. Weil die neuen Gesangbücher in Livland erst vor zwei Jahren erschienen, war die Zeit zu kurz für die Vorbereitung eines Choralbuches, das die verschiedenartige Überlieferung des livländischen Kirchengesangs durchgearbeitet hätte. Und das ist Telemanns Bestreben auch nicht gewesen. Er fixiert leidenschaftslos nur die Lage des Choralgesangs in Riga, für etwas Anderes hatte er offensichtlich auch keine Berufung, wie er auch selbst im Vorbericht zeugt:

Ich bringe die Melodien so, wie sie in unseren Riga'schen Kirchen am allgemeinsten gehört werden ... Zum Reformator der übrigen fühle ich keinen Beruf... Gefällt Jemand die hiesige Art zu singen nicht, dem gestehe ich aufrichtig, dass ich mit derselben auch nicht durchgängig zufrieden bin.

5 Choralbuch, welches die Melodien des neuen lettischen Gesangbuchs enthält. Mitau, 1810.

6 Heute Jelgava

7 RECKE, J.F.v., NAPIERSKY, K.E. Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Esthland und Kurland. Mitau, 1827-1832. Bd.3 S.295-297.

8 Sammlung alter und neuer Choral-Melodien für das seit dem Jahre 1810 in die evangelisch-lutherischen und reformierten Kirchen zu Riga und in Livland eingeführte Neue Gesangbuch; mit Harmonie verbunden von Georg Michael TELEMANN, Cantor und Musik-Direktor in Riga. Riga, 1812.

Telemann hatte von seinem berühmten Großvater Georg Philipp in Hamburg eine gute Ausbildung in Kirchenmusik bekommen und studierte an der Kieler Universität Theologie, deshalb neigte er auch dazu, den in Deutschland gebräuchlichen Melodievarianten den Vorzug zu geben - weit mehr als das in den früheren handschriftlichen Choralbüchern im Baltikum der Fall war, wie Elmar Arro merkt, im Widerspruch zu seiner einleitenden Behauptung⁹. Telemann geht hier von alten, vom Generalbaß begleiteten Melodiegebilden aus, denen er bisweilen auch Zwischenspiele hinzufügt. Vermutlich war die Abweichung des Choralsatzes vom Zeitgeschmack sowie die zu enge Verknüpfung mit der örtlichen Tradition die Ursache, daß dieses Choralbuch nur kurz im Gebrauch blieb und im 19. Jh. ziemlich scharfe Kritik erfuhr, deren Ton auch noch Elmar Arro benutzt, wenn er schreibt¹⁰:

Aus der Uneinheitlichkeit des Werkes erklärt sich, warum dieses ... Choralbuch keine Verbreitung finden konnte und bald der vollständigen Vergessenheit anheimfiel: das Ganze war leider nur ein Flickwerk, das keiner klaren Grundlinie folgte, sondern lediglich lahme Kompromisse bot.

Dennoch fällt es uns heute schwer zu sagen, inwieweit Telemanns Sammlung für das erste Viertel des 19. Jh. bedeutend war: Wir könnten auch vermuten, daß im Gegensatz Elmar Arros Behauptung das Buch sich wenigstens anfangs als Ausfüllung des Vakuums doch ziemlich weit verbreitet hat, dafür spricht auch die Heftigkeit, mit der Punschel die Sammlung im Jahre 1825 tadelt.

Reformieren des Gemeindegesangs im Geist der Ansichten des 19. Jh. war nur durch Zusammenstellung eines neuen universalen Choralbuches denkbar, das den Bedürfnissen der mehrsprachigen Gesangbücher der ganzen Region in Augen behalten könnte, in musikalischer Hinsicht einheitlich wäre und dann auch allgemein angenommen werden könnte. Diese Arbeit hat Johann Leberecht Ehregott Punschel (1778-1849), Pastor in Lösern¹¹ vorgenommen. In den Jahren 1825-26 verbreitete er in Livland einen

⁹ E.ARRO, *op. cit.* S.214.

¹⁰ E.ARRO, *op. cit.* S.215.

¹¹ Heute Liezere

Rundbrief¹², in dem er die Lage des Kirchengesangs kritisierte und zur Gründung eines Vereins "für Verbesserung und Belebung des Gesangs und Orgelspiels" in Livland und der Choralmelodie-Schulen bei den Landgemeinden aufrief. Diese 24 Seiten umfassende Handschrift ist ein sehr aufschlußreiches Dokument zum Stand und zu den Problemen des hiesigen Kirchengesangs am Anfang des 19. Jh. Danach bereitet er mit Unterstützung der ersten fünf livländischen Provinzialsynoden (1834-38) und eines von ihnen gegründeten Komitees ein neues Choralbuch vor, welches 1839 in Leipzig durch Breitkopf und Härtel publiziert wurde.

J.L.E.Punschel stammte aus Sachsen (geboren in Ehrenfriedersdorf bei Chemnitz). 1790-98 war er Schüler der Thomasschule in Leipzig, (in der Zeit des Kantors Johann Adam Hiller) und studierte anschließend 1798-1801 an der Leipziger Universität Theologie. Als er sich 1825 zum Leiter der hiesigen Choralreform anbot, betonte er auch selbst die besondere Bedeutung dieser Erziehung:

...weil mir Gott das, wenigstens hier in Liefland seltene Glück gewährt hat, daß ich von meinem 5 Jahre an in Sachsen für Kirchengesang und Orgelspiel methodisch unterrichtet und gebildet, von meinem 12ten Jahre aber in Leipzig auf der Thomas-Schule, unter Leitung des Vaters eines bessern Gesanges unter den Deutschen, des seel. Capellmeister Hiller, darin vervollkommnet worden, so, daß ich nicht nur mehrere Jahre als Organist und Vorsänger in einer Leipziger Kirche von Hiller selbst noch als Schüler angestellt gewesen, sondern auch noch zuletzt als Praefect dem zweyten Chore in einer der beyden dortigen Hauptkirchen vorgestanden habe, - biete ich mich zur Einrichtung und Leitung des Ganzen an.¹³

In Livland hat Punschel seit 1801 gearbeitet, zuerst als Hauslehrer, dann als Lehrer in der Erziehungsanstalt in Karlsberg bei Drobbusch (Kirchspiel Arrasch), seit 1809 als Leiter der Jungenschule in Drobbusch (die Schule wurde 1813 nach Tinger in Kurland überführt) und 27.8.1816 wurde er in Lösern als Pastor ordiniert. Dort blieb er bis zu seinem Tod¹⁴.

12 J.L.E.PUNSCHEL. Entwurf zu einer Vereinigung besonders zwischen Predigern Lieflands für Verbesserung und Belebung des Gesanges und Orgelspiels in unsern Land-Kirchen und Land-Gemeinden. Handschrift, 1825/26. Im Archiv der evangelisch-lutherischen Paulus-Gemeinde zu Viljandi. Gedruckt in Tallinn, 1993.

13 J.L.E.PUNSCHEL, Entwurf..., S.17.

14 OTTOW, M., LENZ, W. (Hg.) Die evangelischen Prediger Livlands bis 1918. Köln, 1977. Nr.1458.

In Leipzig geschult, ging Punschel zuerst von den Ideen der Aufklärungszeit aus, welche in Leipzig von den beiden Kantoren der Thomasschule der 2. Hälfte des 18. J vertreten wurden: dem Schüler J.S.Bachs Johann Friedrich Doles (1715-1797), für den die Kirchenmusik vor allem "leicht und ungekünstelt" sein mußte, und dem Lehrer Punschels, Johann Adam Hiller (1728-1804), der gegen Ende des Jahrhunderts schrieb, daß "Musik zur Erweckung der Andacht zwar nicht überflüssig, aber auch nicht unentbehrlich ist"¹⁵. Auch für Punschel sind "edle Simplizität und Würde" das Ideal gewesen und auch er brauchte in seinen Schriften über Kirchenmusik oft die Schlagwörter "zweckmäßig" und "Erbauung".

Als direkte Vorbilder und auch Autoritäten, auf die er sich im Falle etwaiger Kritik stützen konnte, galten für Punschel zeitgenössische deutsche Choralbücher. Zur gleichen Zeit hat er in der Vorrede betont:

Dies ist jedoch keineswegs so aufgeführt worden, daß diese Arbeit etwa bloß eine Kompilation oder Abschrift aus den mehr als 30 Choralbüchern, welche dabei gebraucht wurden, sondern eine selbständige, nach geprüften Grundsätzen abgefaßte, eigentümliche Arbeit geworden ist.

Die erste Auflage des Punschelschen Choralbuches¹⁶ enthält 372 Choräle (unter 362 Nummern). Bei den meisten wird auch auf die Autoren der Harmonisierungen hingewiesen (bei vielen gleich auf etliche – wenn ein Choral in derselben Form in mehreren Quellen vorkommt, oder wenn ein Choral aus mehreren Harmonisierungen kompiliert wurde). Eindeutige Hinweise gibt es insgesamt 490. Die angeführten Namen und Sammlungen nach Häufigkeit des Vorkommens sind:

¹⁵ FEDER, G. Verfall und Restauration. In: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Hg. v. F.Blume. Kassel, 1965. S.221.

¹⁶ Evangelisches Choralbuch zunächst in Bezug auf die deutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen auf den Wunsch der Livländischen Provinzial-Synode bearbeitet und anfertigt von J.L.E.PUNSCHEL. Leipzig, 1839.

Rinck:	112	Stolze:	9
Schneider:	61	Rinck <i>Anhang</i> :	7
Rinck <i>Choralfreund</i> :	57	Werner:	7
Blüher (1825):	49	Zschesche:	6
Hiller (1793):	36	Kittel (1803):	3
Schicht (1819):	35	Nitsche:	3
Fischer:	32	J.S.Bach:	2
Kühnau (1786/90):	31	Geißler:	2
W.Fr.Bach:	13	Hesse:	2
Apel:	11	Graun:	1
Umbreit:	10	Silcher:	1

Weitaus überwiegend, 176 Mal, ist von J. Chr. H. Rinck entliehen worden.

Am Ende der Vorrede zur ersten Auflage faßt Punschel die Hauptziele seiner Arbeit kurz zusammen:

Und so hoffe ich ... mit Gottes Hilfe den Grund zu legen zu einem allgemeineren, richtigeren, würdigeren und gleichförmigen Kirchengesange.

Was versteht Punschel unter dem richtigen Kirchengesang? In seinem Rundbrief aus dem Jahre 1825/26 forderter, daß

die Melodien so gesungen und gespielt würden, wie sie gesungen oder gespielt werden müssen, wenn sie eine Melodie und nicht ein Galimathias von mehreren Melodien seyn sollen.¹⁷

Hier klingt in Punschels Worte das Wissen darum, was eine richtige Melodie sei. Die Reform der Kirchenmusik am Anfang des 19. Jh. war vor allem eine Restauration; das neue Geschichtsbewusstsein der europäischen Kultur hatte sich aber noch nicht herausgebildet, und die Quellenforschung steckte noch in den Kinderschuhen. So konnte sich die Restauration weitgehend nur auf die Vorstellung von den Quellen, und nicht auf ihre gründliche Kenntnis stützen. Im Jahre 1825 rief Punschel zur Gründung von Melodien Schulen auf, wo der Pastor (und erst in zweiter Linie der Organist oder der Gemeindevorsänger, wenn der Pastor unmusikalisch ist) der Gemeinde nach dem Choralbuch den richtigen Gesang beibringen sollte. Nach welchem Buch aber? Punschel klagt ja selber über das Fehlen eines gemeinsamen Choralbuches und die Untauglichkeit der vorhandenen, sowie über ihre Unterschiedlichkeit. Weiter unten

¹⁷ J.L.E.PUNSCHSEL, Entwurf..., S.4.

erwähnt er¹⁸, daß er selber in dieser Arbeit Hillers Sammlung gebraucht hat: Er vertraut also dem, das den Quellen näher ist (Hillers Sammlung ist in Leipzig erschienen), und auch der Überlieferung – seinem Lehrer. Seit der zweiten Auflage sind auch Hinweise auf die Herkunft der Melodien aus Carl von Winterfelds Werk *Über den Choralgesang*¹⁹ hinzugefügt.

Bei der Choralreform war die Rolle des Pastors sehr wichtig. In der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Sammlung bringt Punschel (zur Sicherung seiner Positionen? Er war ja auch selber zuerst Pastor und Konsistorialrat) ein längeres Zitat aus einem Brief Martin Luthers *An alle lieben Christen in Liffland, samt ihren Pfarrhern und Predigern* (1525), dessen Original ihm aus der Stadtbibliothek zu Riga bekannt war. Dieser Brief weist die Kompetenz über den Gemeindegesang eben den Pastoren zu (1525 war es ja nur so möglich!). Punschel weist seine Kollegen auch darauf hin, daß

... selbst nach der Kirchen-Ordnung III/57 ist uns die Aufsicht über Gesang und Orgelspiel förmlich übergeben.²⁰

Sich auf die Überlieferung verlassend, hat Punschel in der ersten Vorrede jedoch nicht nur das Vorbild deutscher Choralbücher und der Autoritäten deutscher Kirchenmusik betont, sondern auch ganz vorsichtig auch auf die lokale Eigenart des Gesangs hingewiesen:

[Denn 3.] stehen uns in den neuesten, besten und vorzüglichsten Choralbüchern Deutschlands so sichere Führer zu gebote, indem die Kritik der neuern und neuesten Zeit, besonders eines Rin[c]k, Marx, Rauhe, Fischer, Blüher, Kühnau und anderer, hier Vorzügliches geleistet hat, - daß ich mich nur getrost diesen sichern Führern überlassen konnte, doch so, daß ich in einigen Abweichungen, welche weder willkürliche und provinzielle, noch auch dem Charakter der Melodie selbst widersprechende, wirklich in demselben begründet und durch tüchtige Autorität auch anderswo eingeführt sind, den hier bei uns gebräuchlichen Gang beibehielt.

Das letzte Zitat enthält im Zusammenhang mit Melodievarianten noch einen wesentlichen Aspekt: welche "Abweichungen" (wovon?!) zuzulassen sind und

¹⁸ *Ibidem*, S.5.

¹⁹ Spätere Auflage: C. von WINTERFELD, *Der evangelische Kirchengesang*, 3 Bd., Berlin, 1843-1847.

²⁰ J.L.E.PUNSCHHEL, *Entwurf...*, S.7.

welche nicht. Der Vorrede nach ist Punschels Ziel "die Feststellung einer möglichst reinen Melodie". Auch "rein" ist ein wichtiges Schlagwort in der Musikästhetik der Zeit, vom Gesichtspunkt der "wahren" Kirchenmusik aus betrachtet ist das fast dasselbe, was "Zweckmäßig". "Rein" bedeutet vom Übermaß an "künstlichen" befreit, ist also "einfach" und "allgemein". Die "reine" und "richtige" Melodie muß aber auch dem inneren Charakter des Liedes entsprechen. Das Problem der Übereinstimmung von Text und Melodie ist besonders kompliziert in einer Situation, wo eine Menge von Gesangbüchern längere Zeit ohne entsprechende Melodiebücher existiert hat. Dann werden mehrere Texte mit sehr verschiedenen Melodien gesungen, wichtig ist dabei vor allem nur die metrische Übereinstimmung. Daß das im Baltikum das Hauptproblem bei der Melodienwahl darstellte, können wir in G. M. Telemanns Schrift *Über die Wahl der Melodie eines Kirchenliedes*²¹ nachlesen.

Punschel hat in seiner Sammlung alle Melodien nach der metrischen Struktur der Texte (Anzahl der Zeilen und Metrum – trochäisch, jambisch, daktylisch oder vermischt) gruppenweise zusammengebracht, so daß dem Organisten für jedes Metrum eine große Anzahl von Melodien zur Auswahl bereit stehen. Um hier auch die inhaltliche Übereinstimmung zu erzielen, hat Punschel in sein Choralbuch viele Parallelmelodien herangezogen, was auch als ein Mangel seiner Arbeit angesehen wurde. Er rechtfertigt sich hierüber in der Vorrede, indem er die reicheren Möglichkeiten hervorhebt, jedem Text eine dem Charakter entsprechende Melodie zu finden:

Vielleicht hätte ich mich wegen der Aufnahme mehrerer Parallel-Melodien zu entschuldigen. Aber nicht nur die acht hier berücksichtigten Gesangbücher, in welchen so viel charakteristisch verschiedene Lieder auf dasselbe Metrum, ja! auf dieselbe Melodie vorkommen, sondern auch, daß ich mehrere, hier ganz unbekannte oder in Vergessenheit geratene alte herrliche Melodien wiederum ins Leben rufen möchte, dürfte dies wohl rechtfertigen. Auch wird gewiß unsere religiös regere und musikalisch gebildete Zeit damit nicht unzufrieden sein, daß ihr hier die Mittel geboten werden, künftig jedes Lied nach einer seinem Charakter angemessenen Melodie zu singen und nicht, wie bisher immerfort, Lieder voll Lob, Preis und Jubel auf Kreuz-, Buß- und Begräbnis-Melodien und umgekehrt.

Punschel spricht auch über würdigen Kirchengesang. Würdig ist, was "richtig"

²¹ Riga, 1821.

ist, das, was der Natur des Gesangs zugehört und keine dem Zeitgeschmack angepaßte willkürliche Zutat darstellt. Zum Beispiel bezeichnet er die Orgelzwischenpiele als "unwürdig", und seiner Meinung nach bietet gerade die Einführung des neuen Choralbuches die beste Gelegenheit alle diejenigen zu verbieten:

so halte ich dies für den besten Zeitpunkt, alle und jede Zwischenpiele zu verdrängen, und auch bei uns ebenso zu verbieten, wie dies namentlich jetzt im Großherzogtum Baden obrigkeitlich geschehen ist.

In der Vorrede zur zweiten Auflage (1843) forderte Punschel noch heftiger die Abschaffung aller Zwischenpiele, unter Hinweis auf mehrere maßgebende deutsche Kirchenmusiker, die auf dem selben Standpunkt stehen, und fügt hinzu, daß er sich sehr freue,

daß selbst bei uns mehrere Organisten auf dem Lande angefangen haben, sie (die Zwischenpiele) wegzulassen...,

und zeigt damit an, wie allgemein die Zwischenpiele eigentlich verbreitet waren.

Am kräftigsten tadelt Punschel aber die freien Verzierungen der Melodie ("die Schnörkel"). In seiner Zeit stellten nicht mehr die Verzierungen in Rokoko-Manier in den alten Choralbüchern das Hauptproblem dar, sondern die volkstümliche Singart der einfachen Vorsänger. Eine vortreffliche Passage über die Verzierungen finden wir in der Vorrede zur zweiten Auflage (1843), die auch den bei Auseinandersetzungen über Ästhetik des Kirchengesangs am Anfang des 19. Jahrhunderts sehr charakteristischen Wortschatz enthält:

Möchten nun auch nunmehr die höchst unwürdigen, ganz unkirchlichen Schnörkel, welche in vielen Gemeinden noch immer die Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellen, immer mehr ausgerottet werden, damit ein reiner, einfacher und würdiger Gemeindegesang erzielt werde, ohne welchen keine Erbauung möglich ist!

Die reichliche Verzierung der Melodien ist im volkstümlichen Musizieren um 1800 offensichtlich noch ganz selbstverständlich gewesen, und man kann vermuten, daß auch die stufenweise mit Vorschlägen gefüllten Intervalle im obenerwähnten handschriftlichen Choralbuch von Gustav Swahn nicht aus der Praxis des Orgelspiels, sondern aus volkstümlicher Singweise stammen. Wenn jetzt die Choralreform des 19. Jh. eine einfache und unverzierte Melodie in "kirchlich" langsamer Tempo als Ideal aufstellt, beginnt damit nicht eine sehr tiefgreifende Veränderung im musikalischen Bewußtsein überhaupt?

Und schließlich muß Kirchengesang nach Punschel allgemein und gleichförmig sein. Auch hier zitiert er den obenerwähnten Luther-Brief:

So macht nu und haltet Messe, singet und leset einträchtig auf einerley Weise, an einem Ort wie am andern...

Punschels Absicht war, die Einheit im Gebrauch der Melodien herzustellen. Schon 1826 hat Punschel über die Notwendigkeit eines universalen "Normal-Choral-Buches für unsere Provinzen" geschrieben²², welches er dann endlich selbst zusammenstellte und 1839 herausgab. Hier werden mehrere verschiedensprachige Gesangbücher berücksichtigt, die wir in der Vorrede aufgezählt finden:

1. Das Reval-estnische Gesangbuch von 1816.
2. Das Dorpat-estnische Gesangbuch von 1816.
3. Die neue Auflage desselben, noch nicht ediert.
4. Das Livländisch-lettische von 1810 und 1833.
5. Das Kurländisch-lettische von 1806.
6. Die Sammlung alter und neuer Lieder usw., Riga 1810 und 1820.
7. Das Gesangbuch für die deutschen Gemeinden des Herzogtums Estland und den Dom zu Reval von 1787.
8. Die Petersburgische Sammlung gottesdienstlicher Lieder usw. von 1818.

Hinzu kamen seit der zweiten Auflage

9. Das Revalsche deutsche Gesangbuch von 1771, 1841 wieder abgedruckt
10. Das Mitausche deutsche Gesangbuch von 1771 und das alte kurländisch-lettische Gesangbuch, 1836 wieder abgedruckt

und der Aufforderung des Moskauer Konsistoriums Rechnung tragend die fehlenden Melodien für

11. Das Gesangbuch der Kolonial-Gemeinden an der Wolga

aus dem mehrere Gesänge der Brüdergemeine in die späteren Auflagen der Punschelschen Sammlung aufgenommen wurden.

Die Gleichförmigkeit ist in dem damaligen Russischen Zarenreich nicht bloß eine theologische, sondern auch eine politische Frage gewesen, besonders seit dem Jahre 1832, als der neuen Kirchenordnung gemäß statt des Livländischen General-Konsistorium das General-Konsistorium in

²² *Ibidem*, S.22.

St.Petersburg gegründet wurde. Auch Punschel sollte bei jedem musikalischen Vorhaben das Konsistorium in St.Petersburg um eine Genehmigung ersuchen. Auffallend ist, dass die gedruckten (also zensierten) Dokumente meistens nicht Livland, Estland oder Kurland, sondern lediglich russische Ostseeprovinzen erwähnen.

Eine gleichartige Choralammlung wurde vom Organisten der Olai-Kirche zu Tallinn Johann August Hagen 1844 in Erfurt gedruckt. Diese richtete sich aber nur nach den Bedürfnissen estländischer und livländischer Gesangbücher, und offensichtlich wurde sie vom General-Konsistorium in St.Petersburg als zu provinziell nicht so gern angenommen. Auch konnte Hagen sich als Organist mit den kirchlichen Behörden nicht so geschickt verständigen, wie Punschel.

Punschels Ideal ist ein universales Choralbuch gewesen, das in seiner musikalischer Form grundsätzlich eine Kompilation von deutschen Choralbüchern darstellt. Seine Universalität ist eine der Gründe für seine unglaublich lange Gebrauchszeit: zusammen mit den Anhängen erschien es in 16 Auflagen; in Estland wurde ein neues Gesangbuch mit Melodien erst am erstem Advent 1991 eingeführt – also war Punschels Choralbuch bei uns anderthalb Jahrhunderte amtlich im Gebrauch! Dabei folgt aber Punschel auch einer anderen Tendenz in der Choralreform des 19. Jahrhunderts, nämlich der, die lokale Eigentümlichkeit der Gesangstradition abzuschaffen; diese blieb allenfalls noch in den geistlichen Volksliedern erhalten.

Das 19. Jahrhundert im deutschsprachigen katholischen Kirchenlied

Karl Dorneger

1. Einleitung

Es ist nicht leicht, dieses so unterschiedlich geprägte, bisweilen sogar verworrene 19. Jahrhundert mit Blick auf das deutschsprachige katholische Kirchenlied darzustellen. Allein wenn man sich die kirchlichen und politischen Ströme vor Augen stellt, wird klar, daß sich keine einheitliche Linie durch diese Epoche ziehen läßt, vielmehr, daß das Charakteristikum jener Zeit eben das Nebeneinander und Gegeneinander verschiedener Denkrichtungen und Weltanschauungen ist. Der Bogen im kirchlich-religiösen Bereich spannt sich von Rationalismus und Aufklärung über das Staatskirchentum und den dagegen wach werdenden Widerstand bis hin zum Ultramontanismus: verbunden mit einer bisher nie da gewesenen ausschließlichen Orientierung an der älteren Vergangenheit suchte die katholische Kirche das Heil in einem ausgeprägten Zentralismus mit Brennpunkt "jenseits der Berge" - also in Rom. Der äußerliche Gipfel dieser Strömung war wohl die Definition der päpstlichen Unfehlbarkeit während des ersten vatikanischen Konzils 1870. Diese Bestrebungen lösten staatlichen Widerstand aus, der wieder in einen Kirchenkampf mündet, wie er schon während der 1848er Revolutionen aufgeflammt war und der sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts beruhigte.

Das 19. Jahrhundert ist geistesgeschichtlich nicht vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu trennen: die **Aufklärung** hat es wesentlich geprägt. Einerseits unmittelbar am Beginn des Jahrhunderts, wo die Ideen der Aufklärung direkt durchgesetzt werden (einzelne Ausläufer reichen bis 1850), andererseits im großen darauf folgenden Pendelschlag in die Gegenrichtung: die extrem antiaufklärerisch geprägte **Romantik** und **Restauration**, deren erste Vorzeichen schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wahrnehmbar sind. So bilden sich bereits sehr früh geistliche Erneuerungsbewegungen, z. B. die Kreise um Klemens Maria Hofbauer (+1820), Johann Michael Sailer (+1832) und Joseph von Görres (+1848). Die mit den Revolutionen 1848 erzwungene allgemeine Liberalisierung erlaubte auch der katholischen Kirche, Vereine zu gründen und eine eigene

Presse aufzubauen, was sich auch auf die Vielfalt der Gesangbuchproduktion auswirkte.

Für den katholischen Bereich gibt es außer dem vierbändigen Werk von Bäumker aus den Jahren 1886-1911 noch immer keine neue Bibliographie der Gesangbücher und auch keine hymnologische Gesamtdarstellung. RISM, Serie B, "Das deutsche Kirchenlied" berücksichtigt nur Gesangbücher mit Noten und schließt mit 1800. Im folgenden stütze ich mich daher - noch immer - im wesentlichen auf Bäumker und auf diverse Einzelpublikationen, von denen Kurt Küppers, Diözesan- Gesang- und Gebetbücher des deutschen Sprachgebietes im 19. und 20. Jahrhundert¹ besondere Hervorhebung verdient.

Aus all diesen Gründen muß ich vorausschicken, daß ich Sie in erster Linie über die katholische **Gesangbuchgeschichte** des 19. Jahrhunderts informieren werde und nur auf einige wenige einzelne **Lieder**, die mir für diese Epoche charakteristisch scheinen, eingehen kann. Auch habe ich mir erlaubt, zwei Schwerpunkte zu setzen, die von der katholischen Hymnologie noch wenig bis gar nicht aufgearbeitet worden sind, nämlich das Fortdauern der **Aufklärung** und der rationalistischen Gesangbücher im 19. Jahrhundert und das **geistliche Volkslied** - dieses wiederum, wegen der Fülle des Materials, mit besonderem Blickpunkt auf die Diözese Seckau (seit 1786 mit Bischofssitz in Graz).

2. Die liturgische Stellung des Kirchenlieds im katholischen Gottesdienst

Zum richtigen Verständnis des katholischen Kirchenlieds ist es nötig, sich dessen liturgische Stellung im 19. Jahrhundert zu vergegenwärtigen. Dabei ist zwischen zwei Bereichen zu unterscheiden: **Liturgie** - damit sind die "offiziellen" Gottesdienstformen gemeint wie Messe, Stundengebet (in den Feiern mit der Gemeinde vor allem die Vesper), Sakramente - und die sogenannten **außerliturgischen Gottesdienste** - um nur einige zu nennen: Bittgänge, Wallfahrten, Andachten.

Das im 19. Jahrhundert gültige Missale Romanum von 1570 sieht keine Beteiligung der Gemeinde mit Kirchenliedern vor. Deshalb ist auch die Stellung des Kirchenliedes in der Meßfeier nicht ganz einfach. Die im 18. und 19. Jahrhundert übliche Abstufung der Feierlichkeit des Meßritus gibt hier Aufschluß: Man unterscheidet zwischen "**missa solemnis**" ("Hochamt"),

¹ Kurt Küppers, Diözesan- Gesang- und Gebetbücher des deutschen Sprachgebietes im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte, Bibliographie. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Band 69, Münster 1987.

"**missa cantata**" ("Amt") und "**missa lecta**" ("stille Messe"). Bei der *missa solemnis* und *missa cantata* singt der Priester die ihm zustehenden Gebete und Akklamationen in lateinischer Sprache mit lauter Stimme, der Chor oder eine Choralschola (seltener die Gemeinde) antworten auf die Akklamationen und singen das Ordinarium (Kyrie, Gloria ...) choraliter oder (häufiger) figuraliter und das Proprium, wobei beim Proprium häufig Teile ausgelassen oder durch Instrumentalmusik ersetzt wurden (z. B. anstelle des Graduale die Epistelsonate). Die *missa solemnis* unterscheidet sich von der *missa cantata* dadurch, daß bei ersterer der Priester von Diakon, Subdiakon und von Ministranten assistiert wird, bei letzterer assistieren nur zwei Ministranten. Bei der *missa lecta*, aus der Privatmesse des Priesters hervorgegangen, werden die Gebete und Akklamationen vom Priester in lateinischer Sprache gesprochen, nicht gesungen. Dies geschah meist halblaut oder leise, wobei der Priester selbst sämtliche Meßtexte (also auch Ordinarium, Proprium, Lesungen usw.) zu rezitieren hatte. Diese Form der Meßfeier kam mehr und mehr für die gemeinschaftliche Messe in Verwendung, wozu die katholische Aufklärung einen wesentlichen Teil beitrug. Nur in dieser Form war es möglich, der Gemeinde ein Mitgehen mit der Feier in der Muttersprache zu gewähren und trotzdem den Rubriken des Meßbuchs treu zu bleiben. Während bis ins dritte Viertel des 18. Jh. die Gemeinde entweder anhand von Gebetbüchern dem Ablauf der Messe folgte oder durchgehend den Rosenkranz betete, brachte die Aufklärung als wichtigstes Mittel der Mitfeier für die Gemeinde die **Deutsche Singmesse**. Dabei laufen zwei Handlungen parallel ab: die vom Priester und seiner Assistenz allein zelebrierte lateinische Meßliturgie und das Beten bzw. Singen der Gemeinde, das zwar zeitlich ungefähr mit den Handlungen des Priesters zusammenfiel, aber damit nicht dialogisch verknüpft war - also ein additiver Vorgang und nicht ein substitutiver, wie ein solcher schon seit der Reformation in den Kirchen der Reformation üblich war; dessen war man sich bewußt, wie man aus den Überschriften zu den einzelnen Teilen der Singmessen schließen kann: z. B. "zum Gloria" und nicht "das Gloria". Die Aufklärung schuf aber auch eine wichtige Mischform, die vor allem vom Cäcilianismus im späteren 19. Jahrhundert als "unliturgisch" vehement bekämpft wurde: das "**Deutsche Hochamt**": auf den lateinischen Priestergesang **antwortet** das Volk mit den deutschen Meßliedern.

Das Singen der Kirchenlieder in der Messe war im allgemeinen Verständnis des 19. Jh. nicht Teil der Liturgie, sondern lediglich ein Mittel, der Liturgie "beizuwohnen", wie es in zeitgenössischen Texten immer heißt. Man begegnet in zeitgenössischen Schriftstücken immer wieder der merkwürdig blassen Formulierung, daß das Kirchenlied "die religiösen Empfindungen fördern" und der "Weckung und Unterhaltung andächtiger Gefühle" dienen soll. Dem deutschsprachigen Kirchenlied kommt also keine liturgische

Stellung im engeren Sinn zu; das hat sich erst im Gefolge des zweiten vatikanischen Konzils (Musikinstruktion 1967) geändert. Ansätze zur deutschen Singmesse (d. h., Kirchenlieder nicht nur an Stelle wechselnder Propriumsgesänge, sondern auch anstelle des Ordinarius) gibt es vereinzelt bereits in der ersten Hälfte des 18. Jh., systematisch aber erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Einige bischöfliche bzw. staatliche Verordnungen der Aufklärung machen den deutschen Volksgesang während der Messe zur Norm; es gab dabei aber, bedingt durch die Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts allgemein festzustellenden Bestrebungen zur Bildung von Staatskirchen, kein einheitliches und überregionales Vorgehen, wenn man von der für Österreich gültigen Gottesdienstreform Joseph des II. von 1783 absieht.

Im Bereich der "außerliturgischen" Gottesdienste bestand bei Auswahl und Anwendung der Kirchenlieder größte Freiheit; hier ist auch der Ort unzähliger volkstümlicher Neudichtungen im 19. Jahrhundert.

3. Das katholische Gesangbuch im 19. Jahrhundert

Im Hinblick auf das katholische Gesangbuch des 19. Jahrhunderts lassen sich ohne Zwang drei Perioden unterscheiden, wobei aber die jeweils vorherige Periode nicht ausläuft, sondern weiterdauert, sodaß es zur Jahrhundertwende eine Unzahl sehr verschieden orientierter Gesangbücher gibt:

1. Gesangbücher der Aufklärung
2. Gesangbuchreform und Sammlungen volkstümlichen Liedguts
3. Cäcilianische Sammlungen

3.1. Gesangbücher der Aufklärung

Die katholische Aufklärung setzt im deutschsprachigen Raum nur zögernd und mit Verspätung ein, dafür hält ihre Wirksamkeit - besonders was das Kirchenlied betrifft - sehr lange an. Deshalb erscheint es mir erforderlich, einige Gesangbücher des 18. Jahrhunderts zu erwähnen, die weiterreichende Bedeutung haben.

Als erstes Gesangbuch der katholischen Aufklärung wird von allen Autoren die "Tochter Sion" von Heinrich Lindenborn angeführt: "Neues Gott und dem Lamm geheiligtes Kirchen= und Hauß Gesang Der Auf dem dreyfachen Wege der Vollkommenheit nach dem Himmlischen Jerusalem wandernden Tochter Sion ... Mit jedem Lied beygetruckten, von bewehrten Music= Verständigen neu= gefertigten Sing=Weisen, samt Baß=General

... Zum Erstenmal in Truck verlegt Cölln am Rhein ... 1741." Dieses Buch war zwar beispielgebend für nachfolgende Gesangbücher der Aufklärung (wiederaufgelegt und nachgedruckt bis 1790), hatte aber unmittelbar wenig Einfluß: im Kirchenliedrepertoire des 19. und auch des 20. Jahrhunderts findet man aus der "Tochter Sion" lediglich "Tauet Himmel den Gerechten", und zwar in einer von Michael Denis umgearbeiteten Form.

Nach 1770 entsteht eine größere Zahl von katholischen Gesangbüchern, die sämtliche in das 19. Jahrhundert hinein Bedeutung haben. Ich möchte hier nur einige davon anführen. Deutschland bietet durch die Aufsplitterung in relativ kleine weltliche und geistliche Fürstentümer ein viel unübersichtlicheres Bild als Österreich, wo nur das geistliche Fürstentum Salzburg eigene Wege gehen konnte.

3.1.1. Deutschland

3.1.1.1. Die schlesischen Gesangbücher von Ignaz Franz

Wegen der früheren politischen Zugehörigkeit zu Österreich wurden viele der Lieder von Ignaz Franz in Wiener Gesangbüchern abgedruckt.

"Die Christ=Katholische Lehre in Liedern; das ist: Catechetische Gesänge zum Gebrauche der Saganischen Schulen ... nebst einem Anhang einiger Lieder bey der heil. Messe ... Sagan, im Verlage der kath. Trivialschule. 1766". Herausgeber ist Ignaz von Felbiger, Abt des Stiftes Sagan; Verfasser der Texte ist der Pfarrer und spätere Rektor des Breslauer Priesterseminars Ignaz Franz (1719-1790). Dieses schlesische Schulgesangbuch ist insofern bedeutsam, als in dessen Anhang zum erstenmal das Meßlied "Wir werfen uns darnieder" von Ignaz Franz aufscheint, das besonders im süddeutsch-österreichischen Raum bis weit ins 20. Jh. hinein Verwendung fand. Es findet sich hier auch das Lied bei Bittprozessionen "Strenger Richter aller Sünder" und eine Version von "Herr, ich glaube, Herr, ich hoffe".

Ein erweiterter Nachdruck erschien 1771 für die Diözese Hildesheim; hier erscheint erstmals das deutsche Te Deum "Großer Gott, wir loben dich" (Text: Ignaz Franz).

1778 kam das nicht mehr nur für den Schulgebrauch bestimmte erweiterte und neu zusammengestellte "Allgemeine und vollständige Catholische Gesangbuch, worinnen neue geistliche Lieder zu finden sind ... Breßlau 1778" heraus. Parallel dazu erschien eine Melodieausgabe "Choralbuch zum allgemeinen und vollständigen Catholischen Gesangbuche ... Breßlau und Hirschberg 1778". 1806 erschien "vollständiges Gesangbuch zum Gebrauche der Katholischen Kirchen=Gemeinden zu Sagan und der umliegenden Gegend." Es enthält 422 Lieder ohne Melodien. Die Dichtungen von Ignaz Franz sind hier vollständig aufgenommen. Die in den schlesischen Gesangbüchern enthaltenen Dichtungen von Ignaz Franz wurden weithin

rezipiert, z. B. im "Katholischen Gesangbuch" Maria Theresias (Wien 1774), im Fuldaer Gesangbuch 1778 usw.

3.1.1.2. *Das Landshuter Gesangbuch 1777*

"Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch = katholischen Kirche ... Gedruckt zu Landshut ... 1777."

Dieses Gesangbuch fand sehr weite Verbreitung und wurde vielfach übernommen. Georg Brenninger nennt es "einen Bestseller der Aufklärungszeit"². Brenninger zählt 30 verschiedene Drucke und Nachdrucke dieses Buches zwischen 1781 (leicht veränderter Nachdruck "Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch = katholischen Kirche ... Salzburg ... 1781") und 1830. Die zweite Auflage (Landshut und München 1782) verfügt über die Approbationen der Ordinariate Salzburg, Freising, Bamberg, Speyer, Worms, Mainz und Konstanz sowie des Geistlichen Rates in München und in Regensburg. Auch fanden viele einzelne Lieder Eingang in Gesangbücher und werden teilweise heute noch gesungen (z. B. "Das Grab ist leer, der Held erwacht"; "Wir bethen an: dich wahres Engelbrod"). Ein Großteil der 53 Dichtungen stammt von Franz Seraph von Kohlbrenner (1728-1783), einige aus den Gesangbüchern von Michael Denis und Franz Xaver Riedel, auf die ich noch eingehen werde. Die 31 Melodien stammen von Norbert Hauner, Augustinerchorherr am Chiemsee (1743-1827); diese sind auf zwei Notensystemen für Generalbaß und meist zwei Singstimmen notiert, was die Frage aufwirft, ob die Melodien ursprünglich für den Volksgesang bestimmt waren. Besonders die Schuljugend wurde eingesetzt, um neue Lieder unters Volk zu bringen; mit diesen war durchaus zweistimmiges Singen üblich. Aus diesem Buch fand wohl Kohlbrenners Meßlied "Hier liegt vor deiner Majestät" die größte Verbreitung. 1789 erschien in Salzburg eine neue Ausgabe des "Heiligen Gesangs" mit bearbeiteten bzw. neuen Melodien von Michael Haydn. Mit dieser Salzburger Melodiefassung wird das Meßlied "Hier liegt vor deiner Majestät" heute noch gesungen.

3.1.1.3. *Zahlreiche deutsche Singmessen (mehr als 20!) enthält das Mainzer Gesangbuch von Ernst Turin, Pfarrer zu St. Ignaz in Mainz: "Neues christkatholisches Gesang= und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözes. ... Mainz 1787".* Bei dessen Einführung kam es zu Tumulten und Aufständen,

² Georg Brenninger, *Das Landshuter Kirchengesangbuch 1777 - ein Bestseller der Aufklärungszeit*. In: Hansjakob Becker, Reiner Kaczynski (Hg.), *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium I*, St. Ottilien 1983, 811-820.

die durch das Militär niedergeschlagen werden mußten³. Mit dem Erwachsenwerden der Schulkinder, die als erste die neuen Gesänge lernen mußten, war das Buch aber bestens eingeführt. Die 13. Auflage erschien 1836, eine umgearbeitete Ausgabe 1841. Vielleicht noch bedeutender, weil mehr als Quelle für andere Gesangbücher benutzt, war Turins "Sammlung geistlicher Lieder ... Mainz 1778", das neben eigenen Dichtungen vor allem Lieder von Franz Xaver Riedel und Michael Denis enthält.

3.1.1.4. Ein reines Sammelwerk ist das Herold'sche Gesangbuch: "Der heilige Gesang oder vollständiges katholisches Gesangbuch bey dem öffentlichen Gottesdienste in der Pfarrkirche zu Hoynkhausen. Aus den besten approbirten Gesangbüchern des katholischen Deutschlands zusammengetragen ... Hoynkhausen ... 1803". Die 315 Liedertexte wurden von Melchior Ludolf Herold, Pfarrer in Hoinkhausen (Westfalen) zusammengestellt. Eine stark veränderte Auflage gab Herold 1807 heraus, die bis 1852 wiederaufgelegt wurde. Das Buch enthält (entgegen den Angaben im Titel) fast zur Hälfte Lieder aus evangelischen Gesangbüchern. Seine Hauptquellen sind die Bücher von Ignaz Franz, Franz Seraph Kohlbrenner, Michael Denis, Franz Xaver Riedel, Ernst Turin, und auf evangelischer Seite Lieder von Johann Caspar Lavater (Zürich) und Johann Andreas Cramer (Allgemeines Gesangbuch, Altona 1780), d.h. allesamt Lieder aus den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.

3.1.1.5. Das Konstanzer Gesangbuch 1812: "Christkatholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauche bey der öffentlichen Gottesverehrung im Bisthum Konstanz ... Konstanz 1812" wurde durch den Generalvikar in Konstanz, Heinrich Ignaz von Wessenberg, einem bedeutenden Reformliturgiker der Aufklärung, und Pfarrer Joseph Willibald Strasser herausgegeben. Dafür arbeitete man nach Angaben Strassers 34 Gesangbücher durch (darunter als wichtigste Quelle das Münchener Gesangbuch von Mastiaux 1810). Obwohl die Diözese Konstanz 1821 aufgelöst wurde, erlebte das Buch zahlreiche Wiederauflagen; die letzte bekannte Auflage (32.) erschien 1870. In etwas überarbeiteter Form kam es als Gesangbuch für die Erzdiözese Freiburg heraus ("Katholisches Gesang- und Andachtsbuch zur Feier des öffentlichen Gottesdienstes in der Erzdiözese Freiburg. ... Freiburg ... 1839"); dessen letzte Auflage nach einer Überarbeitung im Jahr 1849 wurde 1886 gedruckt. Die offizielle Ablösung durch ein neues Diözesangesangbuch erfolgte erst 1892. Auch im Konstanzer Gesangbuch liegt, ähnlich wie im Mainzer Gesangbuch, der Schwerpunkt auf

³ Vgl. Kurt Küppers, Diözesan- Gesang- und Gebetbücher (wie Anm. 1), S. 8.

Meßliedern, wobei Wessenberg eine dreifache Abstufung in der Feierlichkeit vorsieht: Deutsches Amt; Meßgesang (= missa lecta, vom durchgehenden Meßgesang des Volkes begleitet); Meßandacht (= missa lecta, ohne Volksgesang, sondern begleitet von Wechselgebeten zwischen Vorbeter und Gemeinde). Viele der Liedtexte stammen von Wessenberg selbst. Die Zielsetzung dieses Gebet- und Gesangbuches ist eindeutig, die von Wessenberg geplante Liturgiereform für das Bistum Konstanz zu unterstützen, die Messe und Stundengebet umfaßte, ja es scheint sogar das Hauptmittel zur Durchsetzung dieser Reform gewesen zu sein. Das Konstanzer Gesangbuch enthält für die Vespere sehr freie, mit christlichen Motiven durchsetzte ungereimte Nachdichtungen der Psalmen, die vom Volk in den Tönen der (gregorianischen) Offiziumspsalmodie zu singen waren. Dieses Gesangbuch ist eines der wenigen Aufklärungsgesangbücher, über dessen Entstehungsgeschichte und nachfolgende Verbreitung bereits einige Literatur vorliegt.⁴

3.1.1.6. Als letztes möchte ich noch auf das schon erwähnte Münchener Gesangbuch eingehen: "Katholisches Gesangbuch zum allgemeinen Gebrauche bei öffentlichen Gottesverehrungen." Erster und zweiter Band erschienen 1810, der dritte Band 1811. Das ist wohl die umfangreichste Liedersammlung der Aufklärung (818 Liedtexte; in Bäumkers Bibliographie umfaßt die Aufzählung der Liedtitel 22 Seiten!). Herausgeber ist Kaspar Anton von Mastiaux (1766-1828). Eine vollständige Melodiensammlung dazu (von zeitgenössischen Komponisten im vierstimmigen Satz) erschien in mehreren Heften zwischen 1812 und 1819. Die Liedtexte stammen (nach Bäumker) in der Hauptsache von Friedrich Gottlieb Klopstock (125), Ignaz Heinrich Wessenberg (31), Johann Caspar Lavater (25), Christian Fürchtegott Gellert (25), Johann Andreas Cramer (22), Ignaz Franz, Franz Seraph Kohlbrenner, Michael Denis, Franz Xaver Riedel u. a., also quer durch beide Konfessionen. Es wurde von späteren Gesangbuchherausgebern viel benutzt.

3.1.2. Österreich

Die Situation des Kirchenlieds im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Österreich ist wesentlich übersichtlicher als in Deutschland. Bedingt durch eine gemeinsame politische Struktur, die gerade in dieser Zeit verbunden war mit einer starken Tendenz, auch die Kirche in allem zu regieren, ist das

⁴ Literaturangaben in Küppers, Diözesan- Gesang- und Gebetbücher (wie Anm. 1), S. 9f, S. 84f und S. 100.

Kirchenliedrepertoire sehr einheitlich. Dazu ist es aber ebenfalls nötig, ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts auszugreifen. Zwei Ereignisse waren für das Kirchenlied sehr bedeutend:

1. Die Einführung der allgemeinen Schulpflicht und damit die Einführung der Volksschule (Trivialschule) durch die Kaiserin Maria Theresia (1774), bei der der bereits als Herausgeber der "Christlich=Katholischen Lehre in Liedern", Propst Ignaz Felbiger vom Augustiner-Chorherrenstift Sagan in Schlesien, maßgeblich beteiligt war. Durch die Volksschüler fand das neue Liedgut Eingang in den Gottesdienst und gelangte so schließlich zu seiner allgemeinen Verbreitung auch unter den Erwachsenen.
2. Die Gottesdienstreform Kaiser Joseph des II. (1783 bzw. 1786), die den Kirchengesang wesentlich beeinflusste und förderte. Messen mit Instrumentalmusik waren nur noch in Städten erlaubt; auf dem Land wurden sie verboten. An deren Stelle trat, ebenso wie bei der täglichen Meßfeier an Werktagen der "Normalmeßgesang" mit Orgelbegleitung.

Zwei Wiener Gesangbücher dieser Zeit haben bis in die Gegenwart Bedeutung:

3.1.2.1. *"Lieder der Kirche aus den römischen Tagzeiten, und Meßbuche übersetzt. ... Wien ... 1773"*. Der Übersetzer (bzw. Nachdichter) ist der Jesuit Franz Xaver Riedel (1738-1773). Dieses Buch enthält 156 Lieder mit 57 neukomponierten Melodien. Es wurde von zahlreichen anderen Gesangbuchherausgebern als Quelle benutzt (z. B. für das Landshuter Gesangbuch 1777). Ein Lied daraus möchte ich erwähnen, da es in Österreich heute noch gerne gesungen wird: die Nachdichtung der Fronleichnamsequenz (Lauda Sion salvatorem) "Deinem Heiland, deinem Lehrer".

3.1.2.2. *Bei der Durchsicht des Österreich-Anhangs zum "Gotteslob" stößt man immer wieder auf den Namen Denis*. Dessen "Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbistums" kamen 1774 in Wien heraus. Die 17 Liedtexte sind vom Jesuiten Michael Denis (1729-1800) auf schon bekannte Melodien verfaßt worden. Darunter findet man: Der Heiland ist erstanden; Erfreut euch, liebe Seelen; Komm, heiliger Geist, o dritte Person; Laß mich deine Leiden singen; Maria sei begrüßet; Tuet Himmel, den Gerechten. Dieses Liederbuch wurde in Wien und Niederösterreich eingeführt; gleichzeitig wurden die alten Lieder verboten. Denis verwendet für einige seiner Liedtexte alte Vorlagen, so z. B. die Osterleise "Christ ist erstanden"

für "Der Heiland ist erstanden" (übrigens mit einer Variante der dorischen Melodie des "Christ ist erstanden" gesungen, was für die Epoche Ende 18./Anfang 19. Jh. einmalig ist) oder "Ave Maria klare" für "Maria sei begrüßet" (auch die Melodien sind nahe verwandt).

3.1.2.3. Neben dem Gesangbuch Maria Theresias "Katholisches Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k.k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert" (Wien, etwa 1774), das neben den "Geistlichen Liedern" von Michael Denis nicht bestehen konnte, ist wohl der "Normalmeßgesang" die im 19. Jahrhundert am meisten gesungene Kirchenliederreihe (zumindest was Österreich anbelangt). Dieser "Normalmeßgesang" wurde 1783 durch Joseph II. verpflichtend eingeführt. Er wurde systematisch in allen österreichischen Diözesen verbreitet (z. B. "Normalmeßgesang, Litaneyen und Gebether, wie selbe bey der neuen Gottesdiensteseinrichtung zu allgemeinen Gebrauch vorgeschrieben worden. Linz 1784"). Es handelt sich dabei um die deutsche Singmesse "Wir werfen uns darnieder" von Ignaz Franz (1766).

3.1.2.4. Salzburg, als eigenes geistliches Fürstentum, ging unter Erzbischof Hieronymus Colloredo eigene Wege, indem es das schon erwähnte Landshuter Gesangbuch im Jahr 1781 einführte. Große Bedeutung erhielt aufgrund der neubearbeiteten und teilweise neugeschaffenen von Michael Haydn die Salzburger Ausgabe von 1789.

3.1.3. Das österreichische Kirchenliedrepertoire zwischen etwa 1810 und 1840

Es ist sicher ein Fehlschluß, aus dem Inhalt der soeben aufgezählten Gesangbücher direkt das tatsächlich **gesungene** Kirchenliedrepertoire ableiten zu wollen. Diese teilweise sehr umfangreichen Gesangbücher geben hier wohl nicht die gewünschte Auskunft. Gerade diese pionierhaften, teilweise bahnbrechenden Bücher verfolgen bestimmte Ziele und wollen auch bestimmte, von den Herausgebern für gut befundene Lieder durchsetzen. In welchem Maß das gelungen ist, kann man an deren Neuauflagen ablesen - inwiefern diese verbessert, bearbeitet oder vermehrt wurden. Viel deutlicher sieht man die tatsächlich gesungenen Kirchenlieder aber in den Liedanhängen der **Gebetbücher** (fast alle Gebetbücher haben einen solchen Anhang). Deren Ziel ist nicht die Propagierung eines bestimmten Liedguts - sie sind in dieser Hinsicht unverdächtig. Der "Markt" war bei den Gebetbüchern heiß umkämpft, es erscheint im 19. Jh. eine wahre Flut von solchen Publikationen (allein in der Diözese Seckau wurden zwischen 1800 und 1900 mehr als 400 Gebetbücher approbiert!). Die Herausgeber und Verleger mußten sich also nach dem Bedarf der Käufer

richten und konnten sich keinen verlegerischen Luxus wie den Abdruck von nicht gesungenen Liedern leisten. Mir ist es - wegen dieser großen Zahl von Gebetbüchern - in diesem Rahmen nur möglich, das Kirchenliedrepertoire in der Diözese Seckau etwa für die Zeit von 1810 bis 1840 aufzulisten, es dürfte aber wenigstens dem im übrigen Österreich (bis auf Salzburg) entsprechen. In Deutschland herrschte hier viel größere Vielfalt: in manchen Diözesen waren zugleich mehr als zehn verschiedene Gesangbücher in Gebrauch und damit konnte sich kaum ein gemeinsames Repertoire entwickeln. Aufschluß über das Kirchenliedrepertoire gewähren auch die zahlreichen Schulgesangbücher (in Graz hatte jede bedeutende Schule ihr eigenes Gesangbuch), hier sind aber der Einfluß lokaler Kräfte und die Vorlieben der Katecheten stärker, sodaß man deren Aussagewert in Hinblick auf das allgemein gesungene Repertoire vorsichtiger beurteilen sollte.

Dieses Repertoire (aus Gebetbüchern zwischen 1810 und 1840) ändert sich im angegebenen Zeitraum nur geringfügig; manche Gebetbücher bringen zusätzlich ein oder zwei Lieder, die nicht Allgemeingut sind. Eine Gemeinsamkeit ist weiters, daß die Lieder ohne Melodien abgedruckt werden. Die Reihenfolge der Lieder ist oft unterschiedlich; die beiden Meßlieder stehen fast immer an erster Stelle.

**Das Kirchenliedrepertoire in der 1. Hälfte des 19.
Jahrhunderts
Diözese Seckau**

Meßlied (oder 1. Meßlied)

"Wir werfen uns darnieder"

Das deutsche Amtlied (oder 2. Meßlied)

Hier liegt vor deiner Majestät

Predigtlied (an Sonntagen)

In Gott des Vaters und des Sohns und seines Geistes
Nahmen

Adventlied zum Rorate

Maria sey begrüßet

Adventlied

Thauet Himmel! den Gerechten (ab etwa 1830 allgemein
verbreitet)

Weihnachtslied

Diese Liste müßte noch auf einer wesentlich breiteren Basis von Gebetbüchern überprüft werden, am besten geordnet nach Erscheinungsdatum und Zielgruppe des Buches, als es mir bisher möglich war. Mit dieser Methode ist es meines Erachtens aber jedenfalls möglich, das wirklich gesungene Kirchenliedrepertoire eines bestimmten Zeitraums zu extrahieren. Aus den Approbationsakten für die Diözese Seckau ist mir kein Fall bekannt, wo das bischöfliche Ordinariat bei **Gebetbüchern** wesentlich in den Liederanhang eingegriffen hätte. Das war aber sehr wohl der Fall bei **Schulgesangbüchern** und anderen Gesangbüchern, wo man sich vor allem gegen die Einführung neuer Meßlieder wandte.

Zu häufiger Kritik und zu Verbesserungsvorschlägen führte das täglich zu singende Meßlied "Wir werfen uns darnieder", was nach den übereinstimmenden Aussagen der Eingaben zur Abstumpfung der Meßbesucher führte. Das Grazer Ordinariat und meines Wissens auch die anderen österreichischen Diözesen verhielten sich bis nach 1850 in dieser Angelegenheit äußerst restriktiv. Dann scheint das Problem nicht mehr so brennend gewesen zu sein, da die Figuralmusik in den Kirchen wieder viel mehr an Bedeutung gewann. Der Cäcilianismus versuchte, die deutschen Singmessen aus den Gesangbüchern zu verbannen, was ihm aber nur bedingt gelungen ist (das steirische Diözesangesangbuch "Hosanna", Graz 1885

enthält keine deutschen Singmessen, das "Gesangbuch für die Österreichische Kirchenprovinz", Linz 1881, enthält sieben Singmessen). In diesem Zusammenhang sei noch eine Beobachtung aus meiner Diözese eingefügt: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist eine auffallende Diskrepanz zu beobachten: während man ab etwa 1820 aufklärerische Töne und Tendenzen im Gebetsteil der zur Approbation vorgelegten Bücher beanstandete und durch die Verfasser ändern ließ, war man im Hinblick auf das Liedgut merkwürdig konservativ und behielt - trotz einiger Versuche engagierter Herausgeber, Neues einzuführen - im großen und ganzen das Kirchenlied der Aufklärung bei. Im Untergrund bereitet die Romantik aber Neues vor: Besonders in Zusammenhang mit dem wiederauflebenden Wallfahrtswesen entstehen zahlreiche geistliche Volkslieder; daneben bahnt sich die mit dem Historismus eng verbundene Gesangbuchreform an.

3.2. Gesangbuchreform und Sammlungen volkstümlichen Liedguts

3.2.1. Die Gesangbuchreform

Die Gesangbuchreform ist eng verknüpft mit der Romantik, die - als Pendelschlag zur radikal mit der Tradition brechenden, ja vielfach als geschichtslos bezeichneten Aufklärung - eine extreme Verehrung und Verklärung des bereits Vergangenen betreibt. Die Romantik hat die Geschichte, Kunst und Literatur des Mittelalters wieder entdeckt, der mündlichen Überlieferung verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt und - was meist vergessen wird - sich auch dem Früh- und Hochbarock mit größtem Interesse zugewandt. Alle drei Punkte sind für die Kirchenliedpflege höchst bedeutsam und münden in eine Gesangbuchreform (im protestantischen Bereich etwas früher als im katholischen). Es geht dabei um die Wiederanknüpfung an eine abgerissene Tradition. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß während dieser Zeit (etwa 1830-1870) in großer Zahl rationalistische Gesangbücher weiter verwendet und nachgedruckt werden. Die Schwächen des anthropozentrischen und moralisierenden Aufklärungsliedes wurden von einigen schon zu Beginn des 19. Jh. erkannt, so z. B. von Michael Sailer: "O wie friert es mich, wenn ich ein eiskaltes Lied lese, in dem weiter nichts als eine kalte Pflicht kalt abgehandelt und in ebenso kalte Reime gezwungen ist".⁵ Außerdem ist bereits eine starke Gegenströmung zu den liturgischen Reformversuchen der Aufklärung zu spüren.

⁵ Neue Beiträge zur Bildung des Geistlichen, 1811.

Als erste Frucht dieser Tendenzen tauchen im katholischen Bereich vermehrt Nachdichtungen oder Paraphrasen von lateinischen Hymnen und anderen liturgischen Texten auf, so z. B. "Gesangbuch der heiligen römisch-katholischen Kirche. Aus ihrer Sprache in gereimte Verse übersetzt von Franz Joseph Weinzierl, Augsburg 1816" oder "Psalmen und Gesänge der hl. Schrift ... Freiburg 1817" von Markus Fidelis Jäck (daraus stammt die Übersetzung der Improperien vom Karfreitag "O du mein Volk! Was tat ich dir?", die auch noch im "Gotteslob" zu finden ist). Aus beiden Büchern wurden Übersetzungen in spätere Gesangbücher übernommen.

Daneben erschienen zunehmend mehr Anthologien alter Kirchenliedtexte und -melodien. Die "Anthologie deutscher katholischer Gesänge aus älterer Zeit ... Landshut 1831", herausgegeben von Ludwig Aurbacher (eine Fortsetzung erschien 1833 unter dem Titel "Deutsche katholische Gesänge aus älterer Zeit. Eine Anthologie ... Frankfurt a. M.") war wohl die erste Sammlung dieser Art. Ihr folgen "Fünfzig alte Choräle zum Gebrauch für katholische Volksschulen ... Barmen u. Mönchen Gladbach" (1831) und "Alte Choral-Melodien, zusammengetragen und mit Orgelbegleitung versehen von M[ichael] Töppler ... Cöln" (1832). Hier möchte ich noch - nicht nur wegen des Vorworts von Franz Witt (dem Gründer des Cäcilienvereins) zur zweiten Auflage - die "Cantica spiritualia, oder Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit in ihren originalen Singweisen und größtentheils auch in ihren alten Texten ... Augsburg", 2 Bde. 1845/47, 2. Aufl. unter dem Titel "Dreihundert der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit ... Regensburg ... 1869" erwähnen. Schließlich gehört dazu die bekannte Anthologie von Joseph Kehrein, "Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen aus den ältesten gedruckten Gesang- und Gebetbüchern zusammengestellt", 4 Bde., Würzburg, 1859-1865.

3.2.1.1. *Heinrich Bone*

Das erste wirklich bahnbrechende katholische Reformgesangbuch war das "Cantate! Katholisches Gesangbuch nebst Gebeten und Andachten für alle Zeiten und Feste des Kirchenjahres. Nach den alten, sonst allgemein gebräuchlichen Gesängen und Andachten, sowie nach dem lateinischen Kirchenritus bearbeitet von Heinrich Bone ... Mainz 1847". Bäumker bemerkt dazu lapidar: "Das Buch bedeutet für das deutsche katholische Kirchenlied den Beginn einer neuen Zeit" (Bäumker IV, S. 209). Schon der lateinische Titel ist programmatisch zu verstehen (einen lateinischen Titel gab es in der Aufklärung nicht!). In seinem 40 Seiten umfassenden Vorwort legt der Mainzer Gymnasialdirektor Heinrich Bone sein Verständnis vom Gottesdienst dar: "Ein Gesang- und Andachtsbuch für den öffentlichen Gottesdienst ohne historische Grundlage ist eine völlige Verkennung der katholischen Wesenheit und wird jedesmal böse Früchte bringen - (im

Anfang unseres Jahrhunderts sind deren mehrere gepflanzt worden) - ja nicht nur die Grundlage, sondern der ganze Bau muß **historisch** sein. ... Ebenso durchgreifend wie das Historische ... ist das **Stereotype** in dem katholischen Gottesdienste. Nicht die Abwechslung ist es, was erbaut... Der Standpunkt also, auf welchem heutzutage der katholische deutsche Kirchengesang angelangt, ist folgender. Die alten Gesangbücher, die ehemals über ganz Deutschland mit unbedeutender Verschiedenheit verbreitet waren, sind so zu sagen aus der Welt gekommen; die Erinnerung daran lebt aber noch in vielen Diöcesen und hat lebhaftere Sehnsucht nach dem Verlorenen angeregt. Das Neue hat nicht bloß Diöcesen, sondern sogar Pfarreien von einander zersplittert und nirgends wahrhaftes Genügen gegründet. ... Die alten Lieder alle wörtlich wieder aufzunehmen, geht nicht an; manches in Sprache und Färbung ist nun einmal der jetzigen Schulbildung entfremdet. Einziger Weg zum Rechten kann nur der historische sein. Alte Lieder umzugestalten, war auch in alten Zeiten schon oft Sitte und Bedürfnis. Sollen neue Lieder hinzukommen (und warum sollte das nicht geschehen?), so werden auch sie am besten gedeihen, wenn sie in einem liebevollen Studium des Alten wurzeln, ebenso wie unser jetziger Kirchenbau sich nur an dem Geiste des Alten belebt und erleuchtet.⁶ Es ist eine zutiefst restaurative Haltung, aus der dieses Gesangbuch entstanden ist; damit wurde es Vorbild und Quelle über die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus. Das "Cantate" enthält neben 385 deutschen Liedern auch mehr als 50 lateinische Lieder und Hymnen. Als Hauptquelle für die alten deutschen Lieder gibt Bone das "Geistliche Psalterlein", Köln 1637, an. Die Texte sind vorsichtig überarbeitet. Daneben enthält das Buch zahlreiche Nachdichtungen lateinischer Hymnen und Neudichtungen (von alten Liedern inspiriert, wie er im Vorwort sagt) von Bone selbst. Eine 2. sehr vermehrte Auflage erschien 1851 in Paderborn, Melodien (zur 1. Auflage) 1852 ebenfalls in Paderborn. Die 11. und letzte Auflage erschien 1905.⁷ Der von Bone im Vorwort vorsichtig geäußerte Wunsch, daß dieses Buch in einigen Diözesen als Diözesangesangbuch angenommen werde, ging nicht in Erfüllung (wenn man vom Paderborner Diözesangesangbuch "Sursum corda" 1874 absieht); wohl aber ist es eine der bedeutendsten Quellen für viele nachfolgende Reformgesangbücher geworden.

⁶ Zitiert nach Bäumker IV, S. 307 u. 314.

⁷ Eine genaue Aufstellung findet sich in Küppers, Diözesan- Gesang- und Gebetbücher (wie Anm. 1), S. 155f.

3.2.1.2. *Theodor Tilike*

In einer für Gesangbücher bereits besseren Zeit weiß sich Theodor Tilike mit seinem "Magnificat" (Heiligenstadt 1862) und dem "Pange lingua. Kern Katholischer Kirchenlieder ... Heiligenstadt ... 1864." Im Vorwort zum "Magnificat" weist Tilike darauf hin, daß in ganz Deutschland der Ruf nach gediegenen Diözesangesangbüchern laut geworden ist, und daß "das dringende Bedürfnis, zu dem alten Lieder- und Melodienschatze zurückzukehren, allseitig und tief gefühlt wird".⁸ Das "Magnificat" soll, neben seiner Funktion als Gesangbuch "den Freunden des Kirchenliedes eine leichtere Übersicht über das reiche Feld desselben ermöglichen".⁹ Es war auch die dezidierte Absicht Tilikes, den Bischöfen mit seinen Gesangbüchern die Gelegenheit zu bieten, sich ein Urteil über das alte Liedgut zu bilden.

3.2.2. *Sammlungen volkstümlichen Liedguts*

Einen Bereich des Kirchenlieds im 19. Jahrhundert, der in der Hymnologie fast vollständig übersehen wird, möchte ich hier auf keinen Fall ausklammern: das geistliche Volkslied, fast unüberschaubar in seiner Menge.¹⁰ "Die Zeit der Gesangbuchsreform ist zugleich die Zeit, da das geistliche Volkslied aufblüht".¹¹ Die katholischen Hymnologen des 19. Jahrhunderts distanzieren sich bewußt davon, einerseits, weil die Fülle des Materials unüberschaubar war, andererseits, weil ihm meist die kirchliche Aprobation fehlte und sie ihm auch keine Bedeutung für die Geschichte und Entwicklung des deutschen Kirchenlieds beimaßen.¹²

Kirchenlied und Volkslied stehen in einem gewissen Gegensatz zueinander: während das Volkslied mündlich überliefert wird und die schriftliche Aufzeichnung nur als Stütze verwendet, hat das Kirchenlied eine eindeutige Neigung zur schriftlichen Fixierung, zur Kodifizierung. Erst in schriftlicher

8 Zitiert nach Bäumker IV, S. 325.

9 Ebd. S. 326.

10 Vgl. dazu Wilhelm Schepping, Die "Purifizierung" des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde. Jahrbuch für Volksliedforschung 19. Jg. Berlin 1974, 21-52 und 20. Jg. Berlin 1975, 9-36.

11 Heinz Hoffmann, Tradition und Aktualität im Kirchenlied. Gestaltungskräfte der Gesangbuchsreform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 1967, S. 11.

12 Vgl. Bäumker IV, S. 3.

Form ist es kontrollierbar (Approbation durch die bischöflichen Ordinariate) und kann in einheitlicher Gestalt gezielt verbreitet werden. Dennoch war und ist auch das geistliche Volkslied im katholischen Gottesdienst lebendig, vor allem bei Andachten, Prozessionen und Wallfahrten, also in Formen der Volksfrömmigkeit. Viele der hier gebräuchlichen Lieder wurden von den Vorsängern - die bei diesen Gottesdienstformen unentbehrlich waren - selbst gedichtet oder stammen aus längerer mündlicher Überlieferung. Daß es hier einigen Wildwuchs gab, kann man sich leicht vorstellen. Wir verdanken das "Heben" dieses geistlichen Volksliedes auf schriftliches Niveau dem kurz vor der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzenden größeren Interesse der kirchlichen Zentralstellen an diesen "außerliturgischen" Gottesdienstformen. Man versuchte zentralisierend, erziehend, verbessernd und lenkend einzugreifen. Das war nur möglich auf dem Boden der schriftlichen Fixierung. Sobald ein Lied schriftlich festgehalten und ausschließlich in Schriftform verbreitet wird, verliert es ein wesentliches Merkmal des Volksliedes: die mündliche Überlieferung und die Möglichkeit, sich zu wandeln.

Ich beziehe mich im folgenden vor allem auf meine Beobachtungen in der Diözese Seckau - diese dürften aber auch für den übrigen deutschen Sprachraum von Belang sein. In Graz erschienen - ohne daß Vorläuferpublikation bekannt wurden - Mitte des 19. Jahrhunderts zwei gewichtige Sammlungen geistlicher Volkslieder für den kirchlichen Gebrauch: "Sammlung kirchlicher Volksgesänge und kurzer Morgen-, Abend- Beicht-, Communion-, Meß- und anderer Gebete zunächst für die Wallfahrter nach Maria Zell wie auch zu anderem religiösen Gebrauche. Gratz, 1850" und "Katholisches Volksgesangbuch ... Gesammelt und verbessert von Franz Schönberger und Joseph Wallner, Weltpriestern der Seckauer Diözese ... Gratz 1856". Das Wort Volk kam bisher nie im Titel eines steirischen Gesangbuchs vor, man war sich also wohl der Eigenart dieser Sammlungen bewußt. Beide Bücher erfreuten sich großer Beliebtheit und wurden mehrmals wiederaufgelegt.¹³ Die Herausgabe beider Bücher wurde von offizieller kirchlicher Stelle gefördert. Das erstgenannte Buch ist direkt auf die Mariazeller Wallfahrt zugeschnitten und folgt in seinem Aufbau der siebentägigen Wallfahrt von Graz nach Mariazell; es enthält 76 Lieder, hauptsächlich Marienlieder, dazu einige Christuslieder und das Te Deum (Großer Gott, wir loben dich). Hervorzuheben ist, daß, wie das Approbationsgutachten ausdrücklich erwähnt, dieses Gesangbuch einem lang gefühlten Bedürfnis entspricht und **keine neuen Lieder** bringt, sondern

¹³ Sammlung kirchlicher Volksgesänge, 5. Aufl. 1888; Katholisches Volksgesangbuch, 7. Aufl. 1920.

ausschließlich im Volk bereits bekannte Lieder; man war sich aber deren teilweise mangelhafter literarischer Qualität bewußt.

Das "Katholische Volksgesangbuch" ist aus den Erfahrungen entstanden, die man mit der "Sammlung kirchlicher Volksgesänge" gemacht hat, und wurde als quasi-Diözesangesangbuch konzipiert; als solches ist es auch in zeitgenössischen Presseberichten aufgefaßt worden, obwohl es von Seiten des bischöflichen Ordinariats nicht einmal eine allgemeine Empfehlung dieses Gesangbuchs gab. Die 220 Lieder sind in drei Abschnitte gegliedert: I. An den Festen und heiligen Zeiten des Kirchenjahres (hier und im III. Abschnitt findet man neben zahlreichen geistlichen Volksliedern das gesamte, schon früher erwähnte josephinische Kirchenliedrepertoire); II. Bei Wallfahrten (entspricht ungefähr dem Repertoire der "Sammlung kirchlicher Volksgesänge"); III. Bei verschiedenen Andachten und Gelegenheiten. Diese Sammlung hat für die Kirchenliedgeschichte der Steiermark größte Bedeutung; durch die Publikation (zwar oft in stark bearbeiteter Form) und Approbation wurde aus geistlichem Volkslied Kirchenlied, das man auch in späteren Diözesangesangbüchern wiederfindet; in der musikethnologischen Feldforschung stößt man heute noch oft auf Lieder, die diesem Gesangbuch schon aufgezeichnet wurden. Daß es in anderen Gebieten ebenfalls Sammlungen geistlichen Volkslieds gegeben hat, zeigen einige Eintragungen in der Bibliographie von Bäumker IV. Erwähnt seien besonders die zwei Sammlungen von Joseph Gabler aus Niederösterreich: "Katholisches Wallfahrtsbuch. Ein vollständiges Gebet- und Gesangbuch zum Gebrauche bei Wallfahrten ... Neuhaus ... 1854" (mit Ziffernnotenschrift, um auch den Notenkundigen die Melodien zugänglich zu machen) und "Neue Geistliche Nachtigall. Sechshundert religiöse Volkslieder mit ihren Singweisen in der Diöcese St. Pölten gesammelt, Linz ... 1884".

3.3. Cäcilianische Sammlungen

Die kirchenmusikalische Reformbewegung des Cäcilianismus hatte ein ambivalentes Verhältnis zum deutschen Kirchengesang. Die Ziele des Cäcilianismus waren u. a.: Rückführung der Feier der Liturgie auf die im Missale Romanum bzw. Breviarium Romanum festgelegten Formen; Erneuerung der Kirchenmusik durch die Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals, durch die Erweckung der klassischen Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts (mit Palestrina als Höhepunkt) und durch die Komposition neuer Werke, die sich am Palestrinastil orientierten. Das geschah durch Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins für die Länder deutscher Sprache 1868, durch Gründung von Reformkirchenchören, Lehrinstituten (insbesondere der Kirchenmusikschule in Regensburg), durch Kurse und Generalversammlungen in verschiedenen

Städten. Man gab auch eigene, teils sehr polemische Zeitschriften heraus. Einerseits entspricht die Wiederbelebung des alten Kirchenlieds der extrem historistischen Grundhaltung des Cäcilianismus, andererseits sah man keine Möglichkeiten, das Kirchenlied in den feierlichsten liturgischen Formen, also im Hochamt und in der Vesper zu integrieren.

Besonders mit den deutschen Singmessen, als Kindern der Aufklärung und als "unliturgisch", gingen die Cäcilianer scharf ins Gericht. So schreibt Guido Maria Dreves in seiner wichtigen Publikation "Ein Wort zur Gesangbuch-Frage": "... es genüge die Bemerkung, daß dieselben [die deutschen Singmessen] eine Erfindung des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind, weshalb wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn sie sich als echte Kinder ihrer Zeit erweisen. ... In ihrem Ursprunge unlauter, weil Kind und Kindeskind josephinistischer Aufklärerei, trägt sie alle Spuren jener glaubensarmen, kalten und augenücherteten Perückenperiode an sich, schale Lehrhaftigkeit des Inhalts, lendenlahm sich dahinschleppende Versification, verbunden mit ungebührlich lustigen oder sauersüßlichen Liedesweisen".¹⁴

Andererseits förderte man das deutsche Kirchenlied und bemühte sich um eine bessere Gesangs- und Begleitkultur. So gab Franz Witt selbst 1870 eine deutsche Singmesse heraus ("Meßgesänge mit deutschen Texten. Harmonisiert von Franz Witt... Beilage zu den 'Fliegenden Blättern'"). Ein Kennzeichen Cäcilianischer Gesangbücher ist die Aufnahme zahlreicher lateinischer Gesänge, vornehmlich aus dem Bereich der Gregorianik.

3.3.1. Cäcilianische Vorstellungen vom Kirchenlied

Aus verschiedenen Schriften läßt sich so etwas wie eine "Liedlehre" des Cäcilianismus herauskristallisieren. Ich folge hier den Ausführungen von Herbert Heine:¹⁵

Zum Text

- Das Kirchenlied muß vor allem ein Lied sein.
- Das Kirchenlied soll auch volkstümlich sein - d. h. fürs (ganze) Volk geschrieben; deshalb darf es nicht in einer subjektiven Befangenheit

¹⁴ Guido Maria Dreves S. J., Ein Wort zur Gesangbuch-Frage. Zugleich Prolegomena zu einem Büchlein geistlicher Volkslieder (Ergänzungshefte zu den "Stimmen aus Maria = Laach". - 28), Freiburg im Breisgau 1884, S. 116 und 121.

¹⁵ Herbert Heine, Das Kirchenlied und der Caecilianismus. In: Hubert Unverricht (Hg.), Der Caecilianismus. Anfänge - Grundlagen - Wirkungen, Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, Tutzing 1988, hier S. 140f; hier auch ausführliche Quellennachweise.

- verhaftet bleiben, sondern muß Allgemeingültigkeit besitzen.
- Bei Übernahme älterer Lieder soll nach Möglichkeit die alte Fassung beibehalten werden. Es darf nur dort geändert werden, wo es unbedingt notwendig ist. Man kann ruhig Ecken stehen lassen. Wer diese abschleift, der zerstört das Alte.
- Das Kirchenlied schöpft seine Gedanken aus dem lebendigen Strom der Überlieferung.
- Unverständliche alte Ausdrücke und abstoßende Ungeschicklichkeiten sollten dennoch ausgemerzt werden.
- Unerlässlich für den Volksgesang ist ein gleichbleibender Rhythmus für alle Verse.
- Im Reim, der in den alten Liedern vielfach noch nach mittelhochdeutschen Gesetzen gebildet ist, soll ein der neuhochdeutschen Aussprache entsprechender voller Gleichklang hergestellt werden.
- Neue Lieder müssen ihre Grundwurzel im Alten haben, von diesem sich inspirieren lassen.

Zur Melodie

- je näher dem Gregorianischen Choral, umso "kirchlicher".

3.3.2. *Jospeh Mohr*

Der wohl fruchtbarste und erfolgreichste Gesangbuchherausgeber war der Jesuit Joseph Mohr (1834-1892); seine Werke wurden zu maßgeblichen Vorbildern oder wurden überhaupt als Diözesangesangbücher übernommen. In seinem Gesangbuchwerk läßt sich eine deutliche Entwicklung hin zu den strengen Auffassungen des Cäcilianismus feststellen.¹⁶ 1868 erschien in Paderborn "Cäcilia. Katholisches Gesang- und Gebetbuch". Bäumker erwähnt, daß dieses bereits die zweite, vollständig umgearbeitete Auflage der 1862 ohne Namen des Herausgebers erschienenen "Kirchengesänge" ist und daß die meisten Lieder in diesem Gesangbuch aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammen. Die "Cäcilia" erlebte noch im Erscheinungsjahr 1868 vier Auflagen. Mit der 5. Auflage (1874) nahm der Umfang stark zu; um 1882 wird sie wieder völlig neu bearbeitet. Guido Maria Dreves meint dazu: "Am allerfrappantesten zeigt sich ... diese Umwandlung in Mohrs 'Cäcilia', wenn man die Ausgabe etwa von 1870 mit der von 1883 vergleicht. Man sollte meinen, ein ganz anderes Buch in Händen zu haben, eine andere

¹⁶ Sämtliche Auflagen der Gesangbücher von Joseph Mohr sind in Küppers, Diözesan-Gesang- und Gebetbücher (wie Anm. 1), S. 156ff aufgelistet.

Seele spricht aus beiden".¹⁷ 1877 erschien eine vierstimmige Ausgabe der "Cäcilia" unter dem Titel "Jubilare Deo! Lieder für den katholischen Gottesdienst, größtentheils aus alten katholischen Gesangbüchern gesammelt und für gemischten Chor bearbeitet". Dieses enthält u. a. die Singmesse "Hier liegt vor deiner Majestät", aber auch einige neu zusammengestellte deutsche Singmessen, deren Elemente bis hin zum "Gotteslob" Vorbild wurden ("Zu dir, o Gott, erheben wir"; "Wir weihn, wie du geboten"). 1873 erschien Mohrs "Cantate!" mit Neuauflagen bis 1922; 1881 erschien "Lasset uns beten! Katholisches Gebet- und Gesangbuch von J. Mohr", das als Diözesangesangbuch für die Diözesen Bamberg ("Gelobt sei Jesus Christus!", Bamberg 1881), Speyer ("Salve Regina", Speyer 1882), Würzburg ("Ave Maria", Würzburg 1883) und Salzburg ("Alleluja", Salzburg 1884 - mit einem Anhang von deutschen Singmessen) abgedruckt wurde. 1891 gab Joseph Mohr das "Psalterlein" heraus, das wiederum in zwei Diözesen als Diözesangesangbuch übernommen wurde, und zwar in Basel ("Psalterlein", Solothurn 1890[!]) und in Freiburg ("Magnificat", Freiburg 1892 - mit einem Anhang von deutschen Singmessen). Ebenfalls 1891 erschien eine ausführliche Einleitung und Quellennachweis zum Psalterlein aus der Hand Joseph Mohrs. Im Urteil Bäumkers steigen die genannten Gesangbücher Mohrs kontinuierlich bis zum "Psalterlein", von dem er sagt: "Mohrs Psalterlein gehört zu den besten Gesangbüchern der Neuzeit... Mohr war auf dem besten Wege, etwas ganz Vollkommenes zu leisten".¹⁸ Mancherorts wurde der "unglaublich archaische Charakter" der Text- und Melodieauswahl des Psalterleins kritisiert. Mohr ist auch als Dichter und Komponist neuer Kirchenlieder hervorgetreten. Als Beispiel möchte ich "Ein Haus voll Glorie schauet" anführen, das auch (mit neuen Strophen 2-5) im "Gotteslob" Aufnahme gefunden hat. Es erscheint erstmals in der 3. Auflage von "Cantate" (Regensburg 1875); hier die vierstimmige Fassung aus "Jubilare Deo", Regensburg 1877. Der kämpferische und - fast möchte man sagen triumphalistische - Ton des Textes ist nur aus der damaligen Situation der katholischen Kirche zu verstehen, mit dem ersten vatikanischen Konzil auf der einen Seite und dem Kirchenkampf auf der anderen Seite.

¹⁷ Guido Maria Dreves, Ein Wort zur Gesangbuch-Frage (wie Anm. 14), S. 6.

¹⁸ Bäumker IV, S. 265.

3.3.3. *Guido Maria Dreves*

Guido Maria Dreves, ebenfalls ein Jesuit, ist vor allem durch seine vielfältigen hymnologischen Arbeiten bekannt geworden (Hauptwerk sind wohl die *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886-1909) wie auch durch seine sehr polemischen Schriften "Ein Wort zur Gesangbuchfrage" (Freiburg im Breisgau 1884) und "Archaismen im Kirchenliede. Noch ein Wort zur Gesangbuchfrage".¹⁹ Er gab zwei Gesangbücher heraus: "O Christ hie merk! ... Freiburg i. Br. 1885" und "Kränze ums Kirchenjahr ... Paderborn 1886". Darin sind neben alten Liedern auch eigene Neu- bzw. Nachdichtungen enthalten.

Nach diesen hymnologischen Vorarbeiten verfügte man Ende des 19. Jahrhunderts auch über gutes methodisches Rüstzeug und über zahlreiches Quellenmaterial zum alten Kirchenlied, was sich praktisch in allen Diözesangesangbüchern ab etwa 1870 niederschlug und so dem alten Liedgut wieder zum Durchbruch verhalf. Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch die fast lückenlose Herausgabe von Diözesangesangbüchern. Die einzelnen Diözesancäcilienvereine setzen viel Kraft und organisatorisches Geschick in diese Vorhaben. 1910 besaßen schließlich alle deutschen Diözesen ein offizielles Gesangbuch. Dieses Phänomen ist auch im Zusammenhang mit dem verstärkten Zentralismus dieser Zeit zu sehen.

¹⁹ Archaismen im Kirchenliede. Noch ein Wort zur Gesangbuchfrage, Freiburg im Breisgau 1889; vorher in Teilen veröffentlicht im Gregoriusblatt, 1886-87.

4. Schluß

Es ist mir bewußt, daß diese Darstellung nur unvollkommen sein konnte; ich mußte mich auf einen am Gesangbuch orientierten historischen Überblick beschränken. So war es im gegebenen Rahmen nicht möglich, auf die Frage der Melodien - obwohl gerade das mein Fach ist - einzugehen. Ebenso unbehandelt blieben unter anderem Orgelbegleitung und mehrstimmiges Singen der Kirchenlieder und die Stellung des Kirchenlieds in der kirchenmusikalischen Ausbildung im 19. Jahrhundert und die wichtige Frage nach der ästhetischen Beurteilung der Texte und Melodien des 19. Jahrhunderts.

Ich hoffe, daß ich dennoch mit meinen Ausführungen wenigstens Anregungen zur Weiterarbeit, zu einer vertieften hymnologischen Auseinandersetzung vor allem mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, geben konnte.

Das Kirchenliedrepertoire in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts
Diözese Seckau

Meßlied (oder 1. Meßlied)

"Wir werfen uns darnieder"

Das deutsche Amtlied (oder 2. Meßlied)

Hier liegt vor deiner Majestät

Predigtlied (an Sonntagen)

In Gott des Vaters und des Sohns und seines Geistes Nahmen

Adventlied zum Rorate

Maria sey begrüßet

Adventlied

Thauet Himmel! den Gerechten (ab etwa 1830 allgemein verbreitet)

Weihnachtslied

Dieß ist der Tag, von Gott gemacht

Fastenlied

Laß mich deine Leiden singen

Osterlied

Der Heiland ist erstanden

Pfingstlied

Komm, heiliger Geist! o dritte Person

Das Te Deum Laudamus (oder: der ambrosianische Lobgesang)

Großer Gott! wir loben dich

Sehr häufig, aber nicht mehr in der gleichen Dichte wie die oben angeführten Kirchenlieder erscheinen auch:

Lied vor dem allerheiligsten Altars = Sakramente

Kommet, lobet ohne End'

Zum Segen mit dem hochwürdigsten Gute

Segne Jesu, deine Herde

Glaube, Hoffnung und Liebe

Herr, ich glaube, Herr, ich hoffe

Prozessionsgesang

Strenger Richter aller Sünder

Vor dem Anfange der Christenlehre

Heil'ger Geist! komm zu verbreiten

Am Ende der Christenlehre

O Gott! segne diese Lehren

Stabat Mater

Bey dem Kreuz mit nassen Wangen

Salve Regina

Gegrüßet seist du Königin! o Maria!

Insgesamt also ein sehr kleines und überschaubares Repertoire von josephinischen "Kernliedern".

In Schulgesangbüchern und solchen, die die Lehrer als Basis ihrer Ausbildung und Arbeit in der Hand hatten, erscheint in der Diözese Graz regelmäßig noch folgendes das Meßlied zur Schulmesse

Jesus rief zu sich die Kleinen

Summary

Three periods characterize the history of Roman Catholic hymnbooks during the nineteenth century: 1) peak and decline of the Enlightenment; 2) hymnal reform and the publication of collections with folk-type hymns; 3) hymnals published by members of the Cecilian movement.

The hymnody of the Enlightenment must be seen in connection with various attempts at reforming the Roman Catholic liturgy. One result of this is the "Meßlied" (hymn for the Mass), or, hymn stanzas which were written specifically for the purpose of being sung by the congregation during the celebration of the Mass. Although the hymn repertory in Austria is basically uniform, in Germany, by contrast, it varies greatly due to the large number of different political entities.

The hymnal reform discovered the hymns of the Middle Ages and the Baroque era; at the same time numerous spiritual folk songs which were used for pilgrimages and devotions were published in collected form.

The Cecilian movement with its reform of church music was ambivalent about German hymnody. On the one hand it could not find a place for it within the Latin liturgy and therefore opposed particularly the "Meßlied," on the other hand it attempted to promote the singing of the people. This resulted in the publication of individual hymnbooks in almost all dioceses during the last third of the nineteenth century.

Translation by H.T.D.

Popular Music Culture and Church Song in Nineteenth-Century America

Austin C. Lovelace

I believe it is highly unlikely that any German hymnal would include *Schlager* or that a French or Swedish hymnal would include *populär musik* or a hit knowingly. I am certain that the new Lutheran Finnish hymnal does not include jazz or *rokliä* [rock] nor that British churches would use the popular songs of Promenade concerts in Anglican worship. Yet all of these represent so-called popular music.

What then do we mean when we speak of "popular music"? According to Webster's dictionary, "popular" means suitable to the public in general, easy to understand. In our context, it also means that the music is tuneful, easy to learn, and memorable. There are at least two kinds of popular music: that which flashes on the scene briefly and that which is popular permanently.

The American composer Carol Doran in an article, "Popular Religious Song" in *Introductory Essays for the Handbook to the 1982 Episcopal Hymnal* writes:

By "popular religious song" we mean that religious song which is appealing to, or suitable for the tastes or means of a broad spectrum of people. It is that music which is widely liked or appreciated. It is representative of people in general. ... Popular religious song may be distinguished from religious folk music on the basis of its origin. Folk music is understood to originate within the music-making of a group of people.¹

In the USA, the use of "popular," as in "popular music," is usually much broader than continental and British usage and includes all forms of non-classical or serious music, for example Pop, Broadway, Top 40, Rap, Rhythm and Blues, Country Western, and Evangelical Pop. In this paper I

¹ Carol Doran, "Popular Religious Song," *Introductory Essays for the Handbook to the 1982 Episcopal Hymnal* (New York, N.Y.: The Church Hymnal Corporation, 1990), vol. 1, p. 13.

shall attempt to give a glimpse of the social climate and the impact of popular music of the nineteenth century on church music in as many areas as I can in the time assigned.

In America, the early nineteenth century produced widely differing patterns of song in church. Some of the more sophisticated congregations still sang the psalms in such versions as the Genevan psalter, the Ainsworth psalter, and various Scottish and English psalm tunes, many in paraphrases by the ubiquitous Isaac Watts (1674-1748). Most of the churches in the urban centers in the North moved along traditional lines, while those along the widening frontiers of the South and West made their choices based on what worked and what was familiar.

In the late 1700s, the singing-school was introduced by William Billings (1746-1800), first in New England and then in the South. Such songbooks as *Southern Harmony*, *Sacred Harp*, and numerous others were used by itinerant musicians in the early 1800s to teach people in informal and social singing-schools how to read music by means of solmization. The music itself was printed in so-called "shape-notes." Although some of this music was composed, a great deal of it was folk music brought to America by immigrants from England, Scotland, and Ireland.²

A typical example is "What wondrous love is this" from the shape-note songbook, *Southern Harmony*. The meter is the same as that used by sailors for a sea chanty about the infamous pirate captain Kidd, a good example of a popular tune put to sacred use. The melody is in the middle line.

The librarian for the Dictionary of American Hymnology Project at Oberlin College, Oberlin, Ohio, Mary Louise Van Dyke, has recorded the tunes of eleven popular and folk songs that are found in nineteenth-century American hymnals including "HOME, SWEET HOME" and the "MARSEILLAISE."³

Why did people prefer these folk tunes, carols, and popular songs? Erik Routley (1917-1982) suggests that people prefer "play" to "work." The old psalm tunes with their dour quality were "work" and no fun, whereas the

2 As late as 1935, Methodist hymn tunes such as AULD LANG SYNE, GO TELL AUNT RHODY, AMAZING GRACE, FOUNDATION, CONTRAST (an Irish jig) were widely sung. Even Charles Wesley's "Come, O thou traveler unknown" was set to YE BANKS AND BRAES OF BONNIE DOON.

3 The others are: ALL THROUGH THE NIGHT, ROBIN ADAIR, OLD ROSIN THE BOW, FLOW GENTLY, SWEET AFTON, THE OLD OAKEN BUCKET, BLUE BELLS OF SCOTLAND, BONNIE DOON, ANNIE LAURIE, OLD BLACK JOE, MY OLD KENTUCKY HOME.

popular tunes were "play" and lots of fun.⁴ The Baptists and Methodists in particular were not interested in the frowning, hard tunes of Calvinism.

Paralleling the shape-note singing-school music was the work of Lowell Mason (1792-1872) from Medfield, Massachusetts, a village twenty miles southwest of Boston. Having enjoyed a comfortable middle-class upbringing he later found himself in the middle of the controversy over "high-brow" versus "low-brow" music. In 1807 at the age of fifteen, he taught his first singing-school, a popular form of recreation. He also learned to play the violin, 'cello, flute, clarinet, piano, and organ. Six years later he moved to Savannah, Georgia, a flourishing city where he worked in a dry-goods store and later in a bank. He led singing-schools, conducted church choirs, and studied music and theory with a well-trained German immigrant named F. L. Abel, through whom he developed a taste for classical music from Europe, especially Germany.

It must be remembered that although many of the singing-schools met in churches, the songs themselves were not considered religious music for worship. They were the social and musical entertainment of the day, what we would now call "pop music." Much of the material was rather rough in style and Mason decided that although people, and especially children, should be taught to read music, this should not be done from the shape-notes but from the round notes that were taught in the best European circles. He also decided that congregations should be given a "better" class of music in worship.

It is difficult for Europeans who have lived with culture and education for generations to understand the cultural poverty of America in the early 1800s so far as education and music were concerned. There was no public school music prior to the time of Lowell Mason and music training was usually on a private one-on-one basis. During the nineteenth century music conservatories were established in larger population centers such as New York, Boston, and Chicago with the leadership coming basically from European musicians who had emigrated. But in most parts of the country there were few places or teachers for serious musical training.

Mason, being European trained, believed and felt that the only correct music was that which came from British and German sources, for this was still the time of music by Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, and Mendelssohn. He certainly did not understand the needs for worship and music of a frontier people. Thus, in searching for proper music for worship, Mason turned naturally to Europe. Over the years, he made many trips to Europe where he collected popular classical music which he then arranged

⁴ Erik Routley, *The English Carol* (New York: Oxford University Press, 1959), p. 20-21.

as hymn tunes. His grandson, Henry Lowell Mason, in a bibliography compiled in 1944, listed 1697 hymn tunes by Mason, with 487 arrangements or adaptations of European sources from Beethoven (10), Bellini (2), Cherubini (2), Corelli (2), German tunes and melodies (27), Gluck (7), Handel (10), Haydn (13), Mendelssohn (3), Mozart (10), Nägeli (20), Pleyel (7), Rossini (3), Schubert (5), and Weber (4).⁵ Even today Americans sing a tune entitled DENNIS by the Swiss publisher Johann G. Nägeli (1768-1836) to "Blest be the tie that binds," AZMON by Carl G. Gläser (1784-1829) to "O for a thousand tongues to sing," and GERMANY from Beethoven to "Where cross the crowded ways of life."

The American Civil War of 1860-1865, which was to unite the country, left it severely divided in many ways, not the least of which were the divisions in the churches over hymnic repertory, tunes, and hymnals. The victorious North sang from hymnals which included what could be called "high-brow" tunes from transplanted European traditions, while the South continued to sing the "low-brow" popular tunes and gospel songs in Baptist, Methodist, Disciples, and Evangelical Presbyterian churches. Hymnal compilers borrowed tunes (mostly from piano parlor pieces) from Thomas Arne (1710-1778; England), Dimitri Bortniansky (1751-1825; Russia), Handel, Haydn, (both Franz Josef and Johann Michael), Pleyel, Spohr, and Schumann. Perhaps the most famous borrowing of the present century is entitled ODE TO JOY from Beethoven's ninth symphony used for "Joyful, joyful we adore thee" and other texts in the same meter.

Other interesting borrowings from Europe include Haydn's so-called "St. Anthony's Chorale" taken from his divertimento in B flat for wind instruments and made famous by Brahms' variations for orchestra. But the most famous comes from Sweden by way of Russia namely, "How great thou art" ["*O store Gud, när jag den värld beskådar*"], perhaps the most popular hymn in America. I am indebted to Dr. Hans Bernskiöld of Göteborg University and Lövgren's *Psalm- & sånglexikon* for the information on it.⁶ The melody was originally written in 3/4 time and is derived from a song style popular during the 1880s and originally from Germany. It was first published 1889 in an arrangement by Anders Gustaf Lindqvist (1834-1897).

⁵ Henry Lowell Mason, *Hymn-Tunes of Lowell Mason* (Cambridge, Mass.: University Press, 1944).

⁶ Hans Bernskiöld, *Sjung, av hjärtat sjung! Församlingssång och musikliv i svenska missionsförbundet fram till 1950-talet*. (Ph.D. dissertation)
Oscar Lövgren, *Psalm- och sånglexikon* (Stockholm: Gummesons Bokförlag, 1964), p. 79-80.

Two years later Carl Gustaf Boberg (1859-1940) wrote the text "*O store Gud*" to go with this melody arranged in 3/4 time by the Swedish organist and hymnal publisher Erik Adolf Edgren (1858-1921). The nine stanzas of the original text speak mainly of God's revelation in the beauties of nature. By way of a German version the text with its melody reached Russia where it was published in 1907 in a Russian version. Later it was taken up by Stuart K. Hine (1899-) from London and his wife during their missionary activities in the Ukraine, 1923-1939. In 1930 the song was published by the Baptist Kompas publishing house at Lodz, Poland. It was also given Hungarian and Roumanian versions. Hine's translation had completely modified and altered thought and content of Boberg's original. This "hot" commercial item was copyrighted by the American publisher, Manna Music, who still holds a very tight rein on the text and musical setting which has gained immense popularity through its usage in the Billy Graham crusades. Unfortunately and unforgivably, Manna Music no longer allows the name of Carl Boberg to appear with the hymn, giving all credit to Stuart K. Hine.

Still another nineteenth-century item which has become popular in American hymnals is the tune FINLANDIA, used for several texts. The music is taken from Jean Sibelius' (1865-1958) tone poem, "*Finlandia*," Op. 26, No. 7, of 1899. Its long phrases with long pauses make it much more effective for woodwinds than for singing. It was first included in the 1933 Presbyterian hymnal by Clarence Dickinson.

Perhaps the most surprising borrowing is the tune for "The Star Spangled Banner," the national anthem of the United States. It was included in some nineteenth-century temperance hymnals and, since the melody was an old drinking song from Britain, perhaps a certain degree of inebriation helps to cope with its range of an octave and a half. In the United States it has become the standard opening for most major sports events, murmured but never sung by the crowd; rather, murdered by some pop or rock singer.

Paralleling the singing-school movement was the so-called Second Great Awakening beginning around 1800 which spread like wild prairie fires. At the end of summer, when crops had been laid by, people - mostly on the frontier - would attend what was called a camp meeting. The locale was often little more than a brush arbor to protect people from the blazing sun, but there was a fervor to the evangelistic preaching that brought many people to forswear the ways of the devil and to be saved and baptized in a nearby river. To create fervor, singing became an important part of these occasions. Since few people could read music and there were no songbooks available, a song leader would teach very simple refrains with much repetition, merely changing a few words for each stanza. For example, in the song, "Give me that old time religion," the line "It was good for Paul and Silas" was altered in the various stanzas to "It was good for my dear mother," etc. This

required very little thought or effort on the part of the people but much of the success depended on the charisma of the song leader.

From these rustic beginnings evolved a more sophisticated revival movement which moved from the brush arbor to large tents, and then to huge meeting halls. Dwight L. Moody of Chicago was a powerful evangelistic preacher and his partner was the famous Ira D. Sankey (1840-1908). Sankey's style was to sit at a portable organ, sing the words of the stanza and then lead the people in a chorus which summed up the central idea of the song. With brimstone-and-hellfire sermons, coupled with fervent, simplistic songs, the revival meeting represented the best show in town. It must be remembered that this was before the time of movies, radio, and TV entertainment. Books containing these gospel songs were published annually by many publishing houses, and sales were lucrative sources of income. Moody and Sankey alone published six volumes. It is not surprising that many hack writers and singers joined the parade to the goldmine possibilities of the gospel song. Some of the famous names of the period were George C. Stebbins (1846-1945), Robert Lowry (1826-1899), Philip P. Bliss (1838-1876), James McGranahan (1840-1907), and Homer Rodeheaver (1880-1955) who added color to his events by playing the trombone. Although it has long been fashionable for high-brow American organists to sneer at gospel songs, it is interesting to note that Charles Ives, one of America's most innovative composers, loved them and incorporated many into his orchestral works.

Carlton R. Young has this to say:

The gospel song's simple repetitive music and words complemented late nineteenth-century revival preaching in England and the United States. Its harmonies, rhythms, and melody are derived from and reflect the popular military marches, the waltz, and other dance steps, the minstrel songs, and the parlor ballads of Stephen Foster.⁷

And historian Robert M. Stevenson:

Gospel hymnody has been a plough digging up the hardened surfaces of paved minds. Its very obviousness has been its strength. Where delicacy or dignity can make no impress, gospel hymnody stands up triumphing. In an age when religion must win a major vote from the electorate, gospel hymnody is inevitable. Sankey's songs are true folk music of the people. Dan Emmett and Stephen Foster only

⁷ *Companion to the United Methodist Hymnal* (Nashville: Abingdon Press, [forthcoming, 1993]). "General Articles: A Survey of Christian Hymnody," by Carlton R. Young.

did in secular music what Ira D. Sankey and Philip P. Bliss did as validly and effectively in sacred music.⁸

The most famous person of this period of popular gospel songs was a blind woman named Fanny J. Crosby (1820-1915), the author of at least nine thousand texts. The exact number is unknown because she used so many *noms de plume*. At one time she was under contract to the publisher Biglow and Main to produce three or four hymns a week for an indefinite period of time, totaling more than 5,900 hymns. And of course the publishers had a stable of composers to grind out matching tunes. Her songs reached England by way of the Moody-Sankey revivals. There was a simplicity and directness to her poems that has kept many of them alive for a century. Carlton R. Young has aptly called the tune for "Pass me not, O gentle Savior" a "paradigm of evangelical minimal music."⁹

The influence of the gospel song came to Sweden in a wave of revivalism under the leadership of the famous lay preacher Carl Olof Rosenius (1816-1868). Because of his connections with similar movements in America, hymns by Sankey, William Kirkpatrick (1838-1921), William Bradbury (1816-1868), and others became very popular in revivalist circles in their Swedish translations. Subjective and popular hymns were written by the famous Karolina (Lina) Sandell-Berg (1832-1903), called the "Fanny Crosby of Sweden." At least two of her hymns are commonly found in American hymnals.

The influence of the gospel song is still strong in the new Swedish free-church hymnal, *Psalmer och Sånger* published in 1987. It contains seventy-six names of nineteenth-century American authors and composers plus twenty-nine texts and translations by Sandell-Berg. There are even tunes by Bliss, William H. Doane (1832-1915), Mason, and Stebbins in the new Finnish Lutheran hymnal *Virsiikirja* published in 1987, plus eight texts by Sandell-Berg.

It is obviously impossible to list all the examples of instrumental and popular pieces of music which have been borrowed for use as hymn tunes, but the following examples will illustrate some of the variety. From France came "O holy night" by Adolphe C. Adam (1803-1856) who wrote this as an art song and from Austria, America's most famous Christmas tune, STILLE NACHT, HEILIGE NACHT.

⁸ Robert M. Stevenson, *Patterns of Protestant Church Music* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1953), p. 162.

⁹ Carlton R. Young, *Op. cit.*, "Hymns, Canticles, and Acts of Worship: Pass me not."

The late nineteenth century in America and England was a time of feverish missionary activity around the globe. And the music taken along was the gospel song, the popular church music of the day. These songs were translated into the native languages and were effective tools of missionary work at the time. However, they did not leave any room for indigenous popular or folk songs to evolve as hymns.¹⁰

Lest it appear that most of the borrowing was a one-way street, the use of a famous song of the American Civil War must be mentioned, the immensely popular tune to "John Brown's body," which was used by Julia Ward Howe (1819-1910) in 1861 for her text "Mine eyes have seen the glory," the so-called "Battle-hymn of the Republic." At the funeral of Sir Winston Churchill in Westminster Abbey it was sung, by his written request, to the popular American tune instead of the more sophisticated setting by Sir Walford Davies. The Establishment - both political and musical - was shocked!

The influence of popular music from England has been strong on the American scene. Gilbert and Sullivan were immensely popular with their operettas, poking fun at the Establishment. The clever lyrics were highlighted by tuneful and memorable melodies. It has been said in jest that Sir Arthur Sullivan (1842-1900) put all of his best tunes in the operettas, and gave the left-overs to the church. The tune ST GERTRUDE (there is no such saint, the "saintly" lady was a hostess to Sullivan at her estate outside London) to the famous text, "Onward, Christian soldiers" sounds like a march with its oom-pah bass, which could have possibly been used in some marching scene on stage. When the recent American Methodist hymnal revision committee announced that it was deleting this hymn (supposedly because it was militaristic, which it definitely is not), the editor, Carlton R. Young received over eleven thousand letters of protest from angry church members (with only forty-four approving the deletion). The committee reversed itself and included the hymn, thereby showing that they were responsive to the tastes and wishes of the people. There is little doubt that this was a big factor in the sale of nearly five million copies of the new hymnal. Committees can be wrong!

¹⁰ Only in recent years has there been a surge of sacred folk music from Africa, South America, and the Far East with leadership from such members of the IAH as Mary Oyer and Gerhard Cartford as well as such others as Harold Olson and I-to Loh.

In my library, another so-called "hymn" from England is this:

The bells of hell go tinga-linga-ling
 for you, but not for me.
 The little devils all singa-linga-ling
 for you, but not for me.
 O death, where is thy stinga-linga-ling,
 O grave, thy victory?
 O the bells of hell go tinga-linga-ling
 for you, but not for me.

I am happy to say that this self-righteous, holier-than-thou song has never made it into any hymnal of which I know.

As America matured and grew rapidly in the last quarter of the nineteenth century, some of the industrial and social forces impacting on the country are reflected in some songs which were widely sung in fundamentalist churches. My brother and I used to sing a duet called "Life is like a mountain railroad, with an engineer that's brave; you must make the run successful from the cradle to the grave," reflecting the influence of the development of the "iron horse" propelled by the new steam engine which changed transportation across our large country. The song, "The royal telephone to heaven" uses the theme of this new invention which made possible conversation across many miles, but you always placed your call through a young lady called "Central." The Shakers, a religious communal group now almost extinct, contributed the popular hymn (to which they danced) called "The gift to be simple," sung to an English tune still popular in America. And the prohibitionists were fighting the demon rum and hard liquor by writing anti-drinking songs.

Due to an unusual circumstance the songs that used to be known as "Negro spirituals" but are now called more correctly "Black spirituals" also belong into this context. Originally, most were slave songs giving spiritual help in deepest need, expressing longings for freedom, and were often used as secret codes to keep plantation owners unaware of secret plans for escape. There are continuing arguments as to whether the music is based on African melodies or on snatches of American hymn tunes, but many texts were strongly biblically based and expressed universal longings.

In the late 1800s white singers with blackened faces performed parodies of Blacks in what were called "Minstrel Shows"-- music parodies, soft-shoe dances, atrocious dialects, and racist humor of the worst demeaning type. In 1866 Fisk University was established at Nashville, Tennessee for black students. In order to raise funds for the university, the treasurer, George L. White, organized a group of students for informal and recreational

singing with the repertory consisting entirely of their own spirituals. The "Fisk Singers" went on tour and were an instant success. Their vigorous, rhythmic, and exciting renditions became popular entertainment throughout America. Eventually they went on tours that included England, Scotland, Germany, Japan, China, India, and Australia. In England they were received by Queen Victoria as well as by Moody and Sankey. The latter instinctively sensed that the African American music was complementary to their revivals. This was highly successful show business and the black spiritual has become a popular item for choral arrangements creating a rousing, raucous, rhythmic romp, an expected closing encore to bring down the house or else to its feet for the expected and meaningless standing ovation. In England choral arrangements tended to be more discrete, but usually lushly over-harmonized thus hiding the true feeling and meaning of the pieces. One British composer, Michael Tippett, went so far in his cantata, *A Child of Our Time*, as to intersperse spirituals throughout the work as congregational responses similar to Bach's use of German chorales in the *St. Matthew Passion*.

During the last few decades America has been plagued by much worthless material created to satisfy the market for texts with easy-going theology set to simplistic and often mindless tunes, led by pop singers in the latest style of clothing and coiffure. Some of the music is very tuneful and the theology and musical style are clearly related to the simplistic music of the mid-nineteenth-century camp-meeting and gospel chorus types. Additionally there is a plethora of gospel and praise choruses with repetitive texts and contrived tunes. The effect of TV evangelists is pervasive and devastating. There is even regular publication of Pop Charts for religious music and the constantly changing ratings indicate that very little has permanent value.

This raises an important question: How should church leaders and musicians react to the trend of pop invading the sanctuary? There are four possible ways to treat it: Ignore it, join it, fight it, or replace it with something better.

The first option is not really valid, for the evil never goes away, it will always be there. -- Martin Luther joined it by saying, "Why should the devil have all the good tunes?" but he won out by setting them to great texts of theological integrity. -- At times we have to fight. If a tune and text invite spiritually and theologically damning responses from people, we should not be afraid to say so. -- But of course the best approach is to spend our time effectively introducing and promoting the good instead of trying to fight the devil. Put the good beside the bad. The good will eventually win. Church music is always like a garden with growth in profusion, and there will usually be more weeds than flowers.

The basic questions are theological. What is the motivation behind

pop music in church? Is it to entertain? To exploit for financial gain? To make people good? To promote the careers and popularity of soloists or instrumentalists? To manipulate planned responses from the people in the pew? To bypass the agony of Good Friday so that we can sit around and smell the Easter lilies? Does it get the response, "Wasn't that sweet?" Such music should have no place in the house of worship designed to praise God rather than Man.

And yet there is a genuine problem with the presence and use of popular music in the Evangelical side of the Christian church. If we are to accept John 3:16 ("For God so loved the world ... that whoever believes in him should not perish but have everlasting life" -- Revised Standard Version [RSV]), the invitation is there for all to respond to the Gospel of Jesus Christ, and the Evangelicals believe that the use of anything which brings people to respond is appropriate. Unfortunately, too many Evangelicals seem to think they have all of the truth, and there is no doubting their sincerity or motives, but it often turns out that they were wrong. We cannot accept all types of music without regard to their possible non-contribution to the nourishing of vital faith, that is, certain types may turn off some folk from further hearing of the Word or may leave them sitting placidly in church and, in the words of Fanny Crosby, "watching and waiting, and looking above, filled with his goodness, lost in his love" and waiting for heaven to pick them off and exempt them from facing the everyday rigors of life on this earth.

The guiding principle for choosing a hymn should be based on the Scripture, "Worship the Lord in the beauty of holiness" (Ps. 96:9; "King James" Version) but Erik Routley's admonition must be kept in mind that the word "beauty" in Hebrew meant "appropriate or fit ornaments." Wrong popularity, prettiness, yes, even beauty, are not the standards for judgment. Rather, we should choose what is appropriate, and there are many more appropriate choices than we usually want to admit.

Here, then, are a few bits of homespun philosophy which may help:

1. There will always be chaff, but the wind will blow it away.
2. The Spirit blows where it will. It also blows away pollution.
3. God is not mocked. As he told Amos, "Take away from me the noise of your songs" (5:23; RSV); "Seek good, and not evil, that you may live Hate evil, and love good, and establish justice in the gate" (5:14-15; RSV). Pretty songs are not a substitute for right living.
4. Sometimes we need to remember what the voice from heaven said to Peter in Acts 11:9: "What God has cleansed you must not call common" (RSV).
5. Gold and diamonds come from much pressure and refining. What is left over from the detritus will have lasting value. A pearl is created

- by the presence of irritant sand.
6. This, too, shall pass. Think of the hundreds of thousands of hymns and songs written in the past which are now mercifully dead and buried.
 7. Remember that the people are not always wrong. Some things which sophisticated musicians once scorned have become standard classics.
 8. Keep an open mind to study all new material. Analyze it to try to find its good points in text or tune. If the theology is bad or dangerous, be prepared to say so and point out why.
 9. Finally, remember what the word "popular" means: that which is current or common; that which is suited to the means and tastes of ordinary people.

There is that kind of popular which disappears quickly, but there is also the kind that will last. One of the rules for deciding about any new hymn and its tune is the question: will it ultimately be popular? Congregations can learn even difficult tunes if they are well conceived, well written, and well presented and taught. Ralph Vaughan Williams' great marching tune SINE NOMINE for the text, "For all the saints" is not an easy tune, but with its striding bass and glorious concluding Alleluias it gives us a vision of the triumphant saints marching through history into the pearly gates, and we want to join the procession.

The ways of God are inscrutable, beyond the ken of mortals. God never ordained one style of music as the only one appropriate for his praise. I shall close with part of a hymn by Michael Hewlett written in 1969 and set to KEEL ROW, a popular tune, with the text slightly amended:

Original text:

Sing, all creation, made for His purposes,
Called by His providence to live and move:
None is unwanted, none insignificant,
Love needs a universe of folk to love.
Old men and maidens,
Young men and children,
Black ones and colored ones and white ones too.
God on His birthday, and to eternity,
God took upon Himself the need of you.

Amended text:

Sing, all creation, made for His purposes,
Called by His providence to live and move:
None is unwanted, none insignificant,
Love needs a universe of song to love.
Old songs and new songs,
Plainsong and jazzy ones,
Chorales and gospel songs and choruses,
God on His birthday, and to eternity,
God took upon Himself the need of all.

Zusammenfassung

Nach einer kurzen Skizzierung der großen Vielfalt amerikanischer Populärmusik im 19. Jahrhundert folgt ein Überblick über das damalige soziale Klima und die Auswirkung der Populärmusik auf die Kirchenmusik sowie über die Bestrebungen, das Niveau des Kirchenliedes durch fragmentarische Entlehnungen und Adaptionen aus der europäischen Klassik zu heben.

Das Problem wird akut, wenn simplistische Theologie und krasse Gedankenarmut gekoppelt mit entsprechenden Melodien auf Gebrauch im Gottesdienst Anspruch erheben. Dieser Situation gegenüber steht man vor der Wahl, die Sache zu ignorieren, mitzumachen, sie zu bekämpfen, oder -- zweifellos die konstruktivste Alternative -- durch etwas Besseres zu ersetzen.

Die Frage, die allen anderen zugrunde liegt, ist eine theologische: was ist die innere Treibkraft und der Zweck solchen Kirchengesangs? Unterhaltung? finanzieller Gewinn? Besserung der Menschen? berufliche Förderung der beteiligten "Künstler"? Manipulierung der versammelten Gemeinde? Umgehung des Karfreitags, damit man sich ungestört dem Duft der Osterlilien hingeben kann?

Leitprinzip muß immer das Wort aus Psalm 96:9 sein: "Betet an den Herrn in heiligem Schmuck." Dabei muß betont werden, daß sich im Hebräischen diese Aussage auf "passenden," dem Zweck entsprechenden Schmuck bezieht. Hierin liegt der Kern aller Entscheidungen in Sachen Kirchenlied, welches letzten Endes davon abhängen wird, ob es jene Qualitäten hat, die seinen bleibenden Wert, also seine Popularität im besten Sinne des Wortes, gewährleisten.

H.T.D.

Verordnet oder aus dem Volk?

Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation

Andreas Marti

Gesangbuch-Konflikte

"Da sitzen ein paar elitäre Hymnologen im Elfenbeinturm ihrer Gesangbuchkommission und schreiben dem Volk vor, was es zu singen hat, ernennen sich zu Richtern darüber, was als wahr und schön und gut gelten darf, maßen sich ein Urteil darüber an, welche Gesänge dem Seelenheil zuträglich und welche demselben abträglich seien – Kulturdiktatur einer kleinen elitären Schicht." Gegen dieses im Wortlaut erfundene, aber in seinen Einzelaussagen dutzendfach belegbare Zitat stelle ich einige Sätze unseres Gründers und Nestors Konrad Ameln aus seinem an der Tagung in Budapest 1983 gehaltenen Referat¹:

"Über den Wert und die Eignung eines Liedes können nur *Sachverständige* urteilen, d.h. Hymnologen, und zwar solche der verschiedenen Disziplinen, nämlich Theologen, Sprachforscher und Musikwissenschaftler. Sie müssen *sachliche* Argumente vorbringen und erörtern, dürfen nicht über Fragen des Geschmackes streiten! Das Ergebnis der Arbeit solcher aus *wenigen* Mitgliedern bestehenden Kommissionen, wie sie schon E. M. Arndt vorausschauend gefordert hat, darf nicht von Organen der Kirchenleitungen (Synoden, Verwaltungen) durch Mehrheitsbeschlüsse verdorben und entwertet werden."

Seit nunmehr einem Dutzend Jahre arbeite ich in unserer Gesangbuchkommission mit. Mag auch zu Beginn eine gewisse unbefangene Freude am Prüfen und Auswählen die Arbeit bestimmt haben, so wuchs doch sehr rasch

¹ Konrad Ameln: Von der Verantwortung der Herausgeber neuer Gesangbücher. In JLH 30. Bd. 1986, S. 43-48.

die Erkenntnis, daß wir uns in einem spannungsvollen Konfliktfeld bewegen. Gesangbucharbeit besteht aus einer Unmenge von Einzelentscheiden über Aufnahme oder Verwerfung, über Melodie- und Textfassung von Liedern und Gesängen. Daß diese Entscheide durch Pfarrer, Kirchenmusiker und die kirchliche Öffentlichkeit häufig materiell in Frage gestellt werden, ist dabei nicht das Problem – in vielen Fällen kann man ja durchaus so oder so entscheiden, ohne daß sich am Gesamtbild allzuviel ändert. Problematisch dagegen ist die häufig mit der Kritik an Einzelentscheidungen verbundene grundsätzliche Bestreitung der Entscheidungskompetenz von Gesangbuchkommissionen, die Verschiebung der Diskussion auf die Ebene einer Machtfrage: Wer bestimmt mit welchem Recht und mit welcher Absicht, was gesungen wird? Welche Rolle spielt im Entscheidungsprozeß die sogenannte "Basis"? Und welche Rückfragen müssen andererseits an jene Leute gestellt werden, die für ihre Meinung beanspruchen, sie vertrete eben diese Basis? Was viele, die schon mit Gesangbuch-Herausgaben und -Revisionen zu tun gehabt haben, in unterschiedlicher Weise erlebt haben, ist ja kein neuer Konflikt. Er läßt sich seit der Aufklärung überall und immer wieder beobachten, angefangen beim Streit um den be rühmt-berühmten preußischen "Mylius" von 1780 oder um das Württemberger Gesangbuch von 1791. Das erklärt sich einerseits von daher, daß die Gesangbuchredaktoren damals in vorher nicht gekanntem Maß ins Repertoire der Gemeinden eingriffen, sowohl was den Bestand als auch was die Fassung der Lieder anlangte. Andererseits setzt ein Widerstand von der Basis her natürlich ein Minimum an Selbstbewußtsein und an Bildungsstand voraus, mit dem vor dem 18. Jahrhundert in den autoritären Gesellschaftsstrukturen des Barock kaum zu rechnen war. Diese Konstellation war die Voraussetzung dafür, daß die Zeit der Aufklärung die ersten großflächigen Auseinandersetzungen um neue Gesangbücher hervorgebracht hat.

Das Problem verschärft sich entscheidend im 19. Jahrhundert. Darum erscheint es mir auch sinnvoll, es im Rahmen unseres Tagungsthemas zur Diskussion zu stellen. Und zwar hängt diese Verschärfung zusammen mit der beginnenden Zerteilung der Musik in der industriellen Gesellschaft, wie sie etwa Reinhard Flender und Hermann Rauhe in ihrem Buch über Popmusik beschreiben². Danach haben die kulturell heimatlos gewordenen Massen in den rasch wachsenden Großstädten versucht, sich eine an der bürgerlich-städtischen Kultur orientierte neue Identität zu schaffen, haben es aber mangels Muße und Bildung nur mit deren Versatzstücken, mit isolierten

² Reinhard Flender / Hermann Rauhe: Popmusik. Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt 1989, S. 19-27 und 32-38.

Einzelbrocken, zu tun bekommen. Das Resultat ist eine emotional stark besetzte, aber strukturell wenig differenzierte Musik, die leicht zugänglich ist und das Bedürfnis der arbeitenden Bevölkerung nach Entspannung und Zerstreuung zu befriedigen vermochte. Die aristokratisch-bürgerliche Hochkultur dagegen war die einer müßigen Gesellschaft, wo man Zeit hatte, sich intensiver mit Musik oder mit Texten zu beschäftigen – wer arbeitet, kann sich diesen Luxus nicht leisten. Ohne Zweifel hat zudem die Gefühlskultur und die verstärkte Ausrichtung auf direkte zwischenmenschliche Beziehungen, wie sie die Aufklärung brachte, hier wesentlich mitgespielt. Dieser Aspekt wird in der Populärmusikforschung durchaus wahrgenommen³, und wird sollten ihn in unsere Diskussion des 19. Jahrhunderts ebenfalls einbeziehen.

Das Auseinandertreten der Musik in eine künstlerisch anspruchsvolle Hochkultur und eine Populärkultur, die den genannten Bedingungen entspricht, mag auf allgemein musikalischem Gebiet bedauerlich sein und da und dort zu Spannungen geführt haben. So recht konfliktträchtig ist ihr Verhältnis aber erst da, wo Vertreter beider Seiten sich auf ein und demselben Gebiet treffen oder treffen sollten. Dies ist der Fall beim Gesangbuch, das mindestens in den offiziellen Kirchen eher von Vertretern der kulturell oberen Schichten verantwortet, hingegen in allen Schichten gebraucht wird. Es läßt sich wohl kaum leugnen, daß da gelegentlich eine Portion kulturelle Arroganz mit im Spiel war; zumindest aber wird man auch manchen gutwilligen Gesangbuchmachern den Vorwurf nicht ganz ersparen können, daß sie zwar für das singende Volk "das Beste" wollten, aber mit der in dieser Absicht liegenden Spannung nicht umzugehen verstanden, der Spannung nämlich zwischen den von diesem Volk selbst wahrgenommenen und empfundenen Bedürfnissen und den von außen aufgrund von höheren Normen vermuteten "wahren Bedürfnissen".

Wilhelm Schepping ist solchen Fragen 1974/75 in einem Aufsatz unter musikethnologischen Aspekten nachgegangen⁴. Ich flechte diesen Literaturhinweis als Lektüeranregung ein: Es kann für uns Hymnologen nur heilsam sein, Werte, die wir (mindestens im deutschen Sprachraum) mit einer gewissen Selbstverständlichkeit hochzuhalten pflegen, plötzlich auf den Kopf

³ Christian Kaden: "Jünger der Empfindsamkeit". Populäre Musik in der Tradition der Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Populärmusikforschung 11, 1993, S. 6-20.

⁴ Wilhelm Schepping: Die "Purifizierung" des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde. In: JbVLdForsch 19. + 20. Jg. 1974/75, S. 21-52 bzw. 9-36.

gestellt zu sehen: Wiedergewinnung von originalen Text- und Melodiefassungen, Kernlieder-Auswahl, Beschleunigung des Singtempos, Bildung eines überregionalen Repertoires erscheinen bei Schepping als eine Art musikethnologischer Sündenfälle - wobei allerdings im Gesamten gesagt werden muß, das Schepping wohl nicht ausreichend klar über seinen Begriff von "Volk" reflektiert hat und etwa zwischen slowakischen Bauern und deutschem städtischem Kleinbürgertum nicht den gebührenden Unterschied macht, daß er dadurch auch nicht vor der Tendenz gefeit ist, allem, was "von unten" kommt, zum Vornherein die Priorität einzuräumen - die Geschichte hätte da durchaus andere Erfahrungen bereit, und Ideologiekritik wäre Scheppings Aufsatz gegenüber dringend nötig. Zudem läßt sich beispielsweise eine gewisse Vereinheitlichung und Standardisierung gerade unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Gegenwart in besonderem Maße rechtfertigen: Die hochgradige Mobilität in unseren nachindustriellen Gesellschaften entzieht jedem Reden von "lokalen Sonderformen" sehr rasch die soziologischen Grundlagen. Im Übrigen verweise ich für dieses spezielle Gebiet auf das den meisten von Ihnen bekannte Buch von Philipp Harnoncourt "Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie"⁵.

Kirchengesang "von unten" und "von oben" in der historischen Rückblende

Lassen Sie mich skizzenhaft und hypothetisch eine kleine historische Rückblende einfügen zur Frage, ob es sinnvoll sein könnte, einen Kirchengesang "von unten" und einen Kirchengesang "von oben" voneinander zu unterscheiden. Bekanntlich hat Johannes Janota⁶ im Jahre 1968 eine recht heftige Diskussion ausgelöst mit seiner These, der volkssprachliche geistliche Gesang im Mittelalter sei grundsätzlich keine liturgische Größe gewesen. Wenn auch im Blick auf Janotas Liturgiebegriff manches an dieser Darstellung zu kritisieren ist, so bleibt doch im gesamten kaum zu bestreiten, daß der volkssprachliche Kirchengesang weithin eher geduldet als bewußt

⁵ Philipp Harnoncourt: Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Freiburg i.Br. 1974, bes. S.367 ff-

⁶ Johannes Janota: Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter. München 1968.

gefördert oder gar aus der Sicht gottesdienstlicher Konzeptionen geplant war⁷. In dieses Bild würde durchaus passen, daß ausgerechnet in Böhmen, wo ein selbstbewußtes Bürgertum eine erste kirchliche Reformation durchsetzte, der Gemeindegesang eine große Rolle spielte. Und im Sinne einer offenen Frage der Forschung möchte ich daran erinnern, daß man einmal den möglichen Zusammenhängen zwischen dem Gesangsrepertoire von Waldensern, böhmischen Reformationsgemeinden und den späteren Täufern nachgehen sollte. Vielleicht würde sich dabei herausstellen, daß bei all diesen Gruppen der Gesang Träger einer emanzipatorischen Bewegung war, ausgesprochener "Kirchengesang von unten".

In denselben Zusammenhang würde auch der Gemeindegesang in der Reformation in Basel gehören. Das spontane Psalmensingen nach Straßburger Vorbild war dort im Jahre 1526 Startsignal zur Reformation, fand aber durchaus nicht nur Freunde: Der Humanist Amerbach sprach vom deutschem "Psalmen heulen"⁸.

Auf der Gegenseite steht der planvoll gestaltete und eingeführte Gemeindegesang, wie er in der Genfer Reformation zu erkennen ist. Da hat nun wirklich eine winzige Gruppe von zwei Textautoren und drei Melodisten auf Anordnung und nach Richtlinien der Kirchenleitung der Gemeinde ihre Lieder in den Mund gelegt – "Kirchengesang von oben" in Reinkultur. Und auch die Wirkungsgeschichte des Genfer Psalters zeigt Züge eines recht autoritären Regiments, das allerdings nicht nur befohlen, sondern auch Einiges an gemeindepädagogischem Aufwand betrieben hat. Man gab sich wirklich große Mühe, dem Volk die Psalmen vertraut zu machen, etwa über gezielte Förderung des Notenlesens, welches für die notorische Unbehältlichkeit eines großen Teils der Genfer Melodien ja wirklich unerlässlich ist. Die Vorreden und vor allem die Anhänge der Berner Psalmenbücher vom späten 17. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts enthalten ein regelrechtes musikalisches Alphabetisierungsprogramm: Der Benutzer wird über das verwendete Notenschriftsystem ausführlich informiert und auf die richtige (oder damals für richtig gehaltene) Ausführung hingewiesen. Ich verweise ferner auf die ausführlichen Darstellungen von Jan

⁷ Diese Feststellung wäre allerdings noch zu relativieren durch die Untersuchung der mittelalterlichen Direktorien, die vielfach mit einer gewissen Selbstverständlichkeit einen Gemeindegesang im Sinne eines zusätzlichen liturgischen Elementes erwähnen (Votum von F. K. Praßl, Graz, in der anschließenden Diskussion).

⁸ s. bei Gerhard Aeschbacher: Zwingli und die Musik im Gottesdienst. In: Das Reformierte Erbe. FS Gottfried Wilhelm Locher zum 80. Geb., Bd. I, Zürich 1992, S. 1-11, hier S. 8.

R. Luth in seiner Geschichte des Gemeindegesangs in den Niederlanden⁹. Der Erfolg all dieser Bemühungen "von oben" war unterschiedlich – sicher nie und nirgends vollständig, und es kann kein Zufall sein, daß in der Schweiz mit dem Ende der autoritären Regimes in Aufklärung und Liberalismus auch das Ende der Psalmenbücher kam, die Genfer Psalmen schrittweise fast völlig aus den Gesangbüchern verschwanden und erst nach einer gewissen Karenzzeit und in sehr stark reduziertem Umfang 1952 wieder zurückkehren konnten.

Eine musikethnologische Unterscheidung

Kehren wir nun aber zurück zur Frage, wie Gesangsrepertoires entstehen, wer sie braucht und wer über sie bestimmt. Der Musikwissenschaftler und Musikethnologe Ernst Klusen verwendet in seinem Aufsatz "Das apokryphe Volkslied"¹⁰ und in seinem Buch "Singen. Materialien zu einer Theorie" (Regensburg 1989) die Unterscheidung von "kanonisiertem" und "apokryphem" Liedrepertoire. Diese Unterscheidung beruht auf der von Klusen vorher gemachten Differenzierung von innerem und äußerem System einer Gruppe. Danach gehören zum inneren System Kooperation, Solidarität, Ausgleich individueller Fähigkeiten, soziale Bestätigung von Wertorientierungen. Gemeinsames Singen erfüllt die Funktion, dieses innere System zu artikulieren und zu verstärken; die Individualität tritt gegenüber der gemeinsamen Orientierung zurück, allerdings weniger auf rational argumentativer als vielmehr auf emotionaler Ebene. Gemeinschaft stiften kann das Singen eigentlich nicht, wohl aber vorhandene Gemeinsamkeiten manifest machen und verstärken. Zu beachten ist, daß Klusen den problematischen Begriff des "Volksliedes" durch den des "Gruppenliedes" ersetzt: Eine Funktion im oben beschriebenen Sinne kann ein bestimmtes Liedrepertoire immer nur in bestimmten Gruppen haben; größere Verbreitung kann es nur erlangen, wenn es in verschiedenen Gruppen gesungen wird. Musikethnologisch müßte jetzt natürlich gefragt werden, wo denn heute singende Gruppen anzutreffen seien, und die Antwort ginge von christlichen Jugendgruppen bis zu den Schlachtgesängen im Eishockeystadion. Uns geht es aber mehr um das Innen und Außen im allgemeinen, und da ist Klusens Unterscheidung von primären Gruppen und sekundären Systemen hilfreich: Gegenüber den Einzelgruppen - für das Kirchenlied wäre an die

⁹ Jan R. Luth: "Daer wert om't seerste uytgekreten...". Kampen 1986.

¹⁰ Ernst Klusen: Das apokryphe Volkslied. JbVLdForsch 10 (1965), S. 87.

einzelnen Kirchgemeinden oder an Teilgruppen innerhalb der Gemeinden zu denken - treten die sekundären Systeme als Großorganisationen auf - in unserem Falle die Kirchen, wobei die gegenseitigen Einflußmöglichkeiten sehr unterschiedlich sein können. Die sekundären Systeme wirken unter Umständen autoritär in die Primärgruppen hinein, können aber auch hilfreiche unterstützende oder verbindende Aufgaben haben. Zudem spielen sie (das zeigen auch neuere soziologische Untersuchungen) nach wie vor eine Rolle bei der Findung eines Selbstverständnisses von Einzelnen oder Gruppen, und vor allem sind sie im Prozeß der öffentlichen Kommunikation nahezu unentbehrlich. Die Primärgruppen als Ort des gesellschaftlichen Lebens sorgen für Bewegung, können aber auch durch offene oder stillschweigende Verweigerung die Dynamik der sekundären Systeme wirkungslos machen.

Es liegt nun auf der Hand, was als "kanonisches" und was als "apokryphes" Repertoire zu gelten hat: "Kanonisch" ist das vom äußeren System sanktionierte, "apokryph" das offiziell nicht anerkannte Repertoire. Klusen nennt hierzu drei Gattungen von Liedern: "sozialkritische, die das geltende Herrschaftssystem in Frage stellen, derb-erotische, die der geltenden Moral widersprechen, und geistliche Lieder, die den kirchlichen Vorstellungen nicht entsprechen." Zum apokryphen Repertoire kommen nun aber auch noch alle diejenigen Lieder, die zwar verordnet, jedoch nicht wirklich gesungen wurden: Hier entsteht ebenfalls ein Repertoire, das als "apokryph von oben" bezeichnet werden kann.

Der hymnologische Glücksfall besteht demnach darin, daß entweder ein in Primärgruppen entstandenes Lied offizielle Anerkennung findet, oder daß ein offiziell verordnetes Lied tatsächlich in Gebrauch kommt. "In Primärgruppen entstanden" ist dabei keineswegs so zu verstehen, als erzeuge eine anonymer Gruppengeist Texte und Melodien, sondern vielmehr so, daß Lieder über private oder nichtoffizielle Publikationen verbreitet werden und in Gebrauch kommen.

Die Diskussion um das Berner Gesangbuch von 1853

Ich wende mich nun wieder dem 19. Jahrhundert zu und will versuchen, mit Hilfe dieses Begriffssystems die Entstehung des Berner Gesangbuchs kurz zu kommentieren, wie sie in den Synode-Protokollen von 1833 bis 1868 dokumentiert ist.

Wir sind ausgegangen von der Vermutung, daß erst das 19. Jahrhundert die Repertoire-Frage in ihrer vollen Schärfe gestellt und zu spüren bekommen

hat. Solange eine kleine, hierarchisch organisierte und mit einem Landesfürsten oder einer aristokratischen Regierung eng kooperierende Kirchenleitung ein Gesangbuch herausgab, blieb ja kaum Spielraum zum Diskutieren. Erst in dem Moment, wo im Gefolge von Aufklärung, französischer Revolution und Liberalismus sich allmählich die Ansicht durchsetzt, bei einer Sache, die alle angeht, müßten entsprechend auch alle mitreden und mitbestimmen können, wird's komplizierter. Bekanntlich wurde in vielen Schweizer Kantonen bereits in napoleonischer Zeit, besonders dann aber nach dem Wiener Kongreß 1815 die alte aristokratische Ordnung zunächst vielerorts wiederhergestellt, von 1830 an jedoch in einer Reihe von Kantonen durch eine liberal-parlamentarische Verfassung abgelöst. So war es auch in Bern, wo nicht nur ein Staatsparlament, sondern analog auch eine Kirchensynode eingesetzt wurde. Diese begann ihre Arbeit im Jahre 1833 ausgerechnet und bezeichnenderweise mit dem Beschluß, es seien Liturgie, Gesangbuch und Katechismus neu zu gestalten. Offensichtlich geht es darum, die Texte, welche die Kirche als ganze, als "Volk" zu vollziehen hat, auf den aktuellen Stand des Bewußtseins zu bringen. Freilich ist die Synode keine Volksvertretung, sondern besteht im wesentlichen aus Pfarrern; doch kann man in den Protokollen gut mitverfolgen, wie sich diese gegenüber der kirchlichen Zentral"gewalt" immer ein Stück weit als "Volkes Stimme" verstehen. Sie steht damit gewissermaßen auf der Grenzlinie zwischen "oben" und "unten", repräsentiert als ganze das äußere System, während die einzelnen Mitglieder sich den Primärgruppen mehr oder weniger nahe fühlen.

Es kann kein Zufall sein, daß das Gesangbuch zuoberst auf der Traktandenliste einer sich allmählich demokratisierenden Kirche steht. Im Protokoll von 1833 liest sich das so: "Ob die Einführung eines christlichen Gesangbuches bei'm öffentlichen Gottesdienste, statt der Psalmen, angerathen und angebahnt werden sollte?". Von den 150 Psalmen werden "nur etwa 30 Melodien" als singbar erachtet: Ganz offensichtlich schleppte man früher in der Kirche der "Gnädigen Herren von Bern" ein großes apokryphes Repertoire im Sinne von nichtakzeptierten Vorgaben mit sich, das man nun loswerden wollte. Es mag sogar sein, daß man die Psalmen als ein Relikt aus dem "ancien régime", der alten Aristokratenherrschaft empfunden hat, als etwas Fremdes, das einem von der kirchlichen und staatlichen Obrigkeit in den Mund gelegt, vorgeschrieben, wenn nicht aufgezwungen wurde.

Empfohlen wird in der Synodendiskussion die Orientierung am "reichen Schatz des deutschen Kirchengesanges". Man will also keineswegs - anders als zu Zeiten der Aufklärung - selbst alles Nötige schaffen, sondern erwartet offenbar bei der benachbarten deutschen Tradition bessere Voraussetzungen dafür, daß verordnetes und tatsächliches Repertoire vermehrt zur Deckung gelangen. Immerhin war diese ja viel weniger das Resultat einer gezielten

Planung und Verordnung als die Genfer Tradition und damit wohl weniger in Gefahr, "apokryph von oben" zu bleiben.

Es wird allerdings auch Widerstand bei der Einführung des neuen Gesangbuchs erwartet, und man will diese daher durch den vorhergehenden Gebrauch in den Schulen vorbereiten. Das mutet eigenartig, ja widersprüchlich an: Obwohl gegen die Psalmen erheblicher Widerstand besteht - vielleicht sogar untergründig politisch mitverursacht - erwartet man Schwierigkeiten mit der Veränderung des vorgegebenen Repertoires. Das mag mit der Beharrungskraft der Liturgie im allgemeinen, des Kirchengesangs im besonderen zusammenhängen, hat aber wohl auch damit zu tun, daß auch politisch der liberale Umschwung nicht flächendeckend erfolgt ist und in Randgebieten wohl die alte Ordnung noch keineswegs als überlebt angesehen worden ist. Ein Beispiel zu Beharrungsvermögen weitab von den Zentren: In einem Choralbuch aus St. Stephan im Berner Oberland, geschrieben kurz vor der Einführung des Gesangbuchs von 1853, stehen bei den Psalmmelodien noch immer die Lobwasser-Texte, die in Bern bereits 1775 durch die Neubeimung von Johannes Stapfer ersetzt worden waren. Was früher einmal autoritär eingeführt worden war, mutiert offenbar unter Umständen im Laufe der Zeit zum Volksbesitz, den das Volk nun gegen neuerliche Repertoire-Eingriffe "von oben" oder (mit Klusen gesprochen) vom "äußeren System" her verteidigt. Ganz offensichtlich ist es nicht das musikalische und textliche Material, das über die Rezeption entscheidet, sondern der Kontext. Hymnologische Text- und Melodieanalysen stoßen hier an ihre Grenzen.

1834 wird ein Probeheft geplant, das umgearbeitete Psalmen und einige neue Lieder enthalten und in den Schulen gebraucht werden soll. Nach vielen Verzögerungen, offenbar auch wegen Koordinationsschwierigkeiten mit den staatlichen Stellen, wird dieses im Sommer 1839 endlich gedruckt. Das Protokoll berichtet von Reaktionen: Als Schulbuch wird es positiv, als Kirchengesangbuch negativ beurteilt. Leider werden keine Begründungen mitgeteilt: Sollte trotz allem behaupteten Erneuerungsbedarf doch das liturgische oder rituelle Beharrungsvermögen hier vorerst im Wege gestanden sein? 1841 berichtet das Protokoll entsprechend von einer schleppenden Verbreitung in den Schulen "oder sonst unter dem Publikum".

1842 findet eine recht aufschlußreiche Auseinandersetzung über die Psalmen statt. Ausgangssituation ist ja bekanntlich das Gesangbuch von 1775, das eigentlich mehr ein "Psalmenbuch" ist und außer 46 De-tempore-Liedern (sogenannten "Festliedern") alle 150 Psalmen mit den Genfer Melodien enthält: Drei Richtungen artikulieren sich:

- Die eine will alle 150 Psalmen beibehalten, und zwar mit der Begrün-

ding, diese seien "ein Gut, das unsre Kirche auf keine Weise fahren lassen dürfe, auch darum nicht, weil sie das alte Band der Einheit der reformirten Kirchen seien". Die Sorge um die Kontinuität, die Identität und den Zusammenhalt des äußeren Systems "reformierte Kirche" dominiert; um dieser Sorge willen nimmt man auch in Kauf, daß ein großer Teil des Repertoires, das in diesem Falle völlig vom äußeren System vorgegeben wäre, "apokryph von oben" bleibt: zwar gedruckt, aber nie gesungen.

Eine zweite Richtung will nur "die singbarsten und wirklich beliebtesten, etwa 30 oder 40 an der Zahl, und keine Mollmelodien". Das ist eine nicht minder konsequente Lösung: Man beschränkt sich auf die empirisch festzustellende, schon existierende Überschneidung von innerem und äußerem System, was natürlich die weitgehende Vermeidung eines apokryphen Repertoires im einen und im anderen Sinn ermöglicht.

Eine dritte Richtung schließlich will "nur das völlig Unbrauchbare" weglassen, und auch Mollmelodien behalten. Die Vermeidung apokryphen Repertoires soll also nicht um jeden Preis geschehen. Gleichzeitig ist man offenbar optimistisch im Blick auf die Schaffung eines zugleich offiziellen wie faktisch rezipierten Repertoires. Darin widerspiegelt sich die Auffassung oder die Erfahrung, daß ein Repertoire keine unabänderlich hinzunehmende, feststehende Größe ist, sondern daß es vielmehr beeinflusbar ist, dynamischen Wandlungsprozessen ausgesetzt, daß Primärgruppen und sekundäre Systeme, lies "Gemeinderepertoire und Gesangbücher" sich gegenseitig beeinflussen können: Hymnodische Gemeindepädagogik soll ihre Chance bekommen.

Ebenfalls 1842 und dann wieder 1843 findet sich in der Berner Synode Kritik am Schaffhauser Gesangbuch wegen seiner zu subjektiver Ausrichtung mancher Lieder. Offensichtlich ist hier wieder die Sorge um das sekundäre System am Werk, das man durch zu viel Individualität gefährdet sieht.

1844 wird dieselbe Kritik auch gegenüber dem neuen Aargauer Gesangbuch angebracht: Es sei zu subjektiv ausgerichtet, "mehr zur Privatandacht als zum öffentlichen Gottesdienste" geeignet.

In den Jahren 1848-50 liest man in den Protokollen von einer Auseinandersetzung mit den staatlichen Behörden betreffend einen Probedruck. Natürlich ist dabei nicht daran gedacht, den Gesangbuchentwurf dem Volk zur Probe vorzulegen, aber immerhin wird dan 1850 ein solcher Probedruck an die Pfarrer versandt. Das ist sicher keine konsequente Rückkopplung mit der

sogenannten "Basis", zeigt aber doch das Bemühen um eine breite Abstützung, um Konsens, damit das im Gesangbuch verordnete "kanonische" bzw. "kanonisierte" Repertoire bei aller Tendenz zur kirchlichen Normierung nicht zu sehr "von oben apokryph" bleibe. Die Anleihen aus dem demokratischen politischen System, wie ich sie mindestens in Deutschland und in der Schweiz bei der heutigen Gesangbuchherstellung beobachten konnte (wie das andernorts läuft, weiß ich zu wenig), haben offensichtlich ihre Wurzeln auch im 19. Jahrhundert: Umfragen, Probedrucke, "Vernehmlassungen" (wie das in der Schweiz heißt) sind solche Mittel, welche die Arbeit der Gesangbuchhersteller zwar ungemein erschweren, dafür aber die Aussichten verbessern, daß ein Gesangbuch dann auch akzeptiert und gebraucht wird – einfach befehlen läßt sich dieser Gebrauch ja schon längst nicht mehr

Zurück nach Bern: Die Endredaktion des Gesangbuches erfolgt 1852; 1853 wird es im Gottesdienst der Synode erstmals gebraucht, und 1854 steht im Synodenprotokoll der Bericht, das neue Gesangbuch werde "freudig im ganzen Lande herum aufgenommen".

Wenn damit auch fürs erste eine relativ gute Übereinstimmung des Repertoires "von oben" mit dem tatsächlichen Gemeinde- und Volksgesang erreicht zu sein scheint, zeigt die Weiterentwicklung, daß es so problemlos doch wohl nicht gelaufen ist.

1858 wird in der Synode Kritik am Zustand des Gemeindegesangs geäußert: "Vielfach wird unrichtig, unschön, namentlich nicht mit gehöriger Besetzung der vier Stimmen gesungen. Besonders häufig fehlen Alt und Tenor. Viele Gemeindeglieder, Männer vorab, enthalten sich des Gesangs gänzlich. An zahlreichen Orten ist nur eine kleine Zahl von Melodien des Gesangbuchs ordentlich eingeübt." Es werden zugleich Maßnahmen zur Verbesserung vorgeschlagen: Pflege des Kirchenliedes in den Schulen, besondere Gesangsübungen in der Kirche nach dem Gottesdienst, Bildung von Kirchenchören, bessere Ausbildung und Bezahlung der Organisten. Solche Dinge sind uns natürlich vertraut, sowohl die Probleme als auch die Art, wie man sie zu lösen versucht. Sie zeigen deutlich, daß die Kategorien des "Volksgesanges", wie sie die Musikethnologie braucht, wohl auf den Kirchengesang nie ganz passen können. Die Übergänge zwischen Förderung dessen, was schon da ist, und der Steuerung in eine "von oben" gewünschte Richtung dürften in einem so stark institutionalisierten System, wie es die Kirchen darstellen, durchaus fließend sein. Hier liegen denn wohl auch die Grenzen der im übrigen dringend zu wünschenden Einbeziehung musikethnologischer Methoden in die Hymnologie.

1863 werden aus zwei Bezirken bereits die ersten Revisionsbegehren gestellt, und 1865 erstellt ein Pfarrer einen Melodienanhang zum Ersatz angeblich

unsingbarer oder in der Praxis nicht gesungener Melodien - in der Klusenschen Terminologie eine Rückwirkung der Primärgruppen auf das sekundäre System.

Die Zusammensetzung dieses Anhangs ist recht aufschlußreich und wäre einmal eine eigene kleine Untersuchung wert. Die neuen Melodien, die er wegen ihrer angeblichen Unsingbarkeit ersetzen soll, sind lauter Melodien, die uns heute wohlvertraut sind: Zwei Melodien sollen diejenige von "Wer nur den lieben Gott läßt walten" ersetzen, je eine weitere tritt an die Stelle von "Allein Gott in der Höh sei Ehr" und "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (Straßburger Melodie), und die beiden restlichen stehen für "Meinen Jesum laß ich nicht" und für die Genfer Melodie zu Psalm 134 (in englischer Terminologie "The Old Hundreth"). Anzumerken ist hier noch die Eigenart des Berner Gesangbuches von 1853, zu jedem Metrum nur eine oder höchstens zwei Melodien anzubieten, so daß natürlich den neu vorgeschlagenen Melodien je wieder zwischen 4 und 7 Texte zugewiesen sind. Nun aber der Clou, die Herkunft der Melodien, die der Anhang als Ersatz anbietet: Nr. 2 ist "Großer Gott, wir loben dich" (natürlich ohne den Text, der ja im 1853er Gesangbuch nicht enthalten ist). Offenbar hat man da ein sich im Volk verbreitendes Lied aufgenommen und einen künftigen "Schlager" richtig vorausgespürt. Sonst aber zeigt sich in dem Anhang keineswegs eine innovative Kraft des Gemeindegesangs "von unten", sondern im Gegenteil sein geradezu reaktionäres Beharrungsvermögen. Die Nummern 3 bis 6 sind nämlich allesamt aus dem alten Berner Gesangbuch von 1775 übernommen, lauter Melodien, die anderswo nicht bekannt sind und nach unseren heutigen Maßstäben wohl als ziemlich spannungslos und langweilig gelten würden. Wenn dem Pfarrer, der den Anhang zusammengestellt hat, zu trauen ist, waren sie aber im Volk "ingesungen" und damit beim Gesangbuchwechsel ins apokryphe Repertoire verdrängt worden. Vielleicht aber war das Ganze doch nicht so gut abgestützt und eher eine persönliche Liebhaberei des betreffenden Pfarrers (ähnliches soll heute noch vorkommen); die vier Melodien sind jedenfalls später ohne Nachwirkungen verschwunden. Der Vollständigkeit halber sei noch die erste der Anhangmelodien erwähnt: Zahn bringt sie unter der Nummer 2907 mit dem Text "Mir ist Erbarmung widerfahren" und zitiert sie nach dem Choralbuch von Schicht, Leipzig 1819, wo sie bei den "Schweizer geistlichen Liedern" steht - offenbar handelt es sich ebenfalls um eine früher in den Schweizer Kirchen verbreitete Melodie; das Zürcher Gesangbuch von 1853 nimmt sie noch auf.

Wenn in dem Anhang anscheinend ein Stück apokryphes Repertoire offiziellisiert wurde, ging das doch nicht so glatt vonstatten. Es bedurfte nun paradoxerweise wiederum obrigkeitlicher Intervention, um den Basis-Einfluß an der Basis in breiterem Rahmen durchzusetzen: Der Drucker des Gesangbuches wird 1868 verpflichtet, den Anhang gratis zu verteilen. Das ist

einigermaßen instruktiv: Der Kirchengesang "von unten" (falls denn der betreffende Pfarrer wirklich von der "Basis" her dachte) mag zwar in seinem jeweiligen Zusammenhang solide und einflußreich sein, seiner Übertragung in die Breite sind aber Grenzen gesetzt. Das entspricht Klusens Beschreibung des Verhältnisses von Primärgruppe und sekundärem Systeme, wonach die Aufgabe dieses sekundären Systeme eben darin besteht, die Verbindung der Primärgruppen untereinander zu unterstützen.

Was hier für die Situation einer Landeskirche mit staatskirchlicher Vergangenheit gezeigt wurde, wäre wohl für den Bereich der Freikirchen und Gemeinschaften mit ihrem stärkeren Laieneinfluß etwas zu modifizieren. Da sich aber auch hier Führungsschichten, auch maßgebliche Einzelfiguren wie "Sängervater" Ernst Gebhardt herausbilden konnten, dürfte der Unterschied kein grundsätzlicher sein. Allerdings ist (mindestens für die deutschsprachigen) Landeskirchen das Phänomen zu beobachten, daß manches hier als "von unten apokryphes" Repertoire vorhanden war und ist, was in den Freikirchen zum offiziellen Repertoire gehört – ein weiterer Beweis dafür, daß für die Fragen um Rezeption, Gültigkeit und Repertoirebildung keine einfachen Antworten möglich sind – auch nicht mit dem musikethnologischen Begriffssystem.

Gesangbucharbeit heute und die Aufgabe der Hymnologie

Kehren wir schließlich zur Ausgangsfrage zurück, derjenigen nach der Arbeit unserer Gesangbuchkommissionen und -ausschüsse. Auch hier gibt es keine einfachen Antworten. Solche Antworten beruhen häufig auf der Vorstellung, es gebe ein Gegenüber von "Volk" und "Fachleuten". Und dafür, was das "Volk" sei, gibt es grundsätzlich zwei Sichtweisen. Die eine sieht im Volk das Defizitäre, Ungebildete, Unaufgeklärte, das durch Information, Bildung und Kulturangebote zu überwinden sei. Dies war der Ausgangspunkt der Aufklärer, der Rationalisten, wohl auch der Genfer Psalmliederautoren. Er führt zu einem verordneten, an strengen Prinzipien geordneten Gemeindegesang "von oben".

Die andere Sichtweise sieht im Volk oder in der "Basis" das Urwüchsige, Gesunde, das für die "Volkskirche" Maßgebliche oder doch mindestens das Recht jeder Gruppe auf ihre eigene kulturelle Sprache. Dies war – im Gefolge Herders – der Ausgangspunkt romantischer Konzeptionen, ist aber auch ein Grundargument heutiger radikaldemokratischer Tendenzen für einen "Kirchengesang von unten". Der eingangs zitierte Aufsatz von Wilhelm Schepping ist dieser Seite zuzurechnen.

Für beide Seiten ist aber eine gewisse Widersprüchlichkeit unübersehbar.

Die Vertreter des "von oben", die den hymnologischen Experten möglichst viele Kompetenzen zuweisen wollen, unsere hymnologischen Väter und Großväter, haben zwar das, was im 19. Jahrhundert volksläufig war, mit Nachdruck abgelehnt, zugleich aber die Verwurzelung des reformatorischen Kirchenliedes im mittelalterlichen Volkslied mit ebensolchem Nachdruck gepriesen. Zudem haben sie mit dem Anspruch, die poetische, künstlerische und theologische Qualität und damit die Eignung, die "Gesangbuchfähigkeit" von Kirchenliedern wissenschaftlich bestimmen zu können, dasselbe Argumentationsmuster angewandt wie die von ihnen so heftig abgelehnten und zur "Überwindung" propagierten Aufklärer (ich erinnere stellvertretend für eine weit verbreitete Haltung an Paul Graffs bekannte Liturgiegeschichte¹¹).

Andererseits übersehen die Vertreter des "von unten" die ausgesprochen regressiven, ja reaktionären Züge, die sich an der sogenannten "Basis" breitmachen können. Das "gesunde Volksempfinden" war eigentlich noch nie ein guter Maßstab für Kultur, Kirche, Ethik und Politik. Da ist es wohl mehr als nur ein Zufall, daß die meisten Gesänge, die heute als besonders "basisnah" gelten und von fortschrittlichen Pfarrern wacker verbreitet werden – denken Sie an das Taizé-Repertoire und an manche Kirchentags-Lieder – in ihrem musikalischen Material äußerst konservativ sind, ja geradezu regressive Züge tragen, die zu den als progressiv verstandenen Texten in einem bemerkenswerten Widerspruch stehen. So singt man etwa mit dem schon weit verbreiteten "Komm, Herr, segne uns" ein Friedenslied auf eine recht militärische Marschmusikmelodie, die ebensogut in Liederbüchern der Hitler-Jugend oder der "Jungen Pioniere" in der damaligen DDR gestanden haben könnte¹².

¹¹ Paul Graff: Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands. Göttingen 1921.

¹² In der Diskussion nach dem Referat zeigte es sich, daß der Vergleich dieses Liedes, das in der Zeit vor der "Wende" von 1989 in der damaligen DDR eine große Rolle gespielt hat, mit seiner "Gegenliteratur" starke Emotionen und Abwehrreaktionen auslöste. Es sei hier betont, daß es nicht meine Absicht war und ist, irgend jemanden zu verunglimpfen, und ich hoffe, daß ich niemandem bleibende Verletzungen zugefügt habe. Umso deutlicher zeigt dieses Beispiel, wie sehr der Kontext die Rezeption bestimmt und die analysierbaren textlichen und musikalischen Gegebenheiten in der Hintergrund treten lassen kann.

Auch die Begriffe "Gebrauchsmusik" und "Funktion" helfen nicht unbedingt weiter. Es könnte ja durchaus sein, daß es gerade erst die kunstvolle, verdichtende, transgredierende Gestalt ist, welche die eigentliche, durch nichts Anderes zu ersetzende Funktion der Musik im Gottesdienst ermöglicht.

Die Argumentationslinien laufen kreuz und quer durcheinander, die Fronten sind unklar, die Positionen oft widersprüchlich, rationale und emotionale Ebene passen häufig nicht zueinander. Eine Lösung des Problems habe ich hier nicht anzubieten. Hingegen möchte ich postulieren, in welcher Richtung wir sie suchen müssen. Es ist die Entwicklung eines musiksoziologisch und religionssoziologisch orientierten Zweiges der Hymnologie. Wir haben bisher viel von Texten, Melodien, Autoren und Gesangbüchern gesagt und geschrieben und nicht gerade nichts, aber doch noch viel zu wenig über das, was tatsächlich passiert ist und passiert im geistlichen Singen in und neben der Kirche. Wir haben das Kirchenlied als "eine Gestalt von Kunst" (G.A.Krieg in einem noch unveröffentlichten Aufsatz) behandelt, obwohl es "Kunst" im Sinne eines solchen Anspruches nur in wenigen Epochen seiner Geschichte überhaupt hat sein wollen. Wir müßten noch viel mehr lernen, es als ein Medium religiöser Kommunikation zu untersuchen und zu den Werkzeugen der Literatur- und Musikgeschichte, der Kirchen- und Dogmengeschichte nun noch die der Musikethnologie und der Kommunikationswissenschaften dazunehmen. Erst unter diesem Aspekt wird dann auf einmal das 19. Jahrhundert auch für die deutsche Hymnologie nicht mehr zum Nebengebiet, sondern zum Prüfstein einer breiter angelegten Methodik. Diese Methodik sollte es auch ermöglichen, daß in heutigen Problemstellungen, etwa der Diskussion um neue Gesangbücher, die Hymnologie vermehrt als Wissenschaft zu sprechen vermag und nicht nur auf dem Wege von mehr oder weniger persönlichen Stellungnahmen einzelner ihrer Vertreter oder Vertreterinnen¹³.

Konkret müßte das zum Beispiel dazu führen, daß nicht weiter Unvergleichbares verglichen wird, weder in der Hymnologie, noch vor allem in der kirchlichen Diskussion, indem etwa kurzschlüssig das alte Volkslied mit der populären Musik unserer Zeit zusammengebracht oder mit dem Kontrafaktur-Exempel "In dir ist Freude" Propaganda für geistliche Rockmusik gemacht wird.

¹³ Andererseits sollten Gesangbuchausschüsse und -kommissionen ruhig den Mut zu pragmatischen Entscheidungen aufbringen. Da Gesangbücher ja nicht für die Ewigkeit gemacht werden, sollte die Arbeitsdauer durch Verzicht auf perfektionistische Anforderungen kürzer werden (Votum von Alan Luff, Birmingham, in der anschließenden Diskussion).

Dabei soll die musikalische Situation in unserer gesellschaftlichen Umwelt gerade nicht ignoriert, sondern differenziert in die Frage nach Rezeption, Repertoirebildung, Funktion und tatsächlichem Liedgebrauch einbezogen werden.

Eine klassische "wertfreie" Wissenschaft ist die Hymnologie ja bisher wahrlich nicht gewesen. Sie hat sich allzuoft ihre Untersuchungsgegenstände danach ausgesucht, ob sie ihr sympathisch erschienen oder nicht. Die Wertungsproblematik, die sie streckenweise durch Rückgriff auf vermeintlich objektive Kriterien zu bewältigen versucht hat, müßte in einer breiten interdisziplinären Diskussion von einer anderer Seite her erneut aufgenommen werden. Das würde die Wissenschaftlichkeit der Hymnologie nicht schwächen, sondern stärken, und es würde sie davor bewahren, zum bloßen Handwerkszeug zur Durchsetzung bestimmter ästhetischer oder theologischer Normen zu werden.

Summary

The paper raises the question of power in the matter of hymnody: who determines with what right and what intention, what is to be sung in church? And, what role does the so-called "base" play in this matter? The opposing forces in this conflict are the "experts" on the one hand and the "base" on the other. The paper examines hymnody "from below" and "from above" in historical perspective and shows that for political, societal, and cultural reasons the conflict between the two power bases did not arise [in Europe] until the era of the Enlightenment. The Berne hymnbook of 1853 is discussed as a case study. Today, the same questions remain because hymnology is still not a classical "value-free" discipline and never has been. New definitions, lines of argument, and a new methodology when dealing with "art" versus "popular taste" need to be developed if hymnology is to be a viable tool in the hands of hymnal editors and hymnists.

(H.T.D.)

Hymnologie und Hymnodie in Konflikt: Betrachtungen aus ästhetischer Perspektive

Rune J. Andersen

Einführung

Das mir gestellte Thema befaßt sich mit den Möglichkeiten und Grenzen ästhetischen Urteils mit besonderem Augenmerk auf die im neunzehnten Jahrhundert bestehenden Spannungen auf dem Gebiet von Hymnologie und Hymnodie. Verschiedene Artikel über Hymnodie in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹ zeigen, daß die Spaltung der Musik in "Kunstmusik" und "Populärmusik," wie sie in der allgemeinen Musikgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts üblich ist, auch Hymnologie und Hymnodie betraf. Aber nicht nur diese Spaltung findet sich in der Hymnodie, sondern auch der Konflikt zwischen "Kunstmusik" oder "erstklassiger Musik" und "Populärmusik" oder "zweitrangiger Musik."

Aus diesem Grunde werde ich die ästhetische Spannung des neunzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiet von Hymnologie und Hymnodie als Teil der allgemeinen ästhetischen Spannung der damaligen Zeit behandeln. Da es jedoch sowohl die Spaltung wie auch die Spannung noch immer gibt, werde ich mich nicht ausschließlich auf die Perspektive des neunzehnten Jahrhunderts beschränken, sondern diesen Konflikt von einem mehr allgemeinen Gesichtspunkt behandeln.² Unter Beiseitelassung textkritischer und theologischer Folgerungen werde ich dieses Thema hauptsächlich vom musikologischen Aspekt behandeln.

Die Ursachen des Konfliktes sind sehr unterschiedlich und es ist nicht meine Absicht, alle zu nennen. Statt dessen werde ich mich auf einen führenden Begriff der Ästhetik abendländischer Kunstmusik beschränken, nämlich den der künstlerischen Entwicklung. Der Begriff der künstlerischen Entwicklung wird eingehend in den Veröffentlichungen von Leonard B. Meyer diskutiert. Ich werde deshalb seiner Auffassung von "Qualität" und "Wert" besondere Beachtung zuwenden. Abschließend werde ich einige Fragen aufwerfen und einige Meinungen äußern, die sich auf Meyers Auffassung beziehen.

Da der ästhetische Konflikt zwischen Hymnologie und Hymnodie nicht

nur ein theoretischer ist, sondern auch das geistliche Leben der Kirchen beeinflusst, will ich als Ausgangspunkt unserer Diskussion kurz berichten, wie der Gesangbuchausschuß der Baptistenunion von Norwegen in Vorbereitung einer neuen Ausgabe gewisse ästhetische Probleme löste.

Der Konflikt zwischen Hymnologie und Hymnodie

Der Auftrag an den Revisionsausschuß der Baptistenunion von Norwegen lautete ganz allgemein: die "guten" Kirchenlieder und Gesänge des alten Gesangbuches in das neue aufzunehmen³ und die besten Kirchenlieder und Gesänge der Gegenwart auszuwählen. Es wurde dem Ausschuß jedoch auferlegt, die Zusammensetzung des Gesangbuchs dahingehend etwas zu ändern, daß eine größere Anzahl Kirchenlieder gesetzteren Charakters zusammen mit solchen, die Lobpreis und Freudigkeit ausdrückten, aufgenommen werden sollte.

Bei Abschluß des Revisionsvorganges verglich man die neue Version mit der Intention des Auftrags. Der Vergleich ergab, daß ein Teil der Lieder viel zu feierlich war und so dem Gesangbuch einen hochkirchlichen Charakter verlieh. Die Baptistenunion machte es dem Ausschuß sehr deutlich, daß diese Ausgabe keinen großen Erfolg erwarten dürfe.

Aus diesem Grund beschloß der Ausschuß, einige Änderungen vorzunehmen. Manche der zu feierlichen Kirchenlieder und Gesänge wurden durch einige leichtere und mehr populäre Lieder ersetzt. Dazu kamen auch etwa achtzig Lieder aus dem christlichen Pop Repertoire. Man erwartete, daß die Jugend der Baptistenunion das neue Gesangbuch viel mehr benützen würden, als es mit dem alten der Fall war, das sie seit Jahren nicht verwendet hatten. Die neue Ausgabe ließ den Ausschuß eine viel positivere Rezeption des Gesangbuchs erhoffen.

Trotz der Begeisterung, die das neue Gesangbuch hervorrief, stiegen in mir jedoch gewisse Zweifel über seine ästhetischen Qualitäten auf. Zum ersten fragte ich mich, ob wir durch den Stilwechsel nicht dem Geschmack für zweitrangige Musik Vorschub geleistet hatten, was uns später einmal vielleicht reuen würde und zum zweiten, ob wir nicht die Chance versäumt hatten, die Qualität unseres Gesangbuches zu heben?

Ein Hauptbegriff der Formalisten (Autonomie-Ästhetiker) und der Expressionisten (Heteronomie-Ästhetiker)

Die vereinfachte Version des oben beschriebenen klassischen ästhetischen Konflikts beruht auf der verbreitetsten Methode ästhetischer Beurteilung abendländischer Kunstmusik. In seinem Buch *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen* teilt Felix Gatz Musik-Ästhetik in zwei

Hauptrichtungen, Formalismus und Expressionismus.⁴ Der führende Vertreter der ersteren ist, wie bekannt, Eduard Hanslick (1825-1904) und einer der Hauptvertreter der letzteren Hermann Kretzschmar (1848-1924).

Trotz ihrer unverkennbaren Unterschiede haben Formalisten und Expressionisten zumindest einen Grundbegriff gemeinsam. Wir wollen ihn den "Begriff künstlerischer Entwicklung" nennen. Dieser Begriff kommt in Hanslicks bekanntem Werk *Vom Musikalisch-Schönen* mehrfach zum Ausdruck. Im zweiten Kapitel heißt es:

Die Ideen, welche der Komponist darstellt, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nicht anders sein als sie selbst. Wie aber jede konkrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen.⁵

Die künstlerische Entwicklung spielt sich jedoch in der Phantasie des Komponisten ab. Im dritten Kapitel schreibt Hanslick:

Eine musikalische Idee entspringt primitiv in des Tondichters Phantasie, er spinnt sie weiter, -- es schließen immer mehr und mehr Kristalle an, bis unmerklich die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht ...⁶

Wie bekannt, hat Hanslick seine Anschauung in einem Satz zusammengefaßt: "Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen."⁷ Professor Benestad hat das wie folgt formuliert: "Innholdet er rent musikalsk, og former, både i mikro- og makro-perspektiv, er den kunstneriske utarbeidelse, fantasiens frie utfoldelse, åndens arbeid i et åndskraftig materiale." (Der Inhalt ist rein musikalisch, die Form, sowohl in ihrer Mikro- als auch Makro-Perspektive, ist die künstlerisch entwickelte Form, die freie Entfaltung der Phantasie, das Werk des Geistes an einem geistlichen Stoff.) [Übers. von H.T.D.]⁸ Auf diese Weise sind ästhetischer Wert und künstlerische Entwicklung eng miteinander verbunden.

Auch Hermann Kretzschmar bezieht künstlerischen Wert auf künstlerische Entwicklung. Zum Unterschied von Hanslick meint Kretzschmar jedoch, daß künstlerische Entwicklung nicht in der Form als solcher zu suchen ist. In seinem Artikel "Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik" schreibt Kretzschmar:

Eine selbständige Logik der Formentwicklung gibt es gar nicht,

sondern die musikalische Form entwickelt sich dann logisch, wenn sie dem Inhalt des Satzes, seinem Charakter und seinem Fluß genau angepaßt ist und ihn vollständig deutlich macht."⁹

Die künstlerische Entwicklung liegt in der Entwicklung des Affekts. Kretschmar schreibt:

Für den besonnenen Erklärer bleibt die Feststellung des Affekts, des Themas und seiner Varianten, sowohl wie die des Affekts der freien Stellen die Richtschnur und die Grenze, an die er sich zu halten hat und von der aus er die Entwicklung des ganzen Satzes zu verstehen sucht."¹⁰

Vom hymnologischen Standpunkt aus betrachtet, können wir den Begriff von künstlerischer Entwicklung aus dem folgenden Zitat herauslesen:

Many revival hymns which might be pronounced worthless on musical, literary or theological grounds have nevertheless helped to bring religion into the lives of countless people in poor or degraded circumstances. From this purely functional point of view 19th-century revival hymns were a huge success. They had catchy tunes not far removed from the popular songs of the time (some were actually taken from them), a square phrase structure with a strongly emphasized, vigorous beat (later with syncopation), extremely simple harmonies, often using only the three chords I, IV and V; and, nearly always, a refrain repeated after each verse.

Viele Erweckungslieder, die man aus musikalischen, literarischen oder theologischen Gründen als wertlos erachten könnte, haben dennoch dazu beigetragen, das Leben zahlreicher Menschen in verarmten oder degradierten Umständen mit Religion zu füllen. Von diesem rein praktischen Standpunkt aus gesehen waren die Erweckungslieder des 19. Jahrhunderts ein großer Erfolg. Sie hatten ansprechende Melodien ähnlich den gängigen Schlagern (manche kamen sogar von daher), eine geradlinige Struktur mit stark betontem Rhythmus (später mit Synkopierung), äußerst einfacher Harmonisierung, oft nur mit den drei Dreiklängen I, IV und V und fast immer mit einem Refrain am Ende jeder Strophe. [Übers. von H.T.D.]¹¹

Ich erlebte dieselbe Auffassung von künstlerischer Entwicklung, wenn auch unausgesprochen und in Vorträgen, die sich hauptsächlich mit Stil befaßten, in den Diskussionen während der Nordischen Ökumenischen

Konferenz über Hymnologie und Hymnodie in Graninge, Schweden, Oktober 1992. Gesänge und Kirchenlieder wurden nach ihrer künstlerischen Entwicklung bewertet. Während der Konferenz mußte ich mehrmals an das Gesangbuch der Baptistenunion von Norwegen denken, an seine begeisterte Rezeption und, wenn ich den Maßstab der Diskussionen anlegte, seine nicht so hervorragende ästhetische Qualität.

Daraus ergibt sich ganz natürlich die folgende Frage: Ist der Begriff der künstlerischen Entwicklung der einzige fundamentale Maßstab, mit dem Musik gemessen werden kann? Natürlich kann man ein Musikstück, ein Kirchenlied oder ein [weltliches] Lied nach seiner Funktion beurteilen. Ist dieses ästhetische Urteil aber gleichwertig mit einem, das auf künstlerischer Entwicklung basiert? Wenn wir Leonard B. Meyers Begriffe von Qualität und Wert besprechen, werden wir sehen, wie schwierig es ist, ein Urteil aufrechtzuerhalten, das sich allein auf künstlerischer Entwicklung als Methode ästhetischer Bewertung stützt. Wir werden auch die Frage stellen, ob es nicht auch andere Methoden ästhetischer Beurteilung gibt.

Einige Bemerkungen zu Leonard B. Meyers Begriffen von Qualität und Wert

Der amerikanische Musikologe Leonard B. Meyer¹² hat versucht, die Ansichten von Formalisten und Expressionisten in Einklang zu bringen:

In spite of the persisting wrangling of these two groups, it seems obvious that absolute meanings and referential meanings are not mutually exclusive: that they can and do coexist in one and the same piece of music, just as they do in a poem or a painting. In short, the arguments are the result of a tendency toward philosophical monism rather than a product of any logical opposition between types of meaning.

Trotz der anhaltenden Meinungsverschiedenheiten dieser beiden Gruppen scheint es klar zu sein, daß sich absolute Bedeutungen und solche, die auf außermusikalische Beziehungen hinweisen nicht gegenseitig ausschließen, sondern daß sie in ein und demselben Musikstück nebeneinander existieren können und es in der Tat auch tun, so wie es in einem Gedicht oder einem Gemälde der Fall ist. Kurz gesagt, die Meinungsunterschiede resultieren aus einer Tendenz zu philosophischem Monismus und nicht aus irgendeiner logischen Gegensätzlichkeit zwischen Bedeutungstypen. [Übers. von H.T.D.]¹³

Meyer charakterisiert die außermusikalische Bedeutung der

Expressionisten als abhängig von dem kulturellen Kontext, zu dem die Musik gehört. Meyer nennt das *designative meaning*, also bezeichnende, über sich hinausweisende, symboltragende Bedeutung.¹⁴ In Bezug auf Meyers Auffassung von Formalismus schreibt Benestad:

All erfaring viser at jo mer innsikt man får i musikalske spørsmål, jo mindre pleier man bekymre seg om musikkens eventuelle designative mening. Man beskjeftiger seg meget mer med spørsmålet om dens rent musikalske, immanente mening, det Meyer kaller "embodied meaning" ... Forventningene og deres affektbetingede reaksjoner er derfor i høyeste grad knyttet til stilfortrolighet.

Alle Erfahrung zeigt, daß, je mehr Einsicht man in musikalischen Fragen gewinnt, desto weniger man sich im allgemeinen um die mögliche designative Bedeutung der Musik kümmert. Man befaßt sich viel mehr mit der Frage ihrer rein musikalischen, immanenten Bedeutung, was Meyer *embodied meaning* nennt ... Die Erwartungen und die automatische Reaktion darauf sind daher größtenteils abhängig von einer Vertrautheit mit der Musik. [Übers. von H.T.D.]¹⁵

In seiner Diskussion von Qualität geht Meyer von der Frage aus, ob es möglich ist, gewisse technische Kriterien aufzustellen, auf Grund deren ein Musikstück als "gut" bezeichnet werden könnte. Er verlangt konsequenten Stil, das heißt, ein einheitliches System von Erwartungen und Wahrscheinlichkeiten (*a unified system of expectations and probabilities*), einen klaren zugrundeliegenden Zweck (*clarity of basic intent*) und Mannigfaltigkeit (*variety*) und Einheitlichkeit *unity*. Obwohl Meyer diese Kriterien gewissermaßen mit Qualität in Beziehung stellt, warnt er, daß es zu Problemen führt, wenn sie die einzigen Maßstäbe sind. Danach gemessen würde eine einfache Melodie wie *Twinkle, twinkle, little star* diesen Kriterien genau so entsprechen wie Bachs b-Moll Messe.¹⁶

An sich können weder Dauer, Umfang oder komplexe Struktur des ganzen Werkes als Kriterien für dessen Qualität aufgestellt werden. Um diese Schwierigkeiten zu umgehen, behauptet Meyer, daß musikalische Syntax das Höchste an Qualität und Wert der Musik darstellt. In diesem Zusammenhang vergleicht Meyer ein Thema bei Bach mit einem bei Geminiani und behauptet, daß zwischen den beiden ein qualitativer Unterschied bestehe und daß Bachs Thema das bessere sei. Die Überlegenheit des Bachschen Themas bestehe darin, daß es erst nach mehreren Umwegen zum Abschluß gebracht wird:

Geminiani:



Bach:



The Bach theme moves down slowly with delays and temporary diversions through related harmonic areas. It establishes various levels of melodic activity with various potentials to be realized ... The Geminiani theme, on the other hand, moves directly -- or almost directly -- to its goal.

Das Bachsche Thema bewegt sich langsam mit Verzögerungen und vorübergehenden Diversionen durch verwandte Harmonien dem Ende zu. Es bewegt sich auf verschiedentlichen Stufen melodischer Aktivität, wo sich verschiedene Möglichkeiten der Ausführung anbieten ... Das Thema von Geminiani dagegen bewegt sich direkt -- oder zumindest fast direkt -- auf sein Ende zu. [Übers. von H.T.D.]¹⁷

Meyer demonstriert die Bedeutung dieser Elemente, indem er das Bachsche Thema auf bloße Klischees reduziert:



Laut Meyer liegt der Qualitätsunterschied der beiden Themen in der komplexen Struktur und Verfeinerung der musikalischen Syntax des Bachschen Themas. Er begründet dessen Wirkung damit, daß gefühlsmäßige Reaktionen verstärkt werden, wenn eine gewisse Erwartung, eine automatische Reaktion, die durch die musikalische Anregung aktiviert wird, vorübergehend gehemmt oder sogar blockiert wird, weil etwas eintritt, das von dem Erwarteten abweicht.

Since resistance, or more accurately deviations, per definition, disturbs the impetus and the direction of the musical impulse, deviations will decrease the probability not only for a particular consequence, but of the musical event as such. Through this musical information increases. Meyer's conclusion is that whatever creates or increases the amount of information in a work of music, also increases its value.

Da es in der Natur der Sache liegt, daß Widerstand, oder genauer gesagt, Abweichungen, sowohl Triebkraft wie Richtung des musikalischen Impulses stören, vermindern Abweichungen die Wahrscheinlichkeit nicht nur eines bestimmten Resultats sondern des musikalischen Ereignisses an sich. Auf diese Weise wird musikalische Information vermehrt. Meyer folgert daraus, daß, was immer die jeweilige Informationsmasse eines Musikwerkes hervorruft oder vermehrt, auch dessen Wert vermehrt. [Übers. von H.T.D.]¹⁸

In diesem Zusammenhang fragt Meyer: "Was ist der grundlegende Unterschied zwischen kultivierter Kunstmusik und primitiver Musik?"¹⁹ Er beantwortet diese Frage, indem er hervorhebt,

that primitive music generally employs a smaller repertory of tones, that the distance of the notes from the tonic is smaller, that there is a great deal of repetition, though often slightly varied repetition, and so forth. But these are the symptoms of primitivism in music, not its causes. The differential between art music and primitive music lies in speed of tendency gratification. The primitive seeks almost immediate gratification for his tendencies whether these be biological or musical. Nor can he tolerate uncertainty. And it is because distant departures from the certainty and repose of the tonic note and lengthy delays in gratification are insufferable to him that the tonal repertory of the primitive is limited, not because he cannot think of other tones. It is not his mentality that is limited, it is his maturity.

daß primitive Musik im Allgemeinen ein geringeres Repertoire an Tönen umfaßt, daß deren Abstand von der Tonika geringer ist und daß sie relativ viele Wiederholungen aufweist, wenn auch oft in leicht variiert Form, etc. Jedoch sind das alles nur Symptome primitiver Musik und nicht ihr Ursprung. Der Unterschied zwischen Kunstmusik und primitiver Musik liegt in der Geschwindigkeit, mit der automatische Reaktionen befriedigt werden. Der Primitive sucht raschest mögliche Befriedigung dieser Reaktionen, seien diese nun biologischer oder musikalischer Natur. Ungewißheit kann er nicht ertragen. Weil er nun die großen Abweichungen von der Sicherheit und Ruhe der Tonika und die langen Verzögerungen bis zur Befriedigung seiner Reaktionen nicht aushalten kann, ist sein Tonrepertoire beschränkt und zwar nicht deshalb, weil ihm andere Töne unvorstellbar sind. Nicht die geistige Fähigkeit sondern die innere Reife des Sängers ist begrenzt. [Übers. von H.T.D.]²⁰

In der Terminologie der Informatik enthält primitive Musik wenig Information im Gegensatz zur Kunstmusik. Daraus können wir die einfache Schlußfolgerung ziehen, daß religiöse Lieder faktisch als primitiv, manchmal sogar als sehr primitiv gekennzeichnet werden müssen.

Meyer versucht jedoch, jenen Relativismus zu vermeiden, der immer dann auftritt, wenn Musikerleben in Wertschätzungen einbezogen wird.

Value arises as the result of a transaction which takes place within an objective tradition between the musical work and the listener. This being the case, the value of any particular musical experience is a function both of the listener's ability to respond -- having learned the style of the music -- and of his mode of response.

Wert entsteht als das Resultat einer Transaktion, die innerhalb einer objektiven Tradition zwischen dem Musikwerk und dem Zuhörer stattfindet. Daher ist der Wert eines jeden Musikerlebnisses eine Funktion sowohl der Reaktionsfähigkeit des Zuhörers (der mit dem gegebenen Musikstil vertraut ist) und seiner Art zu reagieren. [Übers. von H.T.D.]²¹

Meyer nennt drei unterschiedliche Gesichtspunkte von Musikgenuß: den sinnlichen (*sensuous*), den assoziativ-charakterisierenden (*associative-characterizing*) und den syntaktischen (*syntactical*).

And although every piece of music involves all three to some extent, some pieces tend to emphasize one aspect and minimize others. Thus at one end of what is obviously a continuum is the immediate gratification of the sensuous and the exclamatory outburst of uncontrolled, pent-up energy. At the other end of the continuum is the delayed gratification arising out of the perception and response to the syntactical relationships which shape and mold musical experience, whether intellectual or emotional. The associative may function with either.

Und obwohl jedes Musikstück in gewissem Grade alle drei Aspekte umfaßt, neigen manche Stücke dazu, den einen mehr zu betonen als die anderen. So steht an einem Ende dieses offensichtlichen Kontinuums die sofortige Befriedigung der Sinne und der hörbare Ausbruch ungehemmter, aufgetauter Energie. Am anderen Ende des Kontinuums steht sich die verzögerte Befriedigung, die der Wahrnehmung von und Reaktion auf jene syntaktischen Beziehungen entspringt, die formgebend auf das Musikerleben wirken, sei es nun

intellektueller oder emotioneller Art. Der assoziative Gesichtspunkt kann mit jedem der beiden anderen in Wirkung treten. [Übers. von H.T.D.]²²

Daraus ergibt sich ganz natürlich die Frage nach der Gleichwertigkeit der verschiedenen Gesichtspunkte im Musikgenuß.

Is a piece of music which appeals primarily to sensuous-associative pleasure as good as one which appeals to syntactical-associative enjoyment? If we put the matter as crudely as possible -- if we ask, "Is the best arrangement of the best pop-tune as good as Beethoven's Ninth Symphony?" -- then the answer seems easy. But if we put a similar question using less polar works and ask, "Is Debussy's 'Afternoon of a Faun' as good as the Ninth Symphony?" we have qualms about the answer.

Ist ein Musikstück, das hauptsächlich sinnlich-assoziatives Vergnügen anspricht, gleichwertig mit einem, das syntaktisch-assoziativen Genuß vermittelt? Wenn wir die Frage so grob als möglich formulieren, wie: "Ist die beste Bearbeitung der besten Pop-Melodie so gut wie Beethovens Neunte Symphonie?" scheint die Antwort sehr einfach zu sein. Wenn wir aber eine ähnliche Frage in Bezug auf weniger polarisierte Werke stellen, wie etwa: "Ist Debussys *Prélude à l'Après-midi d'un faune* so gut wie die Neunte Symphonie?" dann sind wir unserer Sache nicht mehr so sicher. [Übers. von H.T.D.]²³

Meyer sucht die Antwort darin, daß er die Erfahrung des syntaktischen Musikelements mit dem menschlichen Individualisierungsprozeß vereint:

Willingness to inhibit tendencies and tolerate uncertainties is a sign of maturity. Note, however, that the converse of this is also true. For maturation and individualization are themselves products of resistances, problems, and uncertainties with which life confronts us ... Only through our encounters with the world, through what we suffer, do we achieve self-realization as particular men and women. It is because the evaluation of alternative probabilities and the retrospective understanding of the relationships among musical events as they actually occurred leads to self-awareness and individualization that the syntactical response is more valuable than those responses in which the ego is dissolved, losing its identity in voluptuous sensation or in

the reverie of daydreams. And for the same reasons works involving deviation and uncertainty are better than those offering more immediate satisfaction. I am not contending that other modes of enjoyment are without value, but rather that they are of a lesser order of value.

Die Bereitwilligkeit, instinktive Reaktionen einzuschränken und Ungewißheiten zu tolerieren, ist ein Zeichen innerer Reife. Man beachte aber, daß das Gegenteil auch der Fall ist, denn sowohl der Reifevorgang wie auch Individualisierung sind ihrerseits das Resultat von Widerständen, Problemen und Ungewißheiten, vor die uns das Leben stellt ... Nur durch unsere Begegnung mit der Welt, durch das, was wir erleiden müssen, erlangen wir Selbstverwirklichung als eigenständige Männer und Frauen. Weil nun das Abwägen verschiedener Wahrscheinlichkeiten und das rückblickende Verständnis für die Beziehungen zwischen musikalischen Geschehnissen, wie sie tatsächlich eingetreten sind, zu Selbst-Bewußtsein und Individualisierung führen, ist die syntaktische Reaktion wertvoller als jene, bei denen sich das Ich auflöst und seine Identität in sinnlichen Empfindungen oder bloßer Träumerei verliert. Aus demselben Grund sind Werke, die Abweichungen und Ungewißheit beinhalten, besser als jene, die mehr unmittelbare Befriedigung vermitteln. Ich will damit nicht sagen, daß andere Arten des Genusses wertlos sind, sondern nur, daß ihr Wert einer niedrigeren Rangordnung angehört. [Übers. von H.T.D.]²⁴

So gesehen ist Beethovens Symphonie "großartige" (great) Musik und Debussys *Prélude* "ausgezeichnet" (excellent). Ich kann mir jedoch leicht Situationen vorstellen, in denen Beethovens Symphonie fehl am Platz wäre, während sich eine gute Pop Melodie reibungslos einfügen würde, in der Tat sogar "gute" Musik wäre. Das Gegenteil ist natürlich auch der Fall. Es ist jedoch immer noch die Frage, ob diese Art, die Zweckmäßigkeit zu berücksichtigen, die ästhetische Qualität beeinflusst.

Es ist nicht unbedingt der syntaktische Gesichtspunkt der Musik, der die Menschen zu ihrem Individualisierungsprozeß führt. Musik, welche die sinnlich-assoziative oder die assoziativ-charakterisierende Seite des Menschen anspricht, kann ebenso leicht in das Unterbewußtsein dringen und derlei Reaktionen auslösen.²⁵

Man muß hier betonen, daß Meyer gleich anfangs in einer wichtigen Fußnote bemerkt, daß sich seine Interpretierungen ausschließlich auf abendländisch-europäische Musik seit der Renaissance beziehen.²⁶ Da aber Meyers Theorie "legger så avgjørende vekt på sammenhengene mellom

musikalsk struktur og musikalsk verdi, vil argumentet om 'manglende kompleksitet' lett kunne brukes til å stemple andre, særlig muntlige musikkulturer som minder verdifulle" (so viel Gewicht auf den Zusammenhang zwischen musikalischer Struktur und musikalischem Wert legt, kann das Argument von "Mangel an Komplexität" leicht dazu missbraucht werden, andere, insbesondere mündliche Musikkulturen als minderwertig zu stempeln.) [Übers. von H.T.D.]²⁷

Meyer scheint der Ansicht zu sein, daß unter musikalischen Verbindungen die syntaktische Fähigkeit des Menschen die wertvollste sei, denn sie steigere den Individualisierungsprozeß, die Verwirklichung des Selbst. Diese Fähigkeit wird im Menschen durch solche Musik entwickelt, bei der die künstlerische Syntax so hochentwickelt wie möglich ist. Jedoch scheint Meyer auch der Ansicht zu sein, daß Syntax allein niemals diesen Konflikt entscheiden kann. Er weist statt dessen auf den Inhalt:

We part company from those aestheticians who contend that musical experience is devoid of any content whatsoever. And we move from the consideration of value per se to the consideration of greatness. For when we talk of greatness, we are dealing with a quality of experience which transcends the syntactical. We are considering another order of value in which self-awareness and individualization arise out of the cosmic uncertainties that pervade human existence: man's sense of the inadequacy of reason in a capricious and inscrutable universe ... his awareness of his own insignificance and impotence in the face of the magnitude and power of creation.

Wir setzen uns von jenen Ästhetikern ab, die behaupten, daß Musikerleben jederlei Inhalts mangelt. Statt Wert an sich in Betracht zu ziehen, fassen wir Größe ins Auge, denn wenn wir von Größe sprechen, haben wir es mit einem Erlebnis zu tun, dessen Qualität über das Syntaktische hinausgeht. Hier handelt es sich um eine andere Wertordnung, in welcher Bewußtsein des Selbst und Individualisierung aus jenen kosmischen Ungewißheiten entsteht, von denen die menschliche Existenz erfüllt ist: das Gefühl des Menschen, daß in einem kapriziösen und undurchschaubaren Universum bloße Vernunft allein unzureichend ist ... das Wissen des Menschen um seine eigene Unbedeutsamkeit und Machtlosigkeit gegenüber der schieren Größe und Macht der Schöpfung. [Übers. von H.T.D.]²⁸

Meiner Erfahrung nach jedoch kann das Gefühl der Transzendenz über das Musikalisch-Syntaktische hinaus ebensogut durch die schlichteste kleine geistliche Melodie, den erhabensten Bach-Choral oder Beethovens

Neunte Symphonie hervorgerufen werden. Der Grund dafür ist sehr einfach. Es gibt zu viele Bestätigungen aus dem heutigen religiösen Leben dafür, daß das Gefühl der Transzendenz in echte und tiefe religiöse Erlebnisse hinein -- "die Erkenntnis der schiereren Größe und Macht der Schöpfung," oder Gott - einer großen Vielfalt musikalischer Stilarten und Formen entspringen kann. Gibt es irgendwelche Gründe, die Wahrheit solcher Bestätigungen anzuzweifeln? Ich sehe keine.

Am Schluß seiner Diskussion stellt Meyer seine Beweisführung in Beziehung zu "ethischen Werten" (*moral values*) und "individuellen Werten" (*individual values*). Ethische Werte beziehen sich darauf, "what would probably be good or bad for men taken as a group" (was wahrscheinlich für Menschen als Gruppe gut oder schlecht wäre) [Übers. von H.T.D.], während "the ultimate value of art lies in its ability to individualize the self" (der fundamentale Wert der Kunst liegt in ihrer Fähigkeit, das Selbst zu individualisieren.) [Übers. von H.T.D.]²⁹. Wenn jedoch das Gefühl der Transzendenz über das Musikalisch-Syntaktische hinaus

er noe som ikke overføres uten videre fra syntaks til lytter, men som produseres av en lytter i en bestemt kulturell kontekst i møte med organiserte lyder, kann ikke Meyers individuelle verdier være universelle, allmenngyldige. Slike musikkopplevelser er derimot situasjons- og kulturavhengige, de er i sitt innhold avhengige av tid og sted i historien. De er relative i forhold til strukturen i lyden. Spørsmålet er om det finnes andre veier å argumentere langs, som kan gi større sikkerhet eller sannhet om estetiske spørsmål ... Etersom Meyer tvinges til å la opplevelsen være styrende med hensyn til kvalitet, har han ingen argumenter for å hevde at klassiske verker står kvalitativt over enkelte av lavkulturens frambringelser.

etwas ist, das nicht leicht von der Syntax an den Hörer übermittelt werden kann, sondern von einem Zuhörer innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontexts durch das Erlebnis geordneter Töne empfunden wird, dann können Meyers individuelle Werte nicht universell oder allgemeingültig sein. Musikerlebnisse wie diese sind vielmehr durch Situation und kulturelle Gegebenheiten bedingt; ihr Inhalt hängt von Zeit und Ort in der Geschichte ab. Sie beziehen sich auf die Struktur des Klanges. Es stellt sich die Frage, ob es andere Methoden der Argumentation gibt, die größere Gewißheit und Wahrheit in Fragen der Ästhetik gewährleisten? ... Da Meyer gezwungen ist, die Qualität vom Erlebnis bestimmen zu lassen, bleibt ihm einfach keine Beweisführung mehr übrig, die qualitative Überlegenheit klassischer Werke gegenüber gewissen Werken der niedrigeren Kultur zu behaupten.

[Übers. von H.T.D.]³⁰

Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Beurteilung

Im Ganzen gesehen glaube ich, daß die ästhetischen Theorien der Hanslick-Kretzschmar-Meyerschen Tradition -- fundiert auf Bildung und Vertrautheit mit den Stilarten -- einen zu großen Einfluß auf unsere Methode ästhetischer Beurteilung ausgeübt haben. Meyers Theorie ist natürlich eine handfeste Aussage zur Erlangung befriedigender und tiefer musikalischer Erlebnisse. Ist das jedoch der einzige Weg dazu? Situation und Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert -- und auch heute -- scheinen zu bestätigen, daß auch der weniger gebildete Mensch auf seine Art dieselbe transzendierende Macht der Musik erleben kann wie durch Meyers hoch entwickelte Kunstmusik. Das kam schon in einem früher angeführten Zitat zum Ausdruck: "Many revival hymns which might be pronounced worthless on musical, literary or theological grounds have nevertheless helped to bring religion into the lives of countless people in poor or degraded circumstances."

Aus der heutigen Perspektive gibt es keinen Zweifel, daß sowohl Musik von der sinnlichen als auch der assoziativ-charakterisierenden Art -- um Meyers Terminologie zu gebrauchen -- echte und tiefe transzendierende Erlebnisse hervorrufen kann. In diesem Zusammenhang erheben sich einige Fragen. Was für eine Auswirkungen hat ein negatives ästhetisches Urteil auf das transzendierende Erlebnis? Steht der Erlebniswert in direktem Verhältnis zum Wert der Musik, die das Erlebnis hervorruft? Oder wird vielmehr das transzendierende Erlebnis den ästhetischen Wert der Musik ändern?

Meiner Meinung nach führt der ästhetische Monismus der Hanslick-Kretzschmar-Meyerschen Tradition zu einer allzu großen Einseitigkeit, die die Möglichkeiten ästhetischen Urteils einschränkt und unnötige Spannungen und Konflikte hervorruft. Wie aber sollen wir ästhetische Urteile fällen? Gibt es andere Methoden ästhetischer Beurteilung? Hierzu gibt es keine einfachen Antworten. Es gibt natürlich andere ästhetische Anschauungen, aber im Großen und Ganzen scheinen sie nur Varianten der beiden Formen zu sein, die Gatz in seinem Buch beschreibt und die alle auf der Theorie der künstlerischen Entwicklung basieren.

Eine gründliche Diskussion der Probleme ist erforderlich, die uns hoffentlich in die Lage setzen wird, diese Schwierigkeiten zu überwinden. Im Kontext der Spannung zwischen Hymnologie und Hymnodie im neunzehnten Jahrhundert ist zuallererst eine radikale Diskussion der Hanslick-Kretzschmar-Meyerschen Tradition und ihrer Brauchbarkeit angezeigt, sodann eine weitere zu der Frage, ob es möglich ist, unsere Anschauung des "musikalischen Universums" zu ändern. Vielleicht sollte man das musikali-

sche Universum nicht als monistisch-hierarchisch-ästhetisches System betrachten sondern als ein Universum mit unterschiedlichen musikalischen Realitäten, die unterschiedliche und lokale Versionen des "Schönen" beinhalten und unterschiedliche und lokale Methoden ästhetischer Beurteilung anwenden.

Das führt in die Richtung der modernen Version musikalischer Hermeneutik, wie sie in der Philosophie von Hans Georg Gadamer zu finden ist. Gadamer warnt dagegen, ein ästhetisches Objekt außerhalb des Kontexts, in dem es geschaffen ist oder verwendet wird, zu beurteilen. In diesem Zusammenhang betont Gadamer, wie wichtig es ist, relevante Fragen zu stellen. Ein Kunstwerk beantwortet nur die Fragen, die an es gestellt worden sind.³¹ Würden zum Beispiel folgende Fragen eine neue ästhetische Perspektive der Spannung zwischen Hymnologie und Hymnodie im neunzehnten Jahrhundert zur Folge haben: Wie wurde Musik erlebt? Wie wurde Musik gebraucht? Warum Musik? Was waren die Aufgaben der Musik in der Gesellschaft und im Leben des Einzelnen? Kann man die leichten populären musikalischen Genres als legitime musikalische Genres mit ihren eigenen stilistischen Elementen isolieren?

Ein vor Kurzem veröffentlichtes Buch -- *Origins of the Popular Style* von Peter van der Merwe³² -- erwägt die Möglichkeit, populäre Musik als legitimes musikalisches Genre neben anderen wie Kunstmusik, Jazz, Rock, usw. einzuordnen. Dem läßt sich folgende Definition von Musik anschließen: Musik ist, was die Menschen als Musik erleben, und zwar zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen gesellschaftlichen und kulturellen Situationen und auf unterschiedlichen Bildungsebenen.³³ Andere Fragen könnten noch hinzugefügt werden und was den Konflikt unserer eigenen Tage angeht, lassen sich genau dieselben Fragen stellen.

Was für eine Lösung habe ich für den vor uns liegenden Konflikt? Erstens möchte ich betonen, daß man um Fragen von Ästhetik nicht herum kommt, selbst wenn man das Problem auf mehrere musikalische Formen verteilt und alle auf gleicher Ebene behandelt. Zweitens möchte ich betonen, daß ich keine relativistisch-ästhetische Theorie propagiere. Wofür ich allerdings plädiere, ist die Möglichkeit der Diskussion einer relativistischen Theorie. Da die Hanslick-Kretschmar-Meyersche Tradition ästhetischer Beurteilung in vielerlei Zusammenhängen angewendet wird, kommt eine völlige Abschaffung dieser Theorie nicht in Frage. Unter dem Gesichtspunkt des oben Gesagten würde ich jedoch die Bedeutung dieser Tradition einschränken und statt dessen die Bedeutung der Funktion hervorheben. Nicht, daß dadurch der Konflikt behoben wäre, doch würde es die Spannung erheblich mildern. Zu dieser Ansicht gelangte ich während der Revision des Gesangbuchs der Baptistenunion von Norwegen. Im Verlauf der Revision vollzog sich in meiner Einstellung ein gewisser Normenwechsel statt und

zwar von einer rein Hanslick-Kretzschmar-Meyerschen Theorie zu einer, die der Funktion der Musik viel mehr Platz einräumt.

Eine letzte Frage: ist der hier behandelte Konflikt von rein theoretischem Interesse? Ist es nicht vielmehr so, daß Fragen dieser Art nicht ohne große und anhaltende Konflikte im praktischen Kirchenleben gelöst werden können? Ist es denn überhaupt wichtig, was die Hymnologen von der Hymnodie des neunzehnten Jahrhunderts halten? Diese Fragen sind durchaus nicht nur von theoretischem Interesse. Sie sind für das musikalische und religiöse Leben der Kirchen heute von höchster Bedeutung. Die Hymnologen müssen ihre Stimmen laut und deutlich erheben und diese Fragen diskutieren, selbst wenn es keine einfachen Lösungen gibt. Ich möchte mit einem Brief von zwei führenden Persönlichkeiten der russischen Kirche schließen, der hoffentlich zeigen wird, wie wichtig es ist, daß sich die Hymnologie mit ästhetischen Fragen befaßt. Der Brief war kürzlich in einer schwedischen kirchlichen Zeitschrift veröffentlicht worden.³⁴

Dreißig Jahre lang haben wir unter intensiver und weitgehender Verfolgung gelitten, der jetzt neue Leiden in unseren Kirchen durch die christliche Rockmusik folgen, die uns von Christen in den USA geschickt wird, Erweckungsprediger mit Rockmusik Bands. Unsere Jugendlichen wohnen diesen Versammlungen nicht bei, weil sie versprochen haben, nie an weltlichen Vergnügungen teilzunehmen. Die vielen, die hierher kommen und das Evangelium mit Rockmusik mischen, sind uns eine große Last und wir schämen uns dieser Art, das Christentum zu predigen. Wir wissen nicht recht, wie wir uns ausdrücken sollen, damit Ihr uns hört, wenn wir an Euch appellieren, all dem ein Ende zu machen. In Rußland haben wir alle Abscheu vor dieser christlichen Rockmusik, die in unser Land gebracht wird. Diese Musik hat nichts mit unserem Dienst am Herrn zu tun und wir sind fest dagegen, daß Christen aus den USA dieses falsche und irreführende Bild der christlichen Botschaft verbreiten. Was wir brauchen, ist geistliche Nahrung und deshalb bitten wir um das wahre Brot, nicht den Sauerteig. Wir sind uns voll bewußt, daß Tausende von der Rockmusik angelockt in unsere Kirchen kommen. Wir glauben aber nicht, daß diese Art von Musik ein frommes Leben fördert.

Um unseres Glaubens willen haben wir je fünfzehn und elf Jahre im Gefängnis verbracht. Wir durften keine christliche Musik hören, aber Rockmusik wurde als Tortur Tag und Nacht gespielt, um uns kleinzumachen. Unsere einzige Hilfe lag in Gebet und Fasten.

Heute herrscht allgemeine Offenheit in unserem Land und wir sind wieder freigesetzt. Aber jetzt sind es die Christen aus den USA, die uns peinigten und aufreiben. Wir erlauben diese Musik nicht in

unseren Kirchen, aber Christen aus den USA mieten riesige Sportstadien und stecken mit ihrer Musik sowohl unsere Jugend wie auch die Erwachsenen an.

Wir alle, die Vorsteher wie die Gemeinden der unregistrierten kirchlichen Union, der ehemaligen "Verfolgten Kirche," haben beschlossen, keinerlei Rockmusik in unseren Kirchen zuzulassen. Wir bitten auch Euch nun dringend, uns darin zu unterstützen und diese Musik aus den USA abzuschaffen und nicht in unser Land zu bringen. Profaniert unsere Jugend nicht mit dieser Musik. Selbst Nicht-Gläubige wissen, daß es keine christliche Musik ist und sie können die Sekularisierung der Christen in the USA in dieser Hinsicht nicht verstehen. Wir wissen, daß Nicht-Gläubige, die Versammlungen beigewohnt haben, wo das Wort des Herrn gepredigt wurde, in tiefer Enttäuschung fortgegangen sind und von der Kirche enttäuscht waren. Wir glauben, daß diese Musik ein Produkt der Hölle ist und wir beschwören jedermann in den USA, die Aufführung solcher Konzerte in Rußland nicht zu unterstützen. Was wir in unseren Kirchen haben wollen, ist die traditionelle christliche Musik. Das ist eine einstimmige Entscheidung aller Häupter unsere Kirche.

Peter Peters, Vorstand der unregistrierten kirchlichen Union, Moskau, Rußland; Vasilij Ryzhuk, Ältester in der unregistrierten kirchlichen Union, Moskau, Rußland.

Ich finde, daß dieser Brief etwas Wesentliches -- vielleicht sogar den wahren Kern -- unseres Problems der Ästhetik anspricht, nämlich die unterschiedlichen Assoziationen, die von den verschiedenen Stilarten und Formen der Musik hervorgerufen werden können. Für viele verursacht religiöse Pop- oder Rock-Musik sehr negative Assoziationen. Andererseits läßt es sich nicht leugnen, daß kunstvolle Kirchenmusik den Eindruck von Kälte und religiöser Leblosigkeit hervorrufen kann. Dieser Konflikt läßt sich weder von der Hanslick-Kretschmar-Meyerschen Tradition her lösen, die ihn höchstens noch vertieft, noch durch eine realistische Einstellung, weil eine solche die notwendigen ästhetischen Maßstäbe hierfür nicht entwickelt zu haben scheint. Die Hymnologie steht also auf diesem Gebiet vor einer wichtigen Aufgabe.

Es scheint mir, daß die Spannung etwas gelockert werden kann, wenn wir die verschiedenen Stilarten nebeneinander stellen und sie als verschiedene Erscheinungsformen des musikalisch-religiösen Erlebnisses betrachten und nicht als Erscheinungsformen, die auf ihren verschiedenen Stufen innerhalb eines hierarchischen Wertsystems miteinander verglichen werden sollen. Aus dieser Sicht sollte auch besonderes Augenmerk darauf gelegt werden, welche Funktion der Musik und den Assoziationen zukommt,

die die verschiedenen musikalischen Stilformen hervorrufen.

Wie sollen wir also den Konflikt zwischen Hymnologie und Hymnodie im neunzehnten Jahrhundert betrachten? Entweder halten wir uns an Hanslick-Kretzschmar-Meyer und die Antworten, die diese Tradition bietet oder wir müssen eine neue Lösung suchen, indem wir fragen: Was wollen wir von dem Konflikt der Ästhetik im neunzehnten Jahrhundert lernen, und: Was wollen wir wissen?

Übersetzung von H.T.D.

Anmerkungen

1. Aufsätze über "Gospel music" und "Hymn" in: Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 7 und 8.
2. Dieses Referat behandelt in der Hauptsache die Möglichkeiten und Grenzen ästhetischer Bewertung und Beurteilung unter der engeren Definition von Musikästhetik. Unter ihrer breiteren Definition behandelt Musikästhetik musikkens vesen og mening, om menneskets kunnskaper om musikk, musikkens plass i en systematisk oppfattet (forstått) verklighet og i menneskelivet. Till musikkestetikk regnes også spørsmålene om hva som er de grunnleggende prinsippene for tolkning och vurdering av musikk, og spørsmål vedrørende 'de muskaliske skjønnene,' samt musikkens relasjoner til andra kunstarter og andre beslektede fenomener das Wesen und den Sinn der Musik, das menschliche Wissen von Musik, die Stellung der Musik in einer systematisch wahrgenommenen Realität und im menschlichen Leben. Musikästhetik behandelt auch die fundamentalen Grundsätze von Interpretation und Bewertung von Musik, Fragen bezüglich des Verhältnisses zwischen "dem Schönen" und Musik und des Verhältnisses von Musik zu anderen Formen von Kunst und verwandten Erscheinungen. [Übers. von H.T.D.]

Zitert in Hans Åstrand, Hrsg., *Sohlmans Musikkleksikon*, Band 4 (Stockholm, 1977), S. 621. Laut dieser Definition ist ein musikalisches Werk et verk (eller skapelsen av et slikt verk) som appellerer eller innbyr til en estetsik holdning eller innstilling, enten ved å ha dette som formål eller ved å ha kvaliteter som gjør at man gjerne inntar en slik holdning.

Ein Werk (oder die Schöpfung eines Werkes), das an eine ästhetische Haltung oder Einstellung appelliert oder eine solche hervorruft, entweder dadurch, daß dieselbe zum Zweck gemacht wird oder durch Qualitäten, die dazu führen, daß man gerne eine solche Haltung einnimmt. [Übers. von H.T.D.]

Siehe die Definition von "*kunst*" in Rolf Ekmann, *Filosofins grunder* (Stockholm, 1979), S. 130.

3. Das Gesangbuch wurde 1989 veröffentlicht.

4. Felix Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen* (Stuttgart, 1929). Gatz teilt Formalismus in fünf Untergruppen und Expressionismus in zwei. Die Unterteilung beinhaltet Schwierigkeiten mit der Klassifizierung, was aber in diesem Zusammenhang nicht behandelt werden braucht. Gatz interpretiert die grundlegende Bedeutung der Musik vom Expressionismus her, so wie es allgemein üblich geworden ist: Musik vermittelt außer-musikalische Inhalte, so zum Beispiel Begriffe, Handlungen, Emotionen und Charakter. Musik hängt von etwas Außer-Musikalischem ab. Unter Formalismus versteht Gatz dasselbe wie Eduard Hanslick und Leonard B. Meyer, nämlich, daß nach formalistischer Anschauung musikalischer Gehalt "lies exclusively within the context of the work itself, in the perception of the relationships set forth within the musical work of art" [ausschließlich im Kontext des Werkes selbst liegt, in der Wahrnehmung der Beziehungen, wie sie im Rahmen des musikalischen Kunstwerkes präsentiert werden. -- Übers. von H.T.D.] Siehe Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago und London, 1970), S. 1.
5. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 5. verbesserte Auflage (Leipzig, 1876), S. 20.
6. *Ibid.*, S. 56.
7. *Ibid.*, S. 45.
8. Finn Benestad, *Musikk og tanke. Hovedretninger i musikkestetikkens historie fra antikken til vår egen tid.* (Oslo, 1976), S. 310.
9. Hermann Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze über Musik, II. Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters* (Leipzig, 1911), S. 291.
10. *Ibid.*, S. 289.
11. Sadie, *Op. cit.*, Bd. 7, S. 851.
12. Die bedeutendsten Werke in diesem Zusammenhang sind Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago und London, 1970) und *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago und London, 1967).
13. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, S. 1.

14. Benestad, *Op. cit.*, S. 409.
15. Benestad, *Op. cit.*, S. 409f.
16. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, S. 24.
17. Meyer, *Op. cit.*, S. 25.
18. Even Ruud, *Innføring i systematisk musikkvitenskap* (Oslo, 1992), S. 104. -- Auf Seite 31 schreibt Ruud:

"Informasjon" er noe som måles i termer av å redusere usikkerhet. Informasjonsteorien sier at komplekse fenomener er noe som har mye informasjon i seg. En "kode" er videre å forstå som informasjon som reduserer usikkerhet. Overført til musikk kan vi altså si at "enkel musikk," f. eks. barnesanger, har lite informasjon i seg. Vi kan med andre ord med stor sannsynlighet forutsi bevegelsene i en slik sang, det er liten usikkerhet med hensyn til det musikalske forløpet. Omvendt vil musikk av f. eks. Schönberg inneholde for mye informasjon for mange. Med andre ord vil det være vanskelig å forutsi hvor tolvtonemusikken vil bevege seg, usikkerheten er stor. For at vi skal redusere usikkerheten trengs mere informasjon, dvs. noe som reduserer usikkerhet.

"Information" ist etwas, das gemessen wird im Verhältnis zu seiner Fähigkeit, Unsicherheit zu reduzieren. Die Informationstheorie besagt, daß komplexe Phänomene viel Information beinhalten. Weiters kann ein Kode verstanden werden als Information, die Unsicherheit reduziert. Auf die Musik angewendet läßt sich also sagen, daß "einfache Musik" (zum Beispiel Kinderlieder) wenig Information beinhaltet. Daher können wir die Richtung eines solchen Liedes mit großer Wahrscheinlichkeit voraussagen und die Ungewißheit der musikalischen Linie ist dementsprechend gering. Dagegen wird für viele Hörer die Musik von Schönberg zu viel Information beinhalten. Daher ist es schwierig, die Richtung der Zwölftonmusik vorauszusagen und die Unsicherheit ist dementsprechend groß. Um die Unsicherheit zu reduzieren, ist mehr Information nötig, das heißt, etwas, das die Unsicherheit reduziert. -- Übers. von H.T.D.]

19. Meyer, *Op. cit.*, S. 32.

20. *Ibid.*, S. 32f.
21. *Ibid.*, S. 34.
22. *Loc. cit.*
23. *Loc. cit.*
24. *Ibid.*, S. 35.
25. Ruud, *Op. cit.*, S. 105.
26. Meyer, *Op. cit.*, S. 22.
27. Ruud, *Loc. cit.*
28. Meyer, *Op. cit.*, S. 38.
29. Meyer, *Op. cit.*, S. 40.
30. Ruud, *Op. cit.*, S. 108.
31. Benestad, *Op. cit.*, S. 370.
32. Peter van der Merwe, *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* (Oxford University Press, 1989).
33. Benestad, *Op. cit.*, S. 411.
34. "Det kom et brev -- om kulturrock ...," *Hämmets vän*, Örebro, Schweden, 15. Oktober 1992, S. 7.

Zusammenfassung

The aesthetic tension during the 19th century in the area of hymnology and hymnody is treated as part of the general division and tension of the time. The main emphasis is laid on a primary concept of Western music aesthetics namely, artistic development. In examining this concept against the background of the theories of music aesthetics held by Eduard Hanslick, Hermann Kretzschmar, and Leonard B. Meyers the need for other methods of aesthetic judgment makes itself felt. The clear-cut and simple division between cultured art music and primitive music is questioned. However, there remains no doubt that not only artistically demanding but also artistically easily accessible music can under certain circumstances result in genuine and deeply transcendental experience. The paper calls for a radically critical re-evaluation of the Hanslick-Kretzschmar-Meyer model pointing in the direction of musical hermeneutics as represented by Hans Georg Gadamer. Although questions of aesthetics must be raised, no relativistic-aesthetic theory is put forth here and the discussion of a possible relativistic theory is recommended.

H.T.D.

Die Stärken und Schwächen der hymnologisch-enzyklopädischen Arbeit im 19. Jahrhundert und die Aufgaben der Hymnologie heute

Markus Jenny

Es ist Sommer, und wir haben uns in einem ausgesprochenen Ferienland zu dieser Tagung getroffen. Da fällt mir aus meiner Jugendzeit ein Bild ein: Wenn man in den Sommerferien eine etwas ungewöhnliche Gegend besuchte, lagen meine ein Gymnasium besuchenden Geschwister bald auf der nächsten Wiese und beugten sich über irgendwelche Blumen und Kräuter, die für ein Herbarium gesammelt werden mußten und die zu bestimmen zu den für eine Semesterarbeit gestellten Aufgaben gehörte. Dabei spielte ein Bestimmungsbuch eine große Rolle. Es richtig handhaben zu können, war eine der Fertigkeiten, die man im Biologieunterricht sich angeeignet hatte. Dieses Buch hörte auf den prägnanten Namen "Binz".

Bei dem mir vom Vorstand vorgeschlagenen Thema muß ich unwillkürlich an unser Bestimmungsbuch für Kirchenliedmelodien denken, das den ebenso markanten Namen "Zahn" trägt. Wenn man über die Leistung der Hymnologie im 19. Jh. Bilanz ziehen will, dann ist "Zahn" wohl mit gutem Grund der erste Name, der einem einfällt. Er muß hier mit hohen Ehren genannt werden. Ein so hervorragendes kulturelles Gut wie die Kirchenlied-Melodien wissenschaftlich-editorisch zu erfassen, war eine historische Tat. Daß das 19. Jh. sie hervorbrachte, ist ebenso leicht verständlich, wie daß ausgerechnet der in der Kirchenmusiker-Ausbildung tätige Seminarleiter Johannes Zahn sie zu seinem Lebenswerk machte.

Daß man Zahn kennen und Benützen muß, wenn man sich mit dem Kirchenlied abgibt, lernte ich in meinem ersten Studiensemester in Basel auf einem von der theologischen Fakultät empfohlenen Nebengeleise an der Schola Cantorum Basiliensis bei der Holländerin Ina Lohr. Von ihr hat meine spätere Braut und Gattin folgenden Ausspruch über diesen jungen Theologiestudenten im Gedächtnis behalten: "Der wird uns einmal den Zahn neu herausgeben". Dazu wäre es beinahe gekommen, denn anlässlich ihrer zweiten Tagung im Schloß Bossey bei

Genf beschloß die damals noch junge IAH in Absprache mit dem Bärenreiter-Verlag, daß Konrad Ameln, Walter Lipphardt und eben dieser einstige Basler Theologiestudent, nunmehr Pfarrer im Kanton Graubünden, zusammen einen neuen Zahn herausbringen sollten. Es hat nicht sollen sein. Über den bedauerlichen Untergang des vielversprechenden Unternehmens "DKL" [Das deutsche Kirchenlied] möchte des Sängers Höflichkeit im Augenblick schweigen - ich komme später noch kurz darauf zurück.

Es war jenen drei Herausgebern von Anfang an klar, daß die tragfähige Basis eines derartigen Unternehmens eine verlässliche Kenntnis der Quellen sein mußte, und so entstand als erstes das, was Sie wohl alle kennen, das RISM-Quellenverzeichnis zum deutschen Kirchenlied, eine Arbeit, die uns jetzt Anlaß geben muß, jenen Namen zu nennen, der noch vor demjenigen Johannes Zahns mit ebenso großer Ehrerbietung anzuführen ist: Karl Eduard Philipp Wackernagel. Auch hier diene eine Reminiszenz aus meinem ersten Studiensemester zur Erheiterung und Illustration.

Ich wohnte damals im Basler Theologischen Alumneum, dessen Hausvater, Professor Oscar Cullmann, mich gleich in meinem ersten Semester zum Bibliothekar der Hausbibliothek machte. Mit einem älteren Kommilitonen zusammen sollte ich diese Bibliothek neu ordnen und dabei veraltete Auflagen und anderes Überflüssige ausscheiden. Bei dieser Arbeit, die für mich zur sehr nützlichen Einführung in theologische Bibliographie diente, entdeckte ich auch den fünfbandigen Wackernagel, der mir viel Material für meine damals im Entstehen begriffene erste hymnologische Arbeit über "Veni Creator Spiritus" bot. Eine dabei stehende *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenlieds im XVI. Jh.* (Frankfurt/M, 1855) schien mir die Grundlage für diese große Edition zu sein. Im Blick auf die ähnlich aussehenden bibliographischen Partien am Schluß von Band I hielt ich diese Bibliographie für nunmehr überholt, und ich war im Begriff, sie auszuscheiden und mir für meine private Bibliothek unter den Nagel zu reißen, bis ich dann eben noch rechtzeitig bemerkte, daß dies ein selbständiges Werk von großer Bedeutung war und es an seinem Platz stehen ließ, wo es hoffentlich noch heute steht.

Vom Bibliographen Wackernagel war und ist viel zu lernen. Ich nehme an, daß der Leser des Vorwortes zu Band I im Quellenverzeichnis zum DKL dies deutlich merkt. Beim Lesen der Vorworte Wackernagels bin ich mir jedenfalls mehr als einmal wie der Reiter über dem Bodensee vorgekommen.

Die größte Stärke der enzyklopädischen Arbeit des 19. Jhs. ist, daß es sie überhaupt gibt. Wo stünden wir heute, wenn wir Zahn und Wackernagel nicht hätten? Aber es müssen hier auch andere Namen

genannt werden: Nach Wackernagel ist dies vor allem Albert Friedrich Wilhelm Fischer, der Wackernagels Arbeit in die beiden folgenden Jahrhunderte fortzusetzen unternahm, ein Werk, das zu Beginn unseres Jahrhunderts von Wilhelm Tümpel vollendet wurde. Nicht übersehen werden darf, auch wenn er nicht als Editor in Frage kommt, Eduard Emil Koch mit seiner *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche* (3. Auflage, 8 Bände; Stuttgart, 1866-1876). Das besondere Verdienst Kochs ist, daß er seine Darstellung bis in seine unmittelbare Gegenwart geführt hat und uns damit gerade in Bezug auf das 19. Jh. ein unentbehrlicher Helfer ist. Der eben genannte A. F. W. Fischer hat dann auch ein *Kirchenlieder-Lexicon* (Gotha, 1878/1879) gewagt, das bis heute allein auf weiter Flur steht, und Salomon Kümmerle sogar eine *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik in 5 Bänden* (Gütersloh, 1888-1895), von der dasselbe gilt.

Wenige Jahre nach Wackernagel und eindeutig durch diesen angestoßen (Vorwort, ii) hat sich der römisch-katholische Priester Karl Severin Meister (gest. 1881) auf den Weg gemacht und *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts* herauszugeben begonnen (Bd. 1, Freiburg i. Br., 1862). Sein Fortsetzer wurde, ab 1885, der Priester Wilhelm Bäumker (1842-1905), wie zuvor schon Wackernagel Dr. theol. h.c. der theologischen Fakultät der Universität Breslau (drei weitere Bände Freiburg i. Br. 1886-1911), wobei der Kölner Priester Josef Gotzen die Arbeit 1911 mit Band 4 vollendete. Wie bei Zahn wird hier vom Liedtext leider immer nur die erste, unterlegte Strophe mitgeteilt. Die auffallendste Stärke von Bäumkers Arbeit ist das umfangreiche, 308 Nummern umfassende Literatur-verzeichnis zur Hymnologie, das auch evangelische Veröffentlichungen mitberücksichtigt (S. 40-51). Wenn Bäumker dann anschließend (S. 187-240) aus einem Teil der von ihm beschriebenen Quellen die Vorreden in ihrem Wortlaut mitteilt, so hat er sich wieder Wackernagel (Bibliographie, S. 539-684) zum Vorbild genommen. Mir gibt er damit Anlaß, erneut die Herausgabe eines Quellenwerkes mit den wichtigsten Gesangbuch-Vorreden durch irgend ein Hymnologen-Team unserer Zeit anzuregen.

Die Dankespflicht gegenüber all den genannten Hymnologen des 19. Jhs. ist zu groß, als daß es einem leicht fiele, nun so obenhin von den Schwächen ihrer Arbeit zu sprechen. Die Bedingungen, unter denen wir heute arbeiten, sind so viel günstiger als die im 19. Jh. - denken wir nur an die zeitsparenden Möglichkeiten der Fotokopie - daß man sich geradezu schämt, von Schwächen oder Versäumnissen der Arbeit unserer Väter und Großväter zu sprechen. Dennoch: Um der Sache willen muß es sein.

1. Ein erster Punkt betrifft die Vollständigkeit. Daß es Quellen gibt, die erst in jüngster Zeit aufgetaucht sind und somit den Forschern des 19. Jhs. noch nicht zugänglich waren, ist eine Selbstverständlichkeit. Hier besteht ein natürlicher Nachholbedarf. Was unsere Zustimmung hingegen nicht finden kann und darf, ist die Tatsache, daß Zahn ein von Qualitätskriterien geleitetes Auswahlverfahren zur Anwendung brachte, sodaß gewisse Quellen nicht, andere nur teilweise ausgewertet wurden, weil die betreffenden Melodien dem Herausgeber qualitativ minderwertig erschienen. Das behindert die Forschung, denn es ist ja damit zu rechnen, daß solche Melodien in einer anderen Quelle auftauchen und die Filiation zwischen den Quellen nun nicht mehr erkennbar ist.

Es gehört daher auch zu den unbedingten Anforderungen an eine neue Edition, daß die Verbreitung einer Melodie vollständig verzeichnet wird. Die Vertrauenswürdigkeit derselben hängt davon ab, ob sich der Benutzer darauf verlassen kann, daß darin sämtliche Quellen lückenlos berücksichtigt sind. Ein so weit verbreitetes Repertoire wie die Genfer Psalmen in der Textfassung Lobwassers müßte man eigentlich bei Zahn wie bei Wackernagel absolut lückenlos antreffen. Daß gerade dies nicht der Fall ist, möchte man im Blick auf die Tatsache, daß diese beiden Forscher Lutheraner waren, vielleicht darauf zurückführen, daß deren Sicht durch eine konfessionelle Mattscheibe behindert war. Daß dies aber nicht der Fall war, ist daran zu erkennen, daß beide auch römisch-katholische Quellen in ihre editorische Arbeit einbezogen haben und damit einem Erfordernis gerecht geworden sind, das auch im Blick auf die künftige Arbeit auf diesem Gebiet mit aller Entschiedenheit eingefordert werden muß. Das ökumenische Prinzip, das hier zum Tragen kommen muß, ist im Vorwort zum DKL-Quellenverzeichnis S. 16 wohl doch deutlich genug dargelegt worden. Bäumker ist in dieser Hinsicht sehr zu loben. Er hat getreulich den evangelischen Ursprung der von ihm abgedruckten Weisen nachgewiesen, wenn diese für ihn evident war, und die aus evangelischen Quellen stammenden Lieder einer von ihm beschriebenen Sammlung stets entsprechend gekennzeichnet.

2. Was nun, namentlich im Falle Zahns, unbedingt als Defizit zu bezeichnen ist, ist die Erschließung der Edition. Zwar läßt sich bei Zahn eine Melodie meist finden, wenn man von dem in der betreffenden Quelle untergelegten Text ausgeht. Führt das nicht zum Ziel, so muß man das zugrunde liegende Metrum eruieren, was aber nicht immer zweifelsfrei möglich ist. Vor allem ist hier zu bedenken, daß Kirchenlieder und ihre Melodien im Laufe der Zeit beträchtliche Wanderungen, auch in fremde Sprachgebiete hinein, hinter sich gebracht haben. Wie aber soll der nicht-deutsche Hymnologe die fremde Herkunft einer ihm vorliegenden Weise erkennen, wenn er nicht über ein phänomenales Gedächtnis verfügt,

sofern ihm nicht durch ein Incipit-Register der Zugang zu einer Edition wie derjenigen von Zahn oder Bäumker eröffnet wird? Im Zeitalter des Computers scheint mit die Forderung nach einem so weit als möglich internationalen Melodien-Register nichts Unbilliges und Unausführbares mehr zu sein. Die IAH dürfte den richtigen Nährboden für ein derartiges Projekt darstellen, dessen Inangriffnahme sofort möglich wäre und nicht auf die Fertigstellung z. B. eines Werkes wie die Wissenschaftliche Edition des deutschen Kirchenliedes (EdK; Zahn-Nachfolger) warten darf. Diskussion würdig wird die Frage sein, wie breit das einzubeziehende Repertoire sein soll bzw. sein darf.

Die Bereitstellung der Quellen, soweit sie Noten enthalten, ist mit dem Registerband zu DKL I geleistet. Von den Titeln, Autoren, Verlegern oder Herausgebern, Druck- und Verlagsorten wie von der Gattung her ist jeder gewünschte Zugang zum Material durch den Registerband aufgeschlossen.

Zum Thema Register diene am Rande noch der folgende Hinweis: Das vor vielen Jahren verstorbene IAH-Gründungsmitglied Walther Engelhardt, ein fleißiger Hymnologe, der sich bekanntlich auch um die hymnologische und registermäßige Erschließung der Praetorius-Gesamtausgabe verdient gemacht hat, hat die Register zu Koch verbessert und angereichert. Das nur maschinenschriftlich vorliegende Opus zugänglich zu machen, dürfte eine Aufgabe der IAH sein, die ich ihrem Vorstand heute ans Herz legen möchte.

3. Wackernagel war Germanist mit Doktorgrad und ist daher in philologischer Hinsicht unanfechtbar, wohingegen man bei Zahn ein gewisses Defizit an musikwissenschaftlicher Sachkompetenz in Rechnung stellen muß. Künftige Editionen werden hier Abhilfe zu schaffen haben. Ehe man Zahn erklärtermaßen ins Unrecht versetzt, täte man allerdings gut, einen Hinweis zu verwerfen, den der erste vollamtliche DKL Mitarbeiter Günter Birkner uns seinerzeit gegeben hat: In der Bayrischen Staatsbibliothek in München liegt der gesamte Nachlaß Zahns. Dieser müßte zunächst einmal durchgearbeitet werden.

4. Ein Konzeptfehler bei Zahn wie bei Bäumker liegt darin, daß beide nicht daran dachten, daß im Generalbaßzeitalter eine Liedmelodie nicht zureichend erfaßt ist, wenn man sie ohne den zugehörigen bezzifferten Baß hört bzw. wiedergibt. Konrad Ameln hat in seinem *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* hier den wenn auch wesentlich aufwendigeren, so doch besseren Weg gewählt.

5. Eine Frage, die in noch höherem Ausmaß auch eine solche des Arbeits- und Platzaufwandes darstellt, ist die nach der Berücksichtigung von Melodievarianten. Sofern diese sich schon auf die Kopfzeile beziehen, fallen sie auch für das Incipit-Register entscheidend ins Gewicht. Zahn hat

in ausgewählten Fällen entsprechende Vermerke angebracht, doch reichen diese meist für die wissenschaftliche Arbeit - etwa das Erkennen von Quellenfiliationen aufgrund der vorkommenden Melodiefassungen - nicht aus.

6. Wackernagel und Fischer/Tümpel haben für die registermäßige Erchließung des von ihnen angebotenen Textmaterials gesorgt. Was jedoch im Blick auf die Zukunft zu überlegen bleibt, ist, ob nicht auch ein Repertorium der Textanfänge in einem noch zu bestimmenden Umfang ein Arbeitsinstrument wäre, das bereit zu stellen die Aufgabe der heutigen und zukünftigen Hymnologie sein müßte. Ich vermute, daß man sich hier zunächst auf das deutsche Sprachgebiet und die für das DKL erfaßten Quellen beschränken sollte. Ich denke - als Beispiel - an einen Erforscher von Haussprüchen, der in einem bestimmten Hausspruch ein Kirchenlied vermutet, und der sollte feststellen können, wie der maßgebliche Text dieses Liedes lautet und wo er ihn abgedruckt finden kann.

Die Hinterlassenschaft der Hymnologen des 19. Jhs. sollte für uns heutige Arbeiter auf diesem Felde Verpflichtung sein. Sie waren es, die uns auf unsere Laufbahn gesetzt haben. Ohne ihre Arbeit wären wir nicht da, wo wir jetzt sind. Nicht wegen ihrer Schwächen sind wir an der Arbeit, sondern wegen ihrer Stärken.

Summary

None of the great encyclopedic works by Wackernagel, Fischer-Tümpel, Bäumker, Koch, or Kümmerle have become useless. Hymnology must still rely on these standard works which is why all of them are available in reprint editions. Zahn and Wackernagel to this day serve to identify German hymns by their melodies and texts.

The creation of a computer-based melody index is urgently needed as is an index of all text incipits found in the source register of the DKL project. The index to Koch's work prepared by W. Engelhardt ought to be published by the IAH. It should go without saying that future edition include a complete register of all sources as well as the original figured bass lines and all extant variants of a melody.

Volksvarianten und neues Liedgut eine kleine Untersuchung aus Südschweden 1820-1900

Elisabet Wentz-Janacek

Mein Material bezieht sich auf die Aufzeichnungen aus West- und Mittel-Skåne (Schonen) von John Enninger (1844-1908).

Enninger war der Sohn eines Spielmannes und selbst hochausgebildeter Geiger und Kirchenmusiker. Von 70 Kirchenliedern in seinen umfangreichen Volksmusikammlungen sind 46 in dem großen Volksmusikwerk *Svenska låtar, Skåne II* (Stockholm 1938) abgedruckt. Enninger hatte selbst 1885 und 1891 den Plan, eine eigene Ausgabe fertigzustellen, kam aber nie dazu. (Eine Gesamtausgabe, die ich ediert habe, liegt hoffentlich im Januar 1994 vor). Ein Zitat aus Enningers Vorrede 1891, die im Autograph in der Universitätsbibliothek zu Lund liegt, lautet: "Man hielt es für besonders verdienstvoll, jeden beliebigen Liedtext mit Melodie zu versehen". Es geht hierbei um die Küster um die Mitte des vorigen Jahrhunderts und ihre Fähigkeit, Texte und Melodien zu kombinieren.

Die Choralbuchsituation in Schweden sah zu der Zeit so aus: Es gab zwei offizielle Gesangbücher, das sogenannte alte vom Jahre 1695 (mit Noten 1697), und das neue vom Jahre 1819, das von J. O. Wallin herausgegeben worden war und oft seinen Namen trägt. Das Choralbuch erschien 1820 und ein Supplement 1821, mit dem in Schweden tätigen deutschen Kapellmeister J. Chr. Fr. Haeffner als Herausgeber. Es wurde den Gemeindeversammlungen überlassen zu entscheiden, wann man das alte Gesangbuch gegen das neue austauschen wollte. So entstanden ganz unterschiedliche Verhältnisse z. B. innerhalb des Lunder Bistums. Es kam sogar vor, daß zwei Gemeinden, die organisatorisch zusammengehörten, nicht dasselbe Gesangbuch verwendeten. In einigen Kirchen versuchte man aus beiden gleichzeitig zu singen. Wahrscheinlich mit geringem Erfolg!

Für die Variantenbildung ist diese Tatsache wichtig. Lange noch konnte man in einigen Gemeinden Lieder der Barockzeit singen, die Wallin ausgelassen hatte. In anderen aber wurde das neue Textrepertoire ein Anregungsmittel für neue Melodiebildungen. Wir können uns daher leicht vorstellen, wie neue Lieder, die man in der Kirche gehört hatte, unterwegs nach Hause verändert wurden. Zu Hause entwickelte sich eine mehr individuelle Singweise. Die Melodien wurden rhythmisch verändert, mit Ornamenten versehen u.s.w.

In den zwei Gemeinden Höör und Munkarp in Mittelschonen, wo John Enninger 25 Jahre lang, 1883-1908, als Kantor und Organist tätig war, hatte man seit 1839 das Wallinbuch verwendet. Drei Jahre später bekam die Hauptkirche zu Höör ihre erste Orgel. In Munkarp aber, der kleineren Gemeinde, hatte man erst 1892 die Möglichkeit, eine Orgel zu bauen. Auch in Enningers Geburtsort Annelöv bei Landskrona hat es lange gedauert, bis man Orgelmusik in der Kirche hörte. Das war auch der Anlaß, daß dort gewisse vokale Traditionen besser weiterleben konnten als in Gemeinden, wo das Orgelspiel eine gewisse Gleichförmigkeit zur Folge hatte.

Die Mehrzahl der Enningervarianten stammen daher aus Annelöv und Munkarp. Seine erste Traditionsträgerin war seine Mutter Hanna Pehr Olsson (1817-1901). Sie hat u.a. einige von Wallins neuen Morgenliedern gesungen. Kein Lied wurde wohl so oft gesungen wie Wallins "*Din klara sol går åter opp*" (W 420; "Die klare Sonn geht wieder auf"). (Noch vor ein paar Generationen sang man es jeden Morgen in den Schulen. Heisere Soldatenstimmen sangen es mit oder ohne Blasinstrumentenbegleitung als Gebet, unabhängig vom Wetter!) Die Melodie stammt aus Christian Störks Sammlung 1710 (Z 211; "Nun danket all' und bringet Ehr"). Es war aber keine Variante dieser Melodie, die Hanna Pehr Olsson ihren Sohn gelehrt hat. Sie hatte sich eine Melodie aus demselben Bereich - den Morgenliedern - geholt, und zwar jene zu dem Text "*Vi tacke dig*" (W 431; "Wir danken dir"; Z 2051). Die aus Leipzig stammende und von Ch. Peter 1655 umgestaltete Melodie existierte in dem alten Gesangbuch. Obwohl sie ursprünglich 5-zeilig war, machte Hanna Pehr Olsson eine 4-zeilige Variante daraus:

Din klara sol

W 420

SLSk 678

EWJ 2

din klara sol går åter opp: Jag tackar dig, min Gud! Med

kraft och mod och ny-föddt hopp Jag höjer gläd-jens ljud. (J O Wallin)

Auch einen Morgentext von J. O. Wallin hat sich Hanna Pehr Olsson angeeignet, "*Pris vare Gud, som låter oss glada vakna opp*" (W 420; "Preis sei dir Gott. Du lässest uns wieder munter sein"). Wir singen das Liede immer noch, vorzüglich mit einer Durmelodie von Teschner 1615 (Z 54041). Haeffner hatte aber eine andere, eine Mollmelodie, verwendet.

John Enningers Mutter machte dies auf ihre eigene Weise: sie hatte wahrscheinlich oft ein Abendlied zu der Melodie "Von Gott will ich nicht lassen" gesungen (die bekannte französische Melodie, Erfurt 1572; Z 5264b). Diese war seit Generationen in Schweden im Gebrauch gewesen. So diente das Abendlied in veränderter Form dem neuen Morgenlied:

W 421

SLSk 679

EWJ 45

Pris va-re Gud, som lå - tar oss gla - de vak-na opp, Och
 öfver jor - dan å - tar En nå - de - dag gå opp: En dag som
 skall för - vinna ljkt den i - går för - gick, Oi så vi då be - sin - na
 Dese dy - ra ö - gon - blick. lå - tar: vakna opp.

Zu dem Lied von Wallin "*Morgonrodnan mig skall väcka till den helga sångens ljud*" (W 420; "Morgenröte, du willst wecken mich zu frommem Lobgesang") führte Haeffner eine Melodie von Wessnitzer 1661 ein (Z 6795). Besser bekannt aber war die Melodie "Jesus bleibt meine Freude" (Z 6351). Die Silbenzahlen sind verschieden in den beiden 8-zeiligen Texten, aber die Traditionsträgerin hat keine Schwierigkeiten damit:

Morgonrodnan mig skall väcka

W 423

SLSk 680

EWJ 38

Mor-gon - rod - nan mig skall väc - ka Till den hel - ga
 Fi - digt vill jag bländ - ren strå - k till Her - ran
 sång - ers ljud; Och, med hjerta och med tung - a Den All - snäll - di -
 ge lof - sjunga; Hvil - ken ej det lof för - snår, Som af frön - na
 läp - par går.
 (J O Wallin)

In derselben Gruppe steht ein Abendlied, "*Din sol går bort*" (W 436; "Die Sonne geht unter. Du bleibst bei uns") des schwedischen Dichters F. M. Franzén. Haeffner hat eine vereinfachte Variante von "Ich dank dir schon durch deinen Sohn" (Z 247b); sie kommt auch in dem alten Buch 1697 vor. Hanna Pehr Olsson gestaltete eine Variante, ohne Zweifel von "Wenn wir im höchsten Nöthen sein" (Z 750, Strassburg 1542), dessen Melodie seit 1644 in Schweden vorkommt:

Din sol går bort

W 436

SLSk

EWJ 13a

Din sol går bort, men du blir när, O Gud! du all - tid hos oss är;
 I mörk-ret ser du oss är - nu, Och, när vi sof - ve, va - kar du.

Ein Traditionsträger aus Höör, Karl Lindqvist (geb. 1833) hat dasselbe Lied gesungen. Seine Melodie gleicht in den ersten zwei Phrasen "Vater unser im Himmelreich" (Leipzig 1539; Z 2561). Dann fügt Lindqvist ein paar für seine Singweise typische Takte hinzu und schließt die verkürzte Melodie ganz logisch:

Din sol går bort

W 436

SLSk 661

EWJ 13b

Din sol går bort, men du blir när: O Gud! du all - tid hos oss är. I
 mig - ret, för du ogs ån - nu. Och när vi sof - ve, va - kar du.

In den zwei letzten Fällen wurde die Variantenbildung vom Rhythmus beeinflusst.

Zuletzt eine Melodie von einer beliebten (und besonders in Dalecarlien) sehr bekannten Weise Über die zehn Jungfrauen. Der Text "Himmelriket liknas vid tio jungfrur" (G 214) wurde von Wallin ausgelassen. Er führte aber ein Lied von Olof Kolmodin in revidierter Form ein, das von Lukas 18 ausgeht (W 170; "Vart flyr jag för Gud och hans eviga lag?") Der Zöllner fragt: "Wohin kann ich fliehen? Gottes strenges Gesetz trifft mich, wohin ich auch gehe." Jede Strophe schließt mit dem Gebet "Gott sei mir Sünder gnädig". Haeffner verwendet die alte volkstümliche oben erwähnte Melodie aus Dalecarlien. Enningers Traditionsträgerin Maria Larsson in Söderviddinge (geb. 1844) singt in der Tradition ihres Vaters - er war Küster in der Nähe von Lund - eine schöne Variante dieser Volksmelodie. Die Aufzeichnung datiert von 1882. Enninger hat sie in seine 1890-91 geplante harmonisierte Ausgabe eingeführt. Die Melodie klingt so:

Hvart flyr jag för Gud och hans eviga lag?

W 170

SLSk 665

EWJ 22

Hvart flyr jag för Gud och hans e - vi - ga lag? Den drab - bar mig
 Hur skall jag på do - mans för - för - li - ga dag, När kun - na be -
 nå - ra och fjer - ran.
 stå in - för Her - ran? Gud va - re mig syn - da - re

In dem Enningermaterial von 70 Liedern sind 10 mit neuen Texten verbunden, 30 Texte findet man 1695 und 1819, 7 Texte nur 1695 und 3 stammen aus anderen Sammlungen. Die übrigen 20 sind Varianten und Alternative. Die wenigen, die ich hier als Beispiele gebracht habe, zeigen drei verschiedene Methoden des volkstümlichen schöpferischen Umganges mit neuen Kirchenliedern:

1. Entlehnung und Veränderung von Melodien von ähnlichen Texten oder Gebrauchssituationen (Hausandacht, Morgen, Abend)
2. Einfluß rhythmischer Art
3. Veränderung einer schon im Choralbuch existierenden Volksmelodie.

Abkürzungen:

EWJ	Elisabet Wentz-Janacek
G	<i>Gamla psalmboken</i> (1695; mit Noten 1697)
W	<i>Wallinska psalmboken</i> (1819)
SLSk	<i>Svenska låtar</i> (1938)
Z	J. Zahn, <i>Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder</i> (1889)

Summary

This paper deals with selected hymns from West and Central Scania (Skåne) collected by John Enninger (1844-1908), a violinist and church musician, who had grown up in a strong folk music tradition. From the seventy tunes in his hymn collection I have chosen six, which represent three ways of setting music to new hymn texts.

Many rural churches still lacked organs around the middle of the past century. The congregations had to rely on precentors. In some churches the old hymnal of 1694 (with melodies 1697) was still in use. This resulted in the preservation of many old texts and melodies, which had not been included in the hymnal of 1819. This book was edited by Johan Olof Wallin, and its melody book of 1820 by Johann Christian Friedrich Haeffner.

When family devotions were still held in the homes, there was good use for morning and evening hymns. This explains why about twenty of the seventy Enninger songs are of this type. From his mother, Hanna Pehr Olsson (1817-1901), he learned a few morning hymns whose texts had been written by J. O. Wallin. The melodies, however, were different from those in Haeffner's book. She would e.g. change a well-known old morning melody of five lines to fit a new text of four (see Example no. 1), or adapt an evening tune to fit one of the morning hymns, providing it with ornaments and intervals of a type we often find in folk music (No. 2).

One can also find melodies which are simply variations of hymns of similar metre (Nos. 3, 4, 5).

Also included is a melody which is a variant of an already existing traditional melody. Its texts was omitted by Wallin, who, however, used the same metre for a new hymn. The old melody was simplified by Haeffner but acquired a new and beautiful form in a church musician's family in Skåne (No. 6).

John Enninger intended to publish a great part of the seventy folk hymns he collected, but did not carry out his plan. More than half of them were later printed in the large collection *Svenska låtar* (Stockholm, 1938). A complete edition, including Enninger's own preface and comments, is scheduled for publication by Elisabet Wentz-Janacek for 1994.

Vortrag zur Eröffnung der Gesangbuch -Ausstellung in Luthers Sterbehause, Lutherstadt Eisleben, 16. März 1993

Mechthild Wenzel

Eine Ausstellung in solch historischem Hause, in diesen Räumen ist eine bewegende Aufgabe; ich bin froh und dankbar, daß ich damit betraut worden bin. Allerdings kann die Anzahl der Exponate bei der geringen Größe des Raumes nur klein sein. Deswegen haben wir uns beschränkt auf Gesangbücher aus dem 16.-18. Jahrhundert. Zu diesem Abschnitt der Gesangbuch-Geschichte will ich versuchen, Ihnen einiges zu sagen.

Die lutherische Reformation hätte sich wahrscheinlich nicht so schnell ausgebreitet, wären da nicht die Kirchenlieder in deutscher Sprache gewesen. Wie eine Staffette wurden die reformatorischen Gedanken weitergereicht - besser gesagt, "weitergesungen von Mund zu Mund".

Eine entscheidene Unterstützung dabei war, daß in der Zunft der Buchdrucker viele lutherische Männer waren, die bereits ab 1523 lutherische Lieder sammelten und diese sowohl als Einblattdrucke als auch als Gesangbücher herausbrachten. Und wie stolz war ein Buchdrucker, wenn er Martin Luther selbst für ein Vorwort gewinnen konnte.

Es ist erfreulich, daß bereits im Jahrhundert der Reformation das Singen der Gemeinde konfessionelle Grenzen durchbrach. Erste katholische Gesangbücher erscheinen wenige Jahre nach dem ersten evangelischen und sie enthalten so manches lutherische Lied - natürlich ohne Namensnennung. Von diesen frühen Gesangbuchdrucken gibt es nur wenige Originale, wir können hier nur Nachdrucke zeigen.

Gesangbücher sind bis in unsere Tage hinein zeitgeschichtliche Dokumente. Sowohl Inhalt und Titel als auch die künstlerische Gestaltung spiegeln ihre jeweilige Zeit wider. Wir erfahren vieles

- über die Gestaltung des Gottesdienstes
- über die Art, seinen Glauben zu leben in der Gemeinde und als einzelner Christ.
- Die jeweils aktuellen Probleme und Sorgen werden deutlich;
- Stolz auf die eigene Stadtgeschichte aber auch
- die unselige Verklammerung von "Thron und Altar" werden sichtbar.
- Gesangbücher werden im jeweils "modernen" Stil gestaltet.

Einige Beispiele für das eben Gesagte:

1. *Gestaltung des Gottesdienstes:*

Sogenannte Privat-Gesangbücher enthalten Lieder nur eines Dichters oder sind von einem einzeln für seine private Erbauung zusammengestellt. Dagegen enthalten offiziell eingeführte Gesangbücher (Bücher mit Privileg):

- Gesänge für den Gottesdienst,
- Liedvorschläge und biblische Leseordnungen für das Kirchenjahr,
- umfangreiche Gebetssammlungen usw.

Sind auch noch die biblischen Lesungen ausgedruckt, konnte man mit Hilfe dieses *einen* Buches den gesamten Gottesdienst vorbereiten, nur die Predigt, die steht nicht drin!

2. *Die Art der Frömmigkeit:*

- Schon im Titel wird deutlich: man achtet das Erbe der Väter, man sammelt alte und neue Lieder - eins nur ist Bedingung: alle Texte müssen schriftgemäß sein.
- Die Vorworte sind meist Glaubenszeugnisse, die oftmals ahnen lassen, wie sich die Gemeinde Sorgen und Nöte vom Herzen singt.
- Ein fast intimes Glaubenszeugnis solcher Art enthält der Titel eines Privat-Gesangbuchs von 1720, der Titel ist gereimt: (*unten*)
- Erst ab dem 18. Jahrhundert besitzen die Gemeindeglieder ihre eigenen Gesang-bücher. Wie lebendig werden einzelne Menschen für uns durch handschriftliche Eintragungen und Widmungen. Das Gesangbuch begleitet den Christen meist sein ganzes Leben lang und deswegen werden allmählich die "individuellen Einbände" üblich - auch dies sind Zeugnisse privater Frömmigkeit.

Der Anlaß für individuelle Einbände ist meist ein besonderes Ereignis, die Taufe, die Trauung - oder später im 19. Jahrhundert - die Konfirmation. Es werden Initialen und Daten - oft auch außerdem ein Bibel-spruch - eingeprägt.

J. J. J.
Gesang-Bücher
 für
 seine Glieder /
förmlich
 für
 seine Kleine und Kleine /
die
 mehr im Regen haben als im
Gebirg:
und
 ihre Freude und Freude
an
 keinem Rahmen und Saamen
von
 sie empfangen /
und
 nach dessen Aufschwung in ihnen
se immer weiter verlangen;
gelasset
von einem
 Der nur sieht
ne-er-er
 Ewigen Liebe Gefalle.
 Gedruckt im Jahr 1720.

3. *Aktuelle Themen und Probleme, die ihren Niederschlag finden in den Gesangbüchern:*

- Hierzu gehören die oben genannten handschriftlichen Eintragungen, wie z.B. Gebete in bestimmten - meist bedrängenden - Situationen;
- hierher gehören auch die sogenannten Rubriken. In kaum einem Gesangbuch des 17. Jahrhunderts werden folgenden Abschnitte fehlen:
 - In Pestzeiten
 - In Kriegesnöten
 - Beim Tode eines Kindes
 - Bei Unwetter u.ä.m.

Schon an diesen Überschriften wird deutlich: fast alle Kirchenliedtexte sind Gebete.

Ein besonders beredtes Beispiel dafür ist ein kleines Büchlein mit dem Titel *Sammlung von Krancken-Liedern*. Wer käme heute noch auf den Gedanken, einem Schwerkranken, der vielleicht lange, schmerzvolle Wochen oder gar Monate vor sich hat, eine Sammlung von Gebetsliedern zu schenken? Eins der Lieder aus diesem Heftchen hat die Überschrift "Danck-Lied eines Kindes Gottes, nach überstandener harter, aber heilsamer Kranckheit".

4. *Stadtgeschichte*

Leider haben wir in der Magdeburger Sammlung als ältestes Eislebener Gesangbuch nur eins von 1837 und das hat keinen Titelkupfer. Bei dem ausgestellten gemeinsamen Buch von Halle und Eisleben aus dem 18. Jahrhundert ist nur die Silhouette von Halle im Kupferstich zu sehen. Aber es hat lange Zeit für Eisleben - für das Mansfelder Land - eigene Gesangbücher gebeten. Das erklärt sich aus dem lutherischen Bekenntnis des Mansfelder Grafengeschlechts.

Zahlreiche (andere) Städteansichten sind ausgestellt. Was hat die Darstellung der Stadt oder das Bild eines wichtigen Gebäudes mit einem Gesangbuch zu tun?

Sicher ist es ein Stück Lokalstolz, der sich in den Titelkupfern niederschlägt - aber dies nicht allein, mit diesen Städteansichten wird der Editionsart und der Geltungsbereich eines Gesangbuches festgehalten.

Heute sind die Historiker froh, daß es solch präzise Stiche zur Stadtbaugeschichte aus diesen Jahrhunderten gibt.

5. "Thron und Altar"

In den Titelpuffern des 18. Jahrhunderts schlägt sich aber auch ein für unser Empfinden fragwürdiges Kapitel deutscher Geschichte nieder: die enge Verbindung zwischen "Thron und Altar". War es im 17. Jahrhundert üblich, eine biblische Geschichte, König David mit seiner Harfe, die Trinität oder ähnliches darzustellen, so treten im 18. Jahrhundert immer häufiger an die Stelle christlicher Symbole, gewisse Symbole der Staatsmacht: der Herzog, das gerade regierende Herrscherpaar, der preußische Adler usw.

In Berlin erschien ab 1708 zweihundert Jahre lang das "Porstische Gesangbuch" so benannt nach dem Herausgeber Johann Porst. (Es wäre ein Leichtes gewesen, allein mit den "Porsts" eine Vitrine zu füllen.)

Ist es nicht so, daß ich beim Aufschlagen eines Gesangbuchs als erstes den Titel oder ein Bild, das zum Inhalt des Buches Bezug hat, erwarte, nicht aber zwei große Medaillons mit den Köpfen des regierenden Königs-, später Kaiserpaares. Erst darunter und wesentlich kleiner die Ansicht von Berlin: Anfang des 18. Jahrhunderts noch ein kleines altes Städtchen - Ende des 19. Jahrhunderts schon die aufstrebende Industriestadt. Diese Art des Titelpuffers - noch vor der Titelseite - hat sich in einem pietistischen Gesangbuch zwei hundert Jahre lang gehalten! Mit dem Glaubenszeugnis der Lieder hat dies nichts mehr zu tun.

6. *Künstlerische Gestaltung der Gesangbücher*

Am augenfälligsten wird der jeweilige Stil einer Epoche bei der Gestaltung der Bücher sichtbar und hörbar.

Über den Inhalt der Titelpuffer ist schon einiges gesagt. Es ist selbstverständlich, daß solche oder andere Illustrationen (z.B. auch die Holzschnitte in den Gesangbüchern aus dem 16. Jahrhundert) in ihrer Gestaltung dem Stil der Zeit angepaßt sind.

Die vielen barocken Englein und Putten z.B. mögen den einen oder anderen stören, ich finde, daß das ganz vergnüglich anzuschauen ist. Dasselbe gilt für die Musik: Gerade in der dargestellten Zeitspanne ist diese musikalische Kleinstform, das Lied, einem ständigen Wandel unterworfen. Das schlägt sich nieder in den unterschiedlichen Notenschriften.

Im 16. Jahrhundert ist der Übergang von der sogenannten "Choralnotation" zur Mensuralnotation deutlich zu erkennen. Im 17. und 18. Jahrhundert wird in vielen Gesangbüchern nicht nur die Melodie notiert, sondern es werden in der Art der Chorgesangbücher Sopran und bezifferter Baß untereinander abgedruckt. Da der Notendruck besonders kostenintensiv ist, greift man zu manchen "Sparmaßnahmen": Meist steht nicht

einmal der Text der ersten Strophe unter den Noten, der Interpret, der Kantor, muß also die Regeln der Textunterlegung genau kennen. Oder, wenn für die letzte Zeile nur noch wenige Töne übrig sind, schreibt man Sopran und Baß nebeneinander, was sich sehr schlecht liest. Beispiele hierfür finden sich in der *Praxis Pietatis*.

Das Spektrum bei den Melodien reicht von den Kirchentönen bis zur funktionellen Harmonik des Generalbaß-Liedes und vom freien Metrum des gregorianischen Chorals bis zu den Tanzrhythmen des barocken Sololiedes.

So wie die Melodien der Gesangbuchlieder dem Volkslied ganz nahe stehen, so sind auch die Texte "Gebrauchslyrik". Es sind weithin "Gelegenheitsgedichte". Während im Jahrhundert der Reformation die Lieder für den Gottesdienst der Gemeinde gebraucht wurden, war später die "Gelegenheit" der Auslöser für die Dichtung eine Erfahrung mit Gott, die der Dichter in dieser strophischen Form weitersagt. Nur selten wird die sprachliche Gestaltungskraft eines Martin Luther oder das hohe künstlerische Niveau Paul Gerhardts erreicht.

Auch die graphische Gestaltung zeugt von solider Handwerkskunst. Selten ist es mehr als das. Bei aller Hochachtung vor der Buchdruckerei bleiben es Drucke. Die Zeit der mittelalterlichen Handschriften mit ihrer bedeutenden Buchmalerei ist vorbei.

Der Wert dieser Bücher ist auf einer anderen Ebene zu suchen. Dieser "christliche Gebrauchsgegenstand" hatte vielerlei Funktionen im Leben der christlichen Gemeinde. Drei dieser Funktionen sind in trefflicher Weise in einem Titelkupfer dargestellt, und zwar im *Kirch = u. Hauß = Gesang = Buch*, Schweidnitz 1740: [s. nächste Seite]

Schweidnigisches

Nach u. Auf

Schmied

Provinzial- und Oberband

son ist der für geistliche alten
und neuen geistlichen Liedern

Mit besonderem Fleiß und Dorlsicht,

Erst den ^{3. Heften} 2. Heften

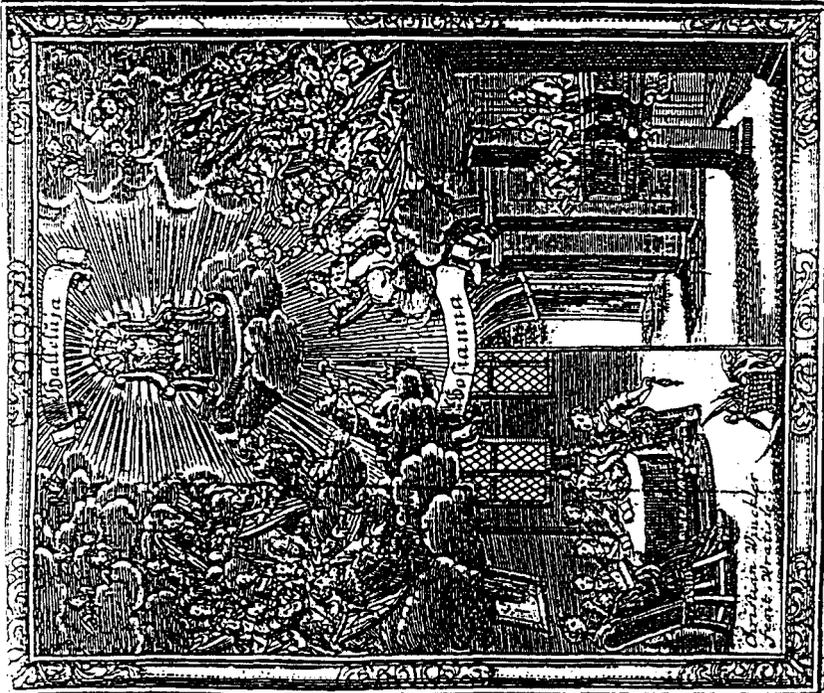
1411
Taschen-Büchlein

— in Leinen gebunden

So wohl zur Bereicherung Börslichen Tab
mens, als Erbauung der Ehrlichen Gemein
ig A. C. zum Nutzen wohl ausgelegter, vermehrt
und verbessert,

Auch mit einer Vorrede und nützlichen
Register versehen.

Schweidnig,
Gedruckt und verlegt Johann Christian Müller, 1749.



Rechts unten im Titelpuffer:

das Buch der Gemeinde im Gottesdienst, der Chor - sicher die Lateinschüler - als Teil der Gemeinde; und der alle überragende Kantor mit seinem Taktstock. Welche Gemeinde wurde da nicht zum fröhlichen Mitsingen angestiftet?!?

Links unten:

Das Buch der Hausgemeinde; aus ihm wird in der Familie gesungen und gebetet. Während die Mägde - am Spinnrad sitzend - auswendig mitsingen, haben die Kinder und der Vater ihre Gesangbücher aufgeschlagen.

Obere Bildhälfte:

Beide Gruppen, die Gottesdienstgemeinde und die Hausgemeinde vereinen sich mit der himmlischen Gemeinde. Die 24 Ältesten illustrieren eine Vision des Sehers Johannes. In der Hand halten sie Harfen und Schalen mit Weihrauch; sie beten Jesus an, das Lamm auf dem Thron. Unser Singen mündet ein in das Gotteslob der Väter.

Im 5. Kapitel der Offenbarung des Johannes, Vers 8-9 und 12-13 heißt es:

Der Seher schreibt: ... da fielen ... die vierundzwanzig Ältesten nieder vor dem Lamm, und ein jeglicher hatte eine Harfe und goldene

Schalen voll Räucherwerk, das sind die Gebete der heiligen, und sie sangen ein neues Lied ...

Und ich sah, und hörte eine Stimme vieler Engel um den Thron und um die Gestalten und um die Ältesten her, und ihre Zahl war vieltausendmal tausend, und sprachen mit großer Stimme: Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.

Alan Luff

THE BAROQUE CAPTIVITY OF THE GERMAN CHURCH
and the romantic captivity of the English churches

In a recent visit to Germany my wife and I were struck with the way the Baroque period in music suits so well the Protestant Churches in Germany and beyond. Many of the hymn melodies are used by composers of that period. The organ reform movement has provided many of the churches with organs modelled on the various kinds of north European baroque, even if they have not inherited an organ from the period, and this is exactly the right instrument on which to play the music they use.

Even in the recent IAH gathering in Finland, although the Eucharist had as its title 'Sing to the Lord a New Song' the nearest we came to the present day was a 19th century English hymn. All the rest of the music was of an earlier date, including the organ music, which was by Buxtehude and Pachelbel. I know that the hymn that is old in time can be the new song in the singing of it, but this observation is surely a significant one in its context.

The Baroque is a comfortable period for people to slip into - undemanding baroque music on rising and present throughout the day can clearly seem to many to be the ideal background to life. In the church it has great advantages too. Church musicians at all levels can find pieces from that period within their own technical accomplishments and those of their choirs.

In Finland, however, I had the pleasure and privilege of leading a hymn festival of English 19th century hymns. The whole conference joined in the singing with great fervour. Afterwards many people commented that they had not had such a good sing for a long time. I began to wonder why. Was this an experience that had a message for a church fixed in the baroque?

Perhaps some observations from a church fixed in late 19th century and early 20th romanticism may help. In the Church of England our last great composer of the earlier period was Purcell. He in fact contributed little that can be used outside Cathedrals, and much of that was from his early years, since the last years of his tragically short life were devoted to an amazing outpouring of theatre music. There is a gap from his death in 1695 until the last decades of the 19th century when composers, for the best of whom Brahms was a model, began making some distinguished contributions once again to the church repertoire. Thus we really have no baroque music in our churches, unless we count Handel who wrote church music only for great national occasions. The chief names for a century and a half after Handel can, in most cases, offer one good piece each, and often that would not survive if there were better to be had. We have great music from the polyphonic period at the end of the 16th century and the early 17th, but its nature restricts its performance to skilled choirs. Also nothing from that great early period up till the death of Purcell links our art music with any kind of congregational music. There is no music for organ music based on the melodies used for such congregational singing as there was.

The great growth in congregational singing took place in the 18th and 19th centuries. So we are in captivity to the late romantic period and can, as a first reaction, only envy and borrow the European repertoire.

But is envy the only appropriate reaction? One of the sub-themes that came out at the conference in Finland was the distance between what happens in our churches and what people experience in the world outside. We tended to talk of 'pop' and 'rock' music in this connection. But there is another world of music represented in Great Britain by the fairly new commercial radio station 'Classic FM', which claims to play 'all the best tunes'. It has drawn a huge audience, beyond even its promoters' forecasts, and has taken the bulk of its listeners, not from the existing 'serious music' programme BBC Radio 3, but from other more mixed channels. The diet of that programme really runs from Haydn to the easier 20th century composers, with all the predictable names from the concert stage, the ballet and the opera. One rarely hears a whole symphony or concerto or sonata on that programme, but that repertoire is represented by single movements. There is some Baroque music played (the inevitable Vivaldi 'Seasons' for example, and a fair amount of Handel) but that channel, which does not aim to educate but to play what people like, plays largely music of the late 18th century and of the 19th, classical and romantic music, to use the common descriptions.

So when at the recent conference we sang 19th century hymns with such enjoyment we were taking up, with great ease, the position in which a huge number of people who chose to listen to 'classical music' find themselves.

This surely is saying something to the churches. In a British context it may mean that we are, in churches that use traditional music, making it easier for people who listen to 'Classic FM' to make the transition into church life than for those who listen to the various popular music channels. We are aware of this problem, however, from other sociological studies and are worried about it, even if our attempts to handle the problem, intellectually or practically, do not yet take us very far.

What, from our romantic captivity, I am daring to suggest, is that the German churches may be in an unrecognised Baroque captivity, in which their music is foreign to much of the 'classical music' audience around them and outside their churches. It is not that they have simply got stuck in a given period; it has been the common experience, at least since the Reformation, that church music idioms have been somewhat conservative. What is different is that a whole church tradition has consciously moved backward in time. It means that people will need to learn a new culture as they enter the church.

I fully realise that there must have been pressures that moved the German churches from the High Romantic into their present, historically strange, wholesale acceptance of a 200 year old style of music. I am well aware that the discoveries by the organ restoration movement about the fundamental nature of the organ and of the virtues of the Northern European Baroque Organ

at its various stages of development have been a great gain for musicians. It is however perhaps unfortunate that it is our churches that house most organs, so that the most powerful voice in the building speaks with Baroque tones. Certainly in Britain (and in many places in America) it should not be automatically assumed that such an organ is simply 'right' as an organ, and therefore right for a church. It is most emphatically 'wrong' for a huge part of the Church of England repertoire. I have the feeling that it would be almost impossible at present to question the continuing building of such organs in Northern Europe. It is point that is difficult to make sometimes even in England. But I want to argue that there is a problem in that such organs stand firmly and massively blocking the way out of the Baroque captivity of the churches. I have heard expressed a desire on the part of German-speaking Christians that such a way out should be found, though they do not express it in just those terms. They find the congregational music of that early period difficult and alien. They resent somewhat that the specialists who enjoy the musical riches of the period should dictate the content of their worship, and above all the style of their congregational singing. They seem to suggest that they find our English romantic style more amenable, and this would certainly be in line with my earlier observations about the general popularity of the music of that period.

I am not, however, simply advocating that the German churches should join us in our romantic captivity. There must be a better answer for churches both in Germany and Britain. It should surely lie in looking at the present rather than at any period of the past. Contemporary music is once again becoming more approachable and is making less absurdly high demands on performer and listener. Living in the present may once again become possible, and it is not a bad ideal for churches. To state the obvious, both the Baroque and the Romantic were once 'the present' and their idioms were for that reason at that time legitimate for the churches. There was one slight, welcome and distinguished whiff of the contemporary at the Finnish Conference. That hint of a truly 'new song' was an organ improvisation before the morning worship that was truly contemporary in style. It raised my hopes.

Those of us who stayed on after the conference and went on the expedition met, in the worship of the Orthodox at New Valamo, one other example of how to respond to the contemporary world. They ignore it. Most of us found what we met there fascinating but extreme, and not an example for our own regular worship. But unless something happens, in a few hundred years we shall be like that in our churches, if, that is, we remain bound in our present captivities, be they romantic or baroque.

Das Samische (Lappische) Kirchengesangbuch Finnlands 1993

Erkki Tuppurainen

Bekanntlich spricht die Mehrheit der finnischen Bevölkerung Finnisch als Muttersprache. Schwedischsprechende gibt es etwa 6 Prozent, die übrigen Minderheiten sind sehr klein. Die finnischen Samen – oder Lappen, wie sie früher genannt wurden – sind die Urbevölkerung von Nordfennoskandien (Lappland), die ein Kulturgebiet mit eigener Prägung gebildet hat. Auch innerhalb des schwedischen und des norwegischen Staatsgebiets wohnen Samen – für die Leute, die Rentierzucht und Fischerei treiben, sind Staatsgrenzen kaum von Bedeutung, mit Ausnahme der sowjetischen/russischen Grenze ab 1920. Samen gibt es schätzungsweise zirka 40'000; die Hälfte davon wohnt in Norwegen, etwa 6'000 in Finnland. Das Samische ist mit dem Finnischen verwandt, allerdings entfernter als zum Beispiel das Estnische, das von Finnen auch kaum verstanden wird. Im Samischen unterscheidet man mehrere Dialekte oder Sprachen erkannt, die voneinander teilweise deutlich verschieden sind. Innerhalb des finnischen Staatsgebiets werden Nordsamisch (Fjällsamisch, 1'800), Enaresamisch (300) und Skoltsamisch (400) gesprochen. Die Sprecher des letztgenannten gehören der orthodoxen (griechisch-katholischen) Konfession an. Von zentraler Bedeutung sind in der samischen Musiktradition die Juoiggus-Gesänge, die kurze, rein musikalisch malerische, meistens pentatonische Melodien darstellen, mit deren Ausführung ein eigenartiger Stimmgebrauch verbunden ist. Ein Juoiggos hat im allgemeinen ein genaues Objekt: eine Person, ein Tier, eine Landschaft oder ein Teil davon, welches Objekt von dem Sänger beschrieben wird.

Nach dem Kirchengesetz der evangelisch-lutherischen Kirche Finnlands genehmigt die finnische Landessynode die liturgischen Bücher. Das neue finnischsprachige Gesangbuch wurde 1986 angenommen – das entsprechende schwedischsprachige war schon früher eingeführt worden. Im selben Jahr hat die Landessynode auch einen Ausschuß eingesetzt, mit dem Auftrag, ein samisches Gesangbuch zu verfassen. Das neue Gesangbuch versucht man im laufenden Jahr (1993) zu vollenden, also im UNO-Jahr der Urvölker. Eine Besonderheit ist, daß als Probeausgabe eine Version mit Begleitsätzen statt einer einstimmigen benutzt worden ist. In den nordsamischsprachigen Gemeinden Finnlands sind im Moment zwei Gesangbücher im Gebrauch: das

norwegische *Salbmagirje*, dessen erste Auflage aus dem Jahr 1870 stammt, und das finnische *Suoma samii salbmakirji* (1967). Von den 366 Liedern des letzteren stammt ungefähr ein Viertel aus dem norwegischen Buch. Daneben sind auch einige kleine Büchlein sowohl auf nordsamisch als auf enaresamisch gebraucht worden. In Norwegen wird auch die Übersetzung des im Jahr 1957 herausgegebenen Kirchengesangbuchs benutzt. Die schwedischen Samen haben eine entsprechende Sammlung, die auf dem Gesangbuch von 1937 beruht. Zwischen Finnland, Norwegen und Schweden hat man einigermaßen zusammengearbeitet, doch hat die finnische Kirche nicht auf die Entscheidungen der Nachbarn gewartet. Hier ist man dazu gekommen, zwei besondere Gesangbücher zu verfassen: das nordsamische und das enaresamische. Als Grundlage des nordsamischen diente das alte norwegische Samengesangbuch, dessen 360 Liedtexte als solche translitteriert wurden. Die übrigen 131 Lieder stammen vorzugsweise aus dem neuen finnischsprachigen Gesangbuch – lokale Texte gibt es leider eigentlich keine. Die 100 Lieder der enaresamischen Sammlung stammen fast ausschließlich aus dem finnischen Gesangbuch. Den beiden Gesangbüchern werden die Gottesdienstordnungen und sonstiges liturgisches Material beigelegt.

Die Hymnologen sind mit den Problemen vertraut, die entstehen, wenn man ursprünglich germanische Texte mit jambischen Metren in eine Sprache übersetzt, deren angemessenstes Metrum eigentlich der Trochäus wäre – für die fennougrischen Sprachen ist ja die Hauptbetonung auf der ersten Silbe typisch. In den Übersetzungen ist aus diesem Grund nach einer relativ großen Freiheit, d.h. nach der inhaltlichen Entsprechung gestrebt worden. Das ist eben der Fall beim Übersetzen der naturverbundenen bildlichen Ausdrücke gewesen, die den Nordbewohnern fremd sind. Die Arbeit der Übersetzer ist auch zum Beispiel wegen der Meinungsverschiedenheiten über die Orthographie etwas kompliziert gewesen.

Als Grundlage der Texte und der Melodien des alten norwegischen Gesangbuches dienten die deutschen lutherischen Kernlieder. Man hat im allgemeinen ohne Begleitung gesungen, und die Vorsänger haben meistens keine Noten gehabt. Aus diesem Grund hat man die Melodien unterschiedlich gebraucht, und aus ihnen sind oft mehrere Varianten entstanden. Die bedeutendste Grundlage ist jedoch das norwegische Choralbuch *Koralbog inbeholdende de i Landstads salmebog forekommande Melodier* von Ludvig M. Lindeman (die Auflagen 1877 und 1922). Außerdem wurden Melodien aus den finnischen und norwegischen Gesangbüchern und den Sammlungen der geistlichen Lieder entnommen.

Die klassischen Melodien der Sammlung von Lindeman sind manchmal isorhythmisch, in gleichem Takt, manchmal haben sie aber ihren ursprünglichen Rhythmus behalten. Die Samen haben daher mehrere Lieder weiter zur Verfügung, die im finnischen Gesangbuch nicht mehr zu finden sind. Das Tempo des Singens ist langsam und feierlich; es gibt Gleiten und melodische Verzierungen, so wie es auch in den finnischen Volksvarianten üblich ist. Die schwere Aufgabe des Ausschusses ist es gewesen, eine Melodieform entweder von den gebräuchlichen Choralbüchern, den erneuerten Choralbüchern oder den zahlreichen Volksvarianten auszuwählen. Eigene Melodien der Samen lassen sich in der Sammlung kaum finden; der wichtigste Grund dafür mag die Ablehnung der "heidnischen" Juoiggus-Tradition sein. (Dem Juoiggus-Ton am nächsten ist offenbar die alternative Melodie des nordsamischen Liedes Nr. 163, wo vielleicht aber auch etwas von dem Einfluß des neueren norwegischen Melodietyps zu finden ist).

Chorales and hymns in the Swedish temperance movement 1880 to 1920.

Inger Selander

In this survey I will give some answers to such questions as: Why did the Temperance organisations use chorales and hymn texts from *The Church of Sweden Hymnal* (Den svenska psalmboken)? Which temperance organisation used most chorales? Are the chorales used mostly with hymn texts from *The Church of Sweden Hymnal* or with other religious or secular texts? Are parodies of hymns usual? In which context are chorales used?

My special definition of a chorale is: a tune used with a hymn text in *The Swedish Chorale Book* of the Church of Sweden from 1820, regardless of provenience. But I will not class as chorales all the tunes in the chorale books from 1921 and later, because from that year onwards some tunes came from the revivalist movement and the Free Churches. The term hymn I must use here as a translation of the Swedish word "psalm", which in this paper is only used about the texts in an edition of *The Church of Sweden Hymnal*, if nothing else is said in the context. The Swedish word "psalm" is a narrower term than the English "hymn". It is equivalent to the German "Kirchenlied". I must say that the Swedish term "psalm" cannot possibly be translated into English, partly because it is connected with the hymnbook of one church, the Church of Sweden. Of course "psalm" can be used of religious songs of churches in other countries and of course there are some qualitative criteria which I will not comment on here.

The Church of Sweden Hymnal of 1819 was mainly the work of Bishop Johan Olof Wallin. The Chorale book of 1820 is often considered to be a work by J C F Haeffner but he had some musicians and pastors to assist him.¹ Haeffner was a German musician who came to Sweden in 1782 and later on became director of the Royal Opera Orchestra and music director at the University of Uppsala. He made the rhythm of the chorales isometric and recommended slow tempi.

¹ F Bohlin, "Kyrkans koral och liturgi" i *Musiken i Sverige*. Bd II. Den nationella identiteten 1810-1920. Red. L Jonsson och M Tegen. Stockholm 1992.

I will focus on the most important temperance organizations, The International Order of Good Templars, The Blue Ribbon, (the Order of Templars) and The White Ribbon.² The last one is the Swedish equivalent of The Woman's Christian Temperance Union, which came to Sweden from Great Britain and the U.S. in the last decades of the nineteenth century. Finally there is the Temperance Order Verdandi, which is religiously neutral (excluding all religious elements from the rituals and songbooks) but politically radical, that is socialistic. This order originated in Sweden.

Songbooks and rituals were translated from English but from the very beginning a lot of songs were written in Swedish. Every organization produced songbooks of its own containing old and new songs: temperance songs, revivalist songs and hymns. As for tunes, very few were composed within the Swedish temperance movement until the 1910's. Most tunes were taken over from patriotic songs and folk songs. Many tunes were borrowed from American and English revivalist songs. Some chorales were used to temperance texts. The use of tunes already known had the advantage that they could be sung without practising or learning.

Most frequently, however, the chorales were used with hymn-texts from *The Church of Sweden Hymnal* as you can see from the tableau below. Most often the text-chorale combination is the same. *The Swedish Chorale book* of 1820 contained 290 different tunes to 500 hymns but not all these tunes were needed. Many hymn-texts had the same metre so they could be sung with the same tune. In 1844 the Academy of Music compiled a so called Minimum Table with the number of chorales reduced to 169.³ In many parishes in the country side probably a small number of tunes were used. Especially in the revivalist and Free Church hymnals the combinations of hymn-texts and chorales were often different from that of Haeffner's or the most commonly used chorale books. Even in the temperance songbooks some chorales are favoured. But in my opinion the most interesting question is whether the chorale is used with a text from *The Church of Sweden Hymnal*, or with another text and in that case: what is the relation between the new text and the older one?

The first two songbooks of the IOGT, from 1881 and 1882, had no music edition and no references are given to any song or hymn tune.

² A survey of the development of the temperance movement in Sweden is to be found in S Lundkvist, *Folkrörelserna i det svenska samhället 1850-1920*. Stockholm 1977.

³ P Nodermann, *Studier i svensk hymnologi*. Lund 1911, p 70 f. Cf Bohlin opus c k.

However, the edition of 1882 contains ten hymns. See the tableau below!⁴ I guess that some lodge had an English or American tune book from which they learnt the tunes with the texts translated from English. Mostly, I suppose, tunes already known by most of the members were used, probably some chorales, some tunes from revivalist songs and some from patriotic songs.

The songbook of 1892 contains three hymns. Two chorales are used with temperance texts in a hymnic style. Among the hymn-texts are M Luther's "A mighty fortress is our God". This hymn is the most frequent song-text in the temperance songbooks. The main reason could be the battle motif, which is a favorite one. The hymn is supposed to have been interpreted from the special point of view of the temperance movement; evil, and the hordes of devils symbolize drunkenness. In some songs alcohol is personified as King Alcohol or Bacchus, the Greek god of wine. In the oldest songbooks and in the Christian branches of the temperance movement all four stanzas of Luther's hymn are incorporated, in the songbooks of the IOGT, after 1910 only the first and the last stanzas. The verses about Jesus Christ are excluded. This is symptomatic: in many of the hymns used in the non-Christian temperance organisations, stanzas about Jesus Christ are omitted. In the admission ceremony of the IOGT the candidate had to confess his or her belief in a God who rules and provides everything but there were no parts of or hints at the second article of the Faith so even a deist could take part.

The other two hymns in the 1892 songbook are slightly altered, making them a bit less confessional. Altering of hymn-texts was unusual and is only to be found in the songbooks before or around the turn of the century. There is also one patriotic hymn by the Swedish-Finnish author J L Runeberg, "Bevare Gud vårt fosterland" (God save our native country), which was published in *The Swedish-Finnish Hymnal Proposal* of 1849 and incorporated in many temperance songbooks to five different tunes, none of which is a chorale. The temperance movement was very patriotic. One argument for teetotalism was the concern about the "image" of the native country and this concern included reputation as well as material welfare.

The IOGT songbook of 1900 contains thirty hymns. None is altered. Quite a few consist of one or two of the last stanzas of the hymn and are included under the heading 'End of the Meeting'. Many of the

⁴ My *Index of songs in the folk movements 1850-1920* (a database) is not constructed in such a way that it is possible to make excerpts of chorales or hymn-texts from *The Church of Sweden Hymnal*. But an inventory of the most widespread songbooks has given this result.

hymns have a battle motif and express a strong morality: fight against the flesh and do not waste your time. The hymns by Johan Olof Wallin in particular are often very moralizing. All chorales except one are used with hymns. The exception is a text by King Oscar II, "Upp att verka" (Up to work), with a chorale by Joachim Neander.

Already in the last decades of the nineteenth century, voices were raised claiming that the IOGT songbook and ritual ought to be free from religious elements, i.e. Bible readings, prayers, hymns and religious songs.⁵ But as the conservative, religious group was in the majority in IOGT around the turn of the century the songbook in 1900 acquired an impressive stock of hymns and chorales. But in 1908 the annual meeting decided to exclude all religious content from the admission ceremony and the new edition of the songbook in 1913 contained only one hymn with a chorale, "A mighty fortress is our Lord". Still accepted were also Oscar II's song combined with a chorale and Runeberg's patriotic song, the latter included in *The Church of Sweden Hymnal* 1937.

In the socialist temperance organisation Verdandi, established in 1896, with neutrality in religious matters and commitment to socialism on the program, there is only one chorale and it is used with a parody of a hymn by Wallin. Only the first stanza is used in this contrafactum. Instead of "Vaka, själ, och bed" (Awake my soul and pray) they sing "Kom i våra led" (Join in our company). Even if nothing negative against religion or church is expressed in the text, the use of the chorale and the altering of the hymn-text is a signal of their negative attitude towards both. Especially if the context of the meeting was critical of religion.

In the religious temperance organisation, the Blue Ribbon, the songbooks, of course, contained mostly religious songs and temperance songs with religious motifs. In the songbook of 1897 there are twenty-nine hymns with chorales apart from a blessing. Stanzas about the Lord Jesus Christ and the Holy Spirit are of course included. Five chorales are used with six other texts. The songbook of 1901 contains thirty-one hymns with chorales apart from the blessing, and four chorales with five new texts. In the songbook of 1907 the hymns with chorales number thirty-eight, plus a blessing. Some of the hymns belong to the Christian high festivals but the hymns cover a variety of issues. Chorales are used with four other texts. Two hymns are sung with a tune composed by J G Lotscher to a Moravian song. This chorale, with a lively rhythm became very popular in the Free Church songbooks and in the temperance songbooks. In many

⁵ A Svensson, *De visade vägen. IOGT - 100 år. En krönika*. Stockholm 1979, p 94 f.

chorale books for the Church of Sweden from the last decades of the nineteenth century this chorale was used as an alternative and so it is in the official chorale book of 1939.

The White Ribbon did not get a songbook of its own until 1915. There are sixteen hymns in this songbook. Very few are moralizing, most of them have the themes of confidence and praise. Two hymns are not combined with chorales, one of them is the song by King Oscar II, mentioned above.

In order to exemplify the use of a chorale and indicate potential intertextual relations I have chosen three chorales used with temperance songs. Unfortunately it is only possible to demonstrate intertextual relations convincingly in Swedish, because of the references to a variety of Swedish texts. The tunes are taken from one of the most widely used chorale books in the late nineteenth century, where it is written in 4/4 time with crotchets, as was usual in the songbooks of the folk movements. In Haeffner's chorale book all tunes were written with minims, which indicated a slower tempo. See example 1-3 below.

Most used is the first chorale, a German folk song from Wittenberg 1533, in Sweden combined with the Finnish-Swedish author F M Franzén's hymn about the power or sovereignty of Jesus, "Din spira Jesu sträckes ut" (Your sceptre Jesus reaches out) well-known from school songbooks. This chorale is used with several hymns in Haeffner's chorale book and also in the temperance songbooks. Even in the songbooks of the revivalist and Free Church movement it is a popular tune also combined with new texts. In the temperance songbooks it is used with five temperance texts.⁶

As in Haeffner's chorale book this chorale is used with H Spegel's hymn "Se huru gott och ljuvligt är Att bröder kunna sämjas" (Behold how good and pleasant it is when brethren dwell in unity), a paraphrase of Psalm 133. One temperance songbook has a contrafactum of this hymn, where the word "brethren" in the first line is changed to "siblings". This hymn about fellowship is used after the admission ceremony.

Combined with the same chorale in Haeffner's chorale book as well as in the temperance song books we find Johan Åström's hymn "Upp kristen upp till kamp och strid" (Up Christian, up to fight and battle). In *Stridsbasunen*, a songbook of the Templar Order from 1900, this text is adapted to a temperance song. All mention of God is eliminated but there

⁶ In the *Index of songs in the folk movements 1850-1920* this chorale belongs to the ten most frequent melodies. It appears 92 times and is used to 42 different texts.

are still references to the Bible, though some are slightly altered. The sword of the Spirit has become the sword of Hope. The contents of the song are now the moral battle against drunkenness, not the Christian battle against the world, the flesh and the lust for the pleasures of the world. But still the "Christian" remains the addressee. The song is a sort of contrafactum but not a radical one, since the Christian ideology is not totally replaced by the temperance ideology. It is very typical for the adaptation of hymns and religious songs in the temperance movement; the temperance motif is added to the Christian one.

Another song in the same songbook has a nationalistic introduction, "Upp Svea folk till kamp och strid" (Up, the people of Svea, to fight and battle). Svea or Mother Svea is a female personification of Sweden, just as Marianne is for France. This text, however, has nothing in common with the hymn "Up Christian" except for the battle motif.

Even a song about Bacchus is sung with this chorale. But the chorale is only one of three tunes used with this text. The text was written by the Methodist J Th Jacobsson who was deeply involved in the Christian branch of the temperance movement and travelled in the U.S. as well as in Sweden and Finland making temperance speeches. The song describes the march against Bacchus's army. The imagery is a mixture of battle and river and fire motifs. The image of drunkenness as a deluge is clearly present and is found in some of the early temperance songs.

In two songbooks for the Blue Ribbon organization another temperance song is sung with this chorale, "Från denna dag med Herrens makt" (From this day with the help of the Lord). The theme is the decision to become a teetotaler and enter a temperance organization. It has no references to the other texts sung with this chorale. Still I maintain that to the listeners or users, an intertextual field can be formed by other texts to this chorale, especially those with a battle motif or a moral decision theme.

The other example of chorale use is a chorale printed in J G Stöhr's *Neubezogenes Davidisches Harfen- und Psalter-Spiel in Stuttgart 1710*, with "Nun danket all und bringt Ehr". See the second example! In Haeffner's chorale book the tune is combined with Wallin's morning hymn "Din klara sol" (Your bright sun). This hymn used to be a very common school hymn. Haeffner uses the chorale with two other hymns which are also incorporated in the temperance songbooks, "Dig ljusens fader vare pris" (Praise be to you, father of lights) and "Så går en dag än från vår tid" (Now yet another day passes from our time). The 12th stanza from "Dig ljusens fader vare pris", "Sann tro på Gud och på hans ord" (True faith in God and in his words), about faith in God and strength to do good works is used in as many as 14 temperance songbooks in the admission ceremo-

ny. Three religious texts and one secular are connected with the chorale. One, "Dig, himlars konung, Herre Gud" (You king of heavens, Lord God) is a prayer about grace to be obedient to the truth, strength to do good, to live an active, useful life. One, "O du som njuter frid och ro" (O you who rejoice in peace and rest), is by the abovementioned Methodist preacher Jacobsson. It is a challenge to an addressee enjoying peace and comfort in his home to get out and rescue the drunkards and fight against drunkenness. The third religious temperance text, "O Nådens Gud kom till oss ned" (O God of grace come down to us) is a prayer for blessing and for the success of the temperance work, and strength to keep one's teetotalist promise. This song can be used before the admission ceremony. Finally there is a secular song, "Hell den som fått sitt hjärta tänt" (Hail you whose heart has been touched by fire) by Johan Bergman about the man who is burning for a noble goal, he who loves his neighbours and cares for others. These four songs are found in the Templar Orden and all of them pray for or extol moral strength. In these general terms we can speak about intertextuality. The chorale carries religious and moralistic overtones.

The third example is B Waldis's chorale from *Der Psalter*, printed in Frankfurt 1533, with "Danket dem Herrn und lasset euch lehrn". This chorale is connected with many hymns in Haeffner's chorale book, and some of them are found in the revivalist and Free Church hymnals but none in the temperance songbooks. It is, however, used with five temperance texts. Four are found in *Stridsbasunen* 1900, one of the songbooks of the Templar Order.

Two of the three religious temperance songs were written by the signature Sex-ton, a pseudonym for Carl Andersson, a prison director in Stockholm and very active in the compilation of the first songbooks of the Templar Order. One of the songs, a prayer for strength in the battle for temperance, is hymn-like. Perhaps Andersson had rewritten some stanzas from a hymn, which I cannot identify. One song is a typical temperance battle song with no references to hymns, "Kom, bröder, systrar hand i hand Till strids vi skola tåga (Come brethren, sisters, hand in hand To battle we shall march)". Another battle song in *Stridsbasunen*, "Vi höja må vårt stridsbanér Mot dryckenskapens fara" (Let us raise our battle banner Against the danger of drunkenness) has been revised by Andersson. This song is also a very typical temperance battle song, full of clichés.

An exception to the traditional temperance song code is a song written by an author and famous literary critic in the last decades of the nineteenth century, Carl David af Wirsén, "Håll ut, håll ut i tålmod" (Stand fast, stand fast in patience). I cannot call it a good example of Wirsén's poetry, revised as it is by Sex-ton. Still it is of a better quality

than most temperance songs. The theme is a challenge to keep to one's ideals with confidence, even if one is misunderstood by friends and mocked by the crowd. The song which contains the imagery of knighthood (not just battle) as well as of light and darkness, the pilgrimage and the sea voyage is more elaborate and varied than is normal in temperance songs. I cannot say that there are any references to any of the hymns or other songs used with the chorale, and surely Wirsén did not write his poem to a chorale. But the theme, "stand fast, even if you are scoffed at", is more common in the revivalist songs than in the temperance songs. The temperance movement was more popular.

Finally we have a religious song to this chorale in the religious temperance organization The Blue Ribbon. It is in hymnic style and is, as explained in a foot note, taken from the proceedings at the general meeting of the Nordic Temperance organizations (*Förhandlingarna vid Nordiska Nykterhetsföreningarnas allmänna möte*) in Stockholm 15th-17th June 1846. It was written for this occasion and was sung after the prayer at the opening of the meeting. It might have been written to another chorale. The theme in the first stanza is confidence in God among the Nordic brethren. The second stanza is patriotic, every organization must fight for the native country against drunkenness, which is compared with a great conflagration. Neither the theme nor the imagery is outstanding but it is interesting as an example of the very few temperance hymns from this early period before the temperance movement took on a more definite shape in 1879.

To sum up: The main reason why the temperance organizations used hymns and chorales must be the religious origin of the temperance movement. The movement grow out of a Christian- motivated responsibility for one's neighbours and one's country. In order to be able to keep your promise of teetotalism and fight against drunkenness you needed God's help. Up to 1908 even the ritual of IOGT contained prayers and the admission ceremony included a confession of faith in an almighty God.

Hymns and chorales occur in all the songbooks, except of cause, that of the socialistic Verdandi with only a contrafactum. As expected, the Christian organizations, the Blue Ribbon and the White Ribbon, have most hymns and chorales.

The hymns of *The Church of Sweden hymnal* 1819 had many stanzas and the Temperance organizations as well as the Free Churches mostly selected just a few of them. In their choice you can see an adaptation to the ideology of the IOGT and its sister organizations, i e stanzas about the Lord Jesus Christ and the Holy Spirit are omitted. Hymns are often intended for the end of the meetings, and therefore stanzas with a blessing or a prayer are frequently chosen.

Very seldom the hymn-text is altered, but you can find some adaptations, where the Christian theology is supplemented with temperance ideology. Only a few hymns have the Christian ideology replaced by temperance ideology. But these texts are to be found side by side with non-adapted hymns, so the context is not anti-Christian. Only one contrafactum is a parody, that is in the socialistisk songbook. The hymns are mostly prayers for help to live a life in obedience to God. Many hymns have a similar content to the temperance songs: a moralistic point of view and a battle motif.

I am sure that hymns are chosen partly because of similarity of content, and partly because of contrast of style to most of the temperance songs. To talk about temperance songs from an aesthetic point of view is senseless; they were mainly written by people of little education and their sole purpose was their function. However, I think that there could be a need for something more sublime. Hymns have given solemnity to the meetings with their more rhetorical style.

Chorales are mostly used with hymns from *The Church of Sweden Hymnal*. Over the period 1850-1920 only twenty chorales in my indexed songbooks are used with other texts, most of which are religious temperance songs. But whatever the contents of the temperance song, the chorale carries Christian overtones. This is a positive addition to the text in all temperance organizations but the socialistic Verdandi, where the strong contrafactum effect is desired. The chorales, all with a smoothed out, isometric rhythm, form a clear contrast to the English and American tunes, which were abundantly used up to the beginning of 1900 and which were mostly in a lively rhythm and in a major key and with a melodic line built on triads. Even if the majority of the chosen chorales are in a major key they differ from the English-American tunes in rhythm and melodic construction as well as in harmonization.

As with hymns, chorales have lent solemnity to the lodge meetings especially to the admission ceremony. This has been their main function. They also have aroused associations of service in the church, of worship at school or at home, or, for men, of regimental prayers. Even when a chorale is sung with a secular text it carries along these associations. And the chorale also echoes the hymn-texts usually connected with it. This is also the fact even when the chorale is only played, for example by brass instruments. Many lodges had a brass sextet of their own, which

played especially at outdoor meetings and feasts.⁷ Each chorale establishes its own intertextual field, consisting of all the known texts sung to it. The intertextual field is not quite the same in all the temperance organizations, not the same to every listener or singer. The associations can also be unconscious and experienced as only an atmosphere. But for members who had belonged to the organization for many years or had grown up there, perhaps memories of ceremonies and feasts in the lodge dominated the associations.

On the whole the chorales are used with few other texts than hymns. Only twenty chorales are sung with temperance songs. On the contrary the tunes from revivalist songs are the most common in the early temperance songbooks, and many of the temperance songs are imitations of the revivalist songs. Some hymns are adapted to the temperance ideology, but I will not call them parodies because of their positive attitude to religion. Very often a temperance motif is added to the religious one. Sometimes the religious motif is eliminated but never, except for the songbook of the socialist temperance movement, is there an attitude of distance or ridicule towards religion.

Finally, the songbooks contained what the editors considered suitable to sing, but how much the hymns and chorales were used is impossible to know. Minutes were written at every meeting, but only as an exception is a title or a number of a song noted. Hymns and chorales belonging to the admission ceremony were regularly used. However, the most frequently mentioned hymn in reports of celebrations in weekly papers of the temperance movement is Luther's "A mighty fortress is our Lord".

⁷ G Andersson, "Vad slags musik spelade nykterhetslogens mässingssextett?" in *Svensk Tidskrift för Musik* 1982, Stockholm 1983.

Zusammenfassung

Der Hauptgrund für das Singen von geistlichen Liedern und Chorälen seitens der Temperenz-Bewegungen war wohl der religiöse Ursprung der Temperenzbewegung.

Geistliche Lieder und Choräle wurden bis nach 1910 von allen Organisationen allgemein gesungen. Die Ausnahme waren die sozialistische Verdandi, die nur Kontrafakten verwendeten. Die jeweiligen geistlichen Lieder waren im Inhalt jenen der Temperenzbewegung sehr ähnlich. Sie alle vertraten einen moralischen Standpunkt und wiesen ein Kampfmotiv auf. Geistliche Lieder wurden während der Aufnahmefeierlichkeiten gesungen und als Abschluß der Versammlungen empfohlen.

Die verschiedenen Organisationen wählten ihre Lieder sicherlich teils wegen ihres Inhalts, der dem der Temperenzlieder ähnlich war, und teils wegen ihres Stils, worin sie sich von jenen merklich unterschieden. Obwohl eine große musikalische Vielfalt zu erwarten wäre, weil die verschiedenen Organisationen bekannte Melodien für ihre neuen Texte brauchten, bevorzugte man jedoch Melodien von Erweckungs-, patriotischen und Volksliedern. Kontrafakten und Paraphrasen gibt es nur wenige. Ungeachtet des Inhalts eines Temperenzliedes schwingen immer christliche Obertöne mit. Dies ist ein positiver Zusatz zu den Texten der Lieder aller Temperenzbewegungen außer jenen der Verdandi. Ebenso wie geistliche Lieder haben Choräle besonders bei Aufnahmezeremonien den Versammlungen der Logen große Würde verliehen.

HYMNS AND CHORALES FROM THE CHURCH OF SWEDEN
HYMNAL IN SOME SONGBOOKS OF THE SWEDISH TEMPER-
ANCE MOVEMENT 1880 TO 1920.

The International Order of Good Templars (IOGT)

1881:	67 songs.	No hymns,	no chorales. No tunebook.
1882:	91 songs.	10 hymns.	No tunebook.
1992:	87 songs.	3 hymns,	2 chorales with new texts.
1900:	141 songs.	30 hymns,	1 chorale with a new text.
1913:	133 songs.	1 hymn,	1 chorale with a new text.

Nykterhetsorden Verdandi (The Temperance Order Verdandi)

1903:	39 songs.	No hymns,	1 contrafactum.
1913:	57 songs.	No hymns,	no chorales.

Blå Bandet (The Blue Ribbon)

1897:	154 songs.	29 hymns,	5 chorales with 6 new texts.
1901:	212 songs.	31 hymns,	4 chorales with 5 new texts.
1907:	275 songs.	38 hymns,	2 hymns with no chorales,
		4 chorales with new texts.	

VITA BANDET (THE WHITE RIBBON)

1915:	143 songs.	16 hymns,	2 with no chorales. 1 chorale with a new text.
-------	------------	-----------	---

Ludvig M. Lindeman and Folk Style Hymnody

Gerhard Cartford

The dominant figure in Norwegian church music in the nineteenth century was Ludvig Mathias Lindeman, who was born in 1812 into a family of musicians. For fifty-four years he served as organist in *Vor Frel-sers Church* in Oslo. Today it is the cathedral church of Oslo. By the time Lindeman died in 1887 he had put an indelible stamp on the music of the hymns and liturgy of the Church of Norway, a mark, moreover, that is still discernible not only in the hymns of the church of Norway today but also in the hymns of Norwegian-American Lutherans in North America.

In addition, Lindeman developed an early interest in the music and the singing of the people who lived in the rural areas of Norway, and he made frequent trips afield to listen to country singers and musicians and to write down what he heard. Of the approximately three thousand pieces he collected about 2500 have been preserved. In a series of volumes, entitled *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier*, issued between 1853 and 1867, he published many of the tunes, edited and arranged for voice and piano. It was to prove in subsequent years a treasure load of inspiration and source material for Norwegian composers.

It is not my intention in this paper to write about Lindeman as a folk music collector. But this activity was formative in his musical development, and his collecting of music that was sung and played in the rural areas and his contacts with the country people who sang and played for him inevitably influenced his views on the music he later wrote for people to sing. Many of the tunes he recorded were variants on traditional hymns. Country parishes often had no musical instruments. They relied on the local precentor (*klokker*) for musical leadership. This person, usually a man gifted with a strong voice, would lead the congregation in the singing of hymns and would often improvise on the tunes, creating his own variants of them. The fact that the hymns were sung very slowly plus the fact that occasionally the precentor was the only one who sang only added incentive for this practice. Thus, Lindeman learned at first hand how the hymns of the church were sung and preserved and embellished in rural congregations.

Lindeman's greatest renown in the country in general, as well as in the church, was to come as a result of his activity in writing new hymn tunes for the Norwegian Church and publishing various collections of

tunes, culminating in his *Koralbog* of 1877. This was the book containing the keyboard accompaniments for the church's hymnal, which at that time carried only the hymn texts. Hymn tunes were sung by the people from memory.

Lindeman came to Oslo (then called Christiania) from his native Trondheim in 1833. He was soon engaged as a substitute for his older brother who was organist at *Vor Frelser's*. In 1840 he became the full time organist and city cantor.

In the years following his arrival in Oslo Lindeman established a firm friendship and a close working relationship with the cathedral chaplain, Wilhelm Andreas Wexels. Wexels, born in Denmark, had moved as a teenager to Norway where he studied theology. He was called to form a part of the staff at the cathedral, and he stayed there until his death in 1866. He was a major and "a lonely voice" (Einar Molland) in the Church of Norway in his determined opposition to the spirit of rationalism which had pervaded the church since the time of the Enlightenment. He became renowned as a biblical preacher. He was a follower of the great Danish preacher/poet N. F. S. Grundtvig, whose hymn texts were beloved in both Denmark and Norway. It was during this period when Lindeman sat under the weekly preaching of Wexels and moved his Grundtvigian circles that his mature thoughts as a churchman took shape. Asbjørn Hernes has written that "it was Wexels who made Lindeman a church musician."¹

It was soon after Lindeman had entered into his association with Wexels that he joined him in publishing a small collection of hymns, some of which had been written by Grundtvig. The book was called *Christelige Psalmer* (Christly, or Christian, Hymns). the title is significant because this publication was surely a cannon volley in Wexels' battle with the rationalists. Wexels insisted on the need for the church to return to preaching the gospel of Jesus Christ.

Lindeman provided the music for the hymns, writing some of the tunes himself. One of these was the tune to Grundtvig's hymn "*Kirken den er et gammelt hus*" (Built on the rock the church doth stand). This tune was to become Lindeman's most enduring legacy to the wider Christian church. It crossed the Atlantic Ocean with the emigrants to the United States where it was eventually included in various English-language hymnals. The style of this hymn tune, interestingly, is not typical of the majority of the tunes that Lindeman later wrote. It is characterized by a seriousness reminiscent of the German chorale, whereas his reputation for giving voice to a "joyous Christianity" (Hernes) came from hymns like "*Kjaerlighet er lysets kilde*" (Love, the fount of light from heaven), with a text also by Grundtvig. (See examples).

I want to elaborate on this latter aspect of Lindeman's hymn

writing style, namely, what I have termed "folk style", and in doing so make reference to a publication issued by two of Lindeman's sons, O. A. Peter Lindeman, entitled *Melodier til Brorsons Svanesang* (Melodies for Brorson's swan song). It is a collection of poetic texts written by the early eighteenth-century Danish pastor/poet, Hans Adolph Brorson, which Ludvig Lindeman set to music. In writing these tunes Lindeman deliberately departed from the accepted norms for hymn tune writing. Instead of using the half note (♩) as the basic metrical unit, he adopted the quarter note (♪). To avoid monotony and to give rhythmic vitality to the melodic line he burdened every note with a chord, preferring to allow for a more flowing melody line. In the keyboard accompaniment he wanted to provide a harmonic foundation with occasional chords used only where necessary. He finished writing the music for this publication in 1864, the hundredth anniversary of Brorson's death, but for various reasons only the first twelve of a total of seventy-one melodies were published at that time. The entire collection was first published by Lindeman's sons as a tribute to their father in 1912, the hundredth anniversary of his birth.

This book throws light on Lindeman's thinking about the hymnody of his time and how he proceeded to improve the singing of hymns in the Norwegian church. His son Peter writes: "Father had already led congregational singing for many years [from the organ bench]."² Lindeman began at age twelve to substitute for his organist father, Ole Andreas Lindeman, who played at *Vor Frue* Church in Trondheim. There he had become acquainted with and played from the book of hymn tunes his father had edited and published in 1838. It was called *Choral-Bog* and had been authorized for exclusive use throughout the Church of Norway, the reason being an attempt at restoring order to the rather chaotic hymnal scene in the church at the time. No fewer than three official, authorized books of hymn texts were in regular use, all with varying doctrinal and liturgical emphases. O. A. Lindeman's book of tunes, harmonized for the keyboard, contained the melodies required to sing from all three hymnals.

The notational style in vogue at the time employed the half note as the basic metrical, syllabic unit and concluded each phrase of a hymn with a fermata, during which time the organist (when there was one) would improvise a brief interlude, then proceed to the next phrase. The hymns dragged on interminably because they were sung so slowly, a metronome reading of 25-45 to the syllabic pulse being common. People simply breathed as often as they had to in order to finish out a phrase. If in the light of these facts one is mindful of the number of hymns sung in an average service (from eight to twelve) - each with several stanzas - one is prompted to sympathize with the people who complained that the services were too long and that there were too many hymns. It helps to explain

also why people took to coming late for the service. Examples compare the chorale "*Allein Gott in der Höh sei Ehr*" as it appears in O. A. Lindeman's book of 1838 and his son's version in the *Koralbog* of 1877.

Ludvig Lindeman matured quickly as a church musician. He was only twenty-eight years old in 1840 when he took on the full-time post as organist at *Vor Frelser's* in Oslo. He was fully aware that a major change had to take place if the singing of hymns in the church was to improve. He was already at work with Wexels on the collection of hymns mentioned earlier, for which he employed the quarter note as the basic metrical value. This was only two years after his father's chorale book had been published with its archaic notational forms using the half note as basic unit. The son's work was to overtake that of his father, although, given the slow, conservative nature of liturgical reform, the changes initiated by Ludvig Lindeman did not entirely displace his father's work, especially in rural parishes, where the records show that at least one country congregation was still using O. A. Lindeman's *Choral-Bog* in 1938, one hundred years after its first publication! Ludvig Lindeman's *Koralbog*, which had been in regular and quite enthusiastic use since its publication in 1877, was also the book that dominated the church music scene among the Norwegian-American Lutherans in North America.

At least three major influences informed Lindeman's progress as a church musician.

1. From his father he had received the heritage of a solid classical education in music and a sound sense for what it meant to be a church musician. And his early experience accompanying congregational song gave him a feel for the needs of a singing assembly.

2. From his association with Pastor Wexels and through him with Grundtvig, Lindeman gained a warm appreciation for the church and the central message of the church, the proclamation of the gospel of Jesus Christ. Peter Lindeman writes:

I have no doubt that it was the vibrant preaching that he heard from Wexels that contributed to the opening of his eyes and heart to the recognition that hymn tunes had to be written in such a way that the congregation could sing them with joy and gladness, and thus give expression to all that was in their hearts.³

3. From his folk music research Lindeman learned to appreciate the kind of vitality and integrity that formed the foundation for the music-making of the people who lived in the rural areas, away from the cultured urban centres. Peter Lindeman again:

Hymn tunes needed to be folk-like. And it was not a question of copying or imitating folk tunes and utilizing them with some adaptations, as had been done so often before. It was, above all, that they be singable by the people, by the congregation, and that they not sound contrived or so formal that people would not take part. At the same time, they should be appropriate for their intended use, be well written and not be musically banal.⁴

Peter Lindeman also takes on a rather curious facet of his father's work. On the one hand, Ludvig Lindeman was daring, even radical, for his time in his harmonizing of hymn tunes; he also made a case in this publication for a style favouring a flowing melodic line with occasional chords underlying it. On the other hand, he could not seem to overcome the idea, well established by past practice, that for hymns in the church each melody note should have an accompanying chord. It was probably for this reason that Lindeman included in a subtitle of the book the legend: *Melodier til Pianoforte, for det stille Hjem* (Melodies for the pianoforte, for the quiet home). When Lindeman published his chorale book these same tunes appear fully furnished with chordal accompaniment. (See examples).

Peter Lindeman ventures the opinion that doing this may have hindered the ideal of achieving the livelier singing in the congregation that Lindeman wanted. It is quite clear when the two versions are placed side by side that Lindeman's earlier version has a sense of horizontal flow which is missing in the version with a chord on every note. The thick harmonic texture inhibits the sort of melodic flow realizable in the former style and slows down the singing to accommodate the rapidly changing chords. It is this melodic style, nevertheless, that characterizes Lindeman's folklike approach to the writing of hymn tunes. It is possible, of course, that he was right in not trying to use this style of harmonic writing in the official chorale book. Such a radical departure from tradition might not have won the approval of the authorities.

Despite these criticisms, Lindeman's new hymn tunes gained an enormous popularity in the congregations because the combination of lyrical melody, rhythmic vitality and quicker tempo caught the public imagination and gave the people a chance to express what was in their hearts in music that captivated them. An enthusiastic Swede, Wilhelm Bauck, visiting Oslo in 1874 attended church at *Vor Frelser's*. He made these comments following the worship service:

In addition to the old, authorized chorales, Lindeman has introduced new hymns, most of them of his own composition. These usually have a free, simple, rhythmic movement and are almost all

unusually beautiful and expressive. Lindeman customarily uses one of his own tunes in each service, and it is sung by the congregation with as much zest as the old hymns ... The intention is to give hymn singing some of the characteristics of popular singing, while maintaining a fitting dignity, and this intention has been fully realized. Throughout there is a spirit of joyous devotion which characterizes this singing.⁵

It was this success that called forth the sentiment expressed by one of the speakers at Lindeman's funeral: "Lindeman taught the Norwegian Church to sing."⁶

Notes

1. "Ludvig M. Lindeman og Hans Gjærning i den norske kyrkja." *Tidskrift for Teologi og Kirke VIII* (1937): 110.
2. Ludvig M. Lindeman, *Melodier til Brorsons Svanesang*, ed. by O. A. Lindeman and Peter Lindeman (Kristiania, 1912), p. 10.
3. *Ibid.*, p. 10-11.
4. *Ibid.*, p. 11.
5. Arno Berg and Bernhard Hagtvedt, "Vor Frelsers Kirke." *Land og Kirke* (Oslo, 1950), p. 374-375.
6. "Bemærkninger angaaende de i vor Kirke brugte Koralbøger," supplement to M. B. Landstad, *Kirke-salmebog* (Kristiania, 1892), p. 46.

Zusammenfassung

Ludvig M. Lindeman war eine vorherrschende Persönlichkeit im Musikleben der norwegischen Kirche des 19. Jahrhunderts. Er revidierte und veröffentlichte nicht nur ein neues Choralbuch für die Kirche, sondern er komponierte auch viele neue Kirchenliedmelodien in lyrischem, volksliedhaftem Stil in dem Bemühen, das Singen von Kirchenliedern im Gottesdienst zu fördern.

Übersetzung von H.T.D.

The first system of Example 1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of eighth notes in the treble, with some chords and rests.

Example 1

The second system of Example 1 continues the two-staff arrangement. The treble staff shows a continuation of the eighth-note melody, while the bass staff maintains the accompaniment pattern.

The first system of Example 2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of eighth notes in the treble, with some chords and rests.

The second system of Example 2 continues the two-staff arrangement. The treble staff shows a continuation of the eighth-note melody, while the bass staff maintains the accompaniment pattern.

Example 2

The first system of Example 3 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of eighth notes in the treble, with some chords and rests.

The second system of Example 3 continues the two-staff arrangement. The treble staff shows a continuation of the eighth-note melody, while the bass staff maintains the accompaniment pattern.

Example 3

The Church

132 8s. 7L.

Ludv. M. Lindeman, 1812—87

Built on the Rock the Church doth stand, E-ven when steeples are fall-
 ing; Crumbled have spires in ev - ery land, Bells still are chim-ing and
 call - ing; Call-ing the young and old to rest, But a - bove
 all the soul dis-trest, Longing for rest ev - er - last - ing.

2 Surely in temples made with hands,
 God, the Most High, is not dwelling,
 High above earth His temple stands,
 All earthly temples excelling;
 Yet He whom heavens cannot contain
 Chose to abide on earth with men—
 Built in our bodies His temple.

3 We are God's house of living stones,
 Bullded for His habitation;
 He through baptismal grace us owns
 Heirs of His wondrous salvation;
 Were we but two His name to tell,
 Yet He would deign with us to dwell,
 With all His grace and His favor.

4 Now we may gather with our King;
 E'en in the lowliest dwelling;
 Praises to Him we there may bring,
 His wondrous mercy forth telling;
 Jesus His grace to us accords,
 Spirit and life are all His words,
 His truth doth hallow the temple.

5 Still we our earthly temples rear,
 That we may herald His praises;
 They are the homes where He draws
 And little children embraces; [near
 Beautiful things in them are said,
 God there with us His cov'nant made,
 Making us heirs of His kingdom.

133

N. F. S. Grundtvig

Thirteenth Sunday after Trinity

448

8. 7. 8. 7. 8. 8. 7. 7.

Ludv. M. Lindeman, 1812—87

Love, the fount of light from heav-en, Is the root and source of life;

Therefore God's de-crees are giv-en With His lov-ing-kind-ness rife,

As our Sav-ior God de-clar-eth, And the Spir-it witness bear-eth,

As we in God's peace do prove, God is light and God is love.

2 Love doth crown the life eternal,
 Love the brightness is of light,
 Therefore on His throne supernal
 Jesus sits in glory bright;
 He, the light and life of heaven,
 Who Himself for us hath given,
 Still abides and reigns above
 In His Father's boundless love.

3 Love, alone the law fulfilling,
 Is the bond of perfectness,
 Love, who came a victim willing,
 Paid our debt and brought us peace;
 Therefore love and peace in union
 Ever grow in sweet communion,
 And through love we may abide
 One with Him who for us died.

N. F. S. Grundtvig, 1853

Johan Spangenberg, Superintendent i Eisleben 1545.
Eller: Nicolaus Selmeccer, en berømt Theolog i Leipzig, født 1530, død 1592.

Mel. Mine Gud i Himmerig.

No. 9.

The image displays a musical score for the hymn 'Mine Gud i Himmerig'. It is arranged in four systems, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'dim.'. The first system contains the initial 16 measures of the piece. The second and third systems continue the melody and accompaniment. The fourth system shows the final measures, which end with a double bar line. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

Choral-bog
Christiania, 1838

(Aldrig er jeg uden Vaade: se: Jesus Krist No. 69 b).
No. 6. Alene Gud i Himmerig. Salme 11. 249. 417. 538. 546.

Ludvig Linueman

Al = neft Gud i Him = me = rig Ver Lov for al din Na = de, Som han har gjort i For = de = rig, i blø = se sig = nebe

Da = = ge! Paa Jord er kom = men Glæ = de, Fred, Vel Men = ne = sten maa glæ = des ved Guds In = best og god Al = = je.

Koralbog
Christiania, 1877

Koralbog version
Second Sunday after Trinity

399 8, 7, & 7, 7, 7.

Ludv. M. Lindeman, 1812-87

Erbrons Svanesang

Andante. $\text{♩} = 60$.

62.

1. Naar mit ð . le, træ af Mø . le, Vaad og mørkt af Taa . re Regn,
2. Jeg for . nemmer, Fol . ke Stemmer al . le Slægt blandt Eng . les Lyd,
3. Ja, jeg skru . er, di . ne Dru . er, Pa . ra . dis! den Livets Frugt,
4. Lammes . kla . re Bru . de . ska . re ser jeg midt i Pa . ra . dis,

1. sør mod Længsel fra sit Fængsel op mod Sa . lems bli . de Egn!
2. dem de dri . ver op med I . ver, i Guds Lovsangs ful . de Fryd,
3. Di . ne sø . de Ro . ser mø . de mig alt nu med H . lig Lugt,
4. hvor de svømme som i Strømme af Guds sø . de Lov og Pris!

1. O, hvor svin . der da min Ve . ba . re ved der op at sø!
2. O, hvor si . ger da min Sjel Ver . den glæ . de lig: Far . vel!
3. Gi . ver Ti . dens Aan . de . drag E . vig . he . dens Luft og Smag.
4. Søe . ry . Vej og kor . te Tid, o, hvad er din En . de blid!

Come to Calvary's ho - ly mountain, Sinners, ruined by the fall;

Here a pure and heal - ing fountain Flow to you, to me, to all;

In a full per - pet - ual tide, O - pened when our Savior died.

2 Come in poverty and meanness,
Come defiled, without, within;
From infection and uncleanness,
From the leprosy of sin,
Wash your robes and make them white;
Ye shall walk with God in light.

3 Come in sorrow and contrition,
Wounded, impotent, and blind;
Here the guilty free remission,
Here the troubled peace my find:
Health this fountain will restore;
He that drinks shall thirst no more.

4 He that drinks shall live for ever;
'Tis a soul-renewing flood:
God is faithful; God will never
Break His covenant of blood,
Signed when our Redeemer died,
Sealed when He was glorified.

J. Montgomery, 1818

481

Melodier til Brorsons Svanesang

Andante. ♩ = 52.

Ludvig Lindeman

44.

1. Her vil ti - es, her vil bi - es, her vil bi - es, o
 2. Tran - ge Ti - der lang - som skri - der, lang - som skri - der. Det
 3. Tur - tel - Du - e, kom at sku - e, Kom at sku - e! Bag

1. sva - ge Sind! Vist skal du hen - te, kun ved at ven - te
 2. har den Art. Da - ge - ne læn - ges Vin - te - ren stræn - ges
 3. Gjør - det hist. Der skal du fin - de For - som - mers Min - de,

1. Kun ved at ven - te, vor Som - mer - ind. Her vil ti - es.
 2. Vin - te - ren Stræn - ges Og det er svart. Tran - ge Ti - der
 3. For - som - mers Min - de, alt grøn paa Kvist. Tur - tel - Du - e.

1. her vil bi - es, her vil bi - es, o sva - ge Sind!
 2. lang - som skri - der, lang - som skri - der. Det har den Art.
 3. kom at sku - e, kom at sku - e! Bag Gjør - det hist.

Nr. 203. Påskemorgen slukker sorgen

L. 338 339 434 492 Nn. 783 273 330 822

L. M. Lindeman

83

The image shows a musical score for a hymn. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first system contains the first two lines of the hymn, and the second system contains the last two lines. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the melody. There are some dynamic markings like accents and slurs in the piano part.

På - ske - mor - gen sluk - ker sor - gen, sluk - ker sor - gen til e - vig tid; den har oss gi - vet ly - set og li - vet,

ly - set og li - vet i dag - ning blid. På - ske - mor - gen sluk - ker sor - gen, sluk - ker sor - gen til e - vig tid.

"Die Werkstatt stellt sich vor" Authors', Composers', Translators' Workshop

Hedwig T. Durnbaugh

Authors, composers, and translators of hymns met again as a continuous section at Järvenpää. The first such "Werkstatt" was convened at Leuven in 1991. In 1993, approximately twelve persons participated. New hymntexts were presented by Svein Ellingsen (Norway), Gracia Grindal (U.S.A.), and Catharina Östman (Finland). Despite some language barriers the workshop participants engaged in fruitful discussions as well as the singing of these new hymns.

The text by Svein Ellingsen (written to an existing melody and arrangement by Egil Hovland, Norway) had been commissioned by the Norwegian Lutheran Church for a special solidarity worship service to be held in the Lillehammer church on the eve of the opening of the Winter Olympic Games 1994. Workshop participants worked on English and German versions of this text during and after the conference.

One of the new texts presented by Gracia Grindal was given a melody by Carlton Young (U.S.A.) which he composed between Tuesday and Thursday afternoon of the conference.

Catharina Östman's texts with tunes and keyboard settings are available in the privately printed *Nya kyrkvisor: Åtta nya sånger för församlingsbruk* (Stiftsrådet i Borgå stift, 1992).

At the conclusion of the "Speaker's Corner" on Thursday afternoon, the conference participants were given the opportunity to sing the Ellingsen hymn with its then completed translations by Grindal and Henkys (in its first draft) and the Grindal text with its newly composed melody by Young.

The original text by Svein Ellingsen with its English translation by Gracia Grindal and the final German version by Jürgen Henkys, and Gracia Grindal's text with its new melody are displayed below.

Sammen for guds ansikt
Svein Ellingsen, 1993

1. Sammen for Guds ansikt
i felleskapets glede,
løfter vi vår lovsang
til ham, med bønn for verden.

2. Sammen i Guds stillhet,
i le for strid og uro,
får vi del i lyset
som bringer håp til verden.

3. Sammen ved Guds alter,
i Helligåndens nærvær,
får vi del i kallet
til tjeneste i verden.

4. Sammen om Guds oppdrag,
i troskap og i glede,
skal vi bære flammen
med lyset ut i verden.

Refrain: Sammen for Guds ansikt,
sammen i hans fred,
ser vi håpets fakkell
/:tent på dette sted.:/

Literal translation into English/
Wörtliche Übers. ins Englische:

Together before God's face
in the joy of fellowship
we raise our hymns of praise
to Him, in prayer for the world.

Together in God's stillness,
a-lee from strife and unrest,
we share the light
that brings hope to the world.

Together at God's altar,
in the Holy Spirit's presence
we share the calling
to serve in the world.

Together about God's mandate,
in faithfulness and joy
we shall bear the flame
with its light out into the world.

Refrain: Together before God's face,
 together in his peace
 we see hope's torch
 lit in this place.

* * * * *

Jürgen Henkys (Järvenpää, rev. Berlin)

1. Eins vor Gottes Augen,
im Glück, uns hier zu finden,
singen wir sein Loblied
und bitten für die Erde.

2. Eins in Gottes Stille,
und ganz von ihr umschlossen
stehen wir im Lichtschein
den Hoffnung für die Erde.

3. Eins um Gottes Altar,
im Hauch des heiligen Atems,
spüren wir, er ruft uns
zum Dienst an unsrer Erde.

4. Eins nach Gottes Auftrag,
in Treue, Mut und Freude,
tragen wir die Flamme
ins Dunkel seiner Erde.

Refrain: Eins an dieser Stätte,
eins, weil Gott uns kennt,
seh'n wir, wie die Fackel
/:neuer Hoffnung brennt.:/

* * * * *

Gracia Grindal
(Järvenpää)

1. Here, before your presence
we meet to share our gladness,
here we raise our voices
and pray, God, bless the nations.

2. Here within your silence,
away from strife and conflict,
see the light appearing
to bring good news to nations.

3. Here before your altar
empowered by your Spirit
call us forth to serve you
and speak to ev'ry nation.

4. Here made one in mission
make new our faith and gladness,
let the flame now kindle
a light in ev'ry nation

Refrain: Gather us together,
gather us in peace,
let our hope shine brightly
/:here within this place.:/

Hedwig T. Durnbaugh
(Järvenpää, Lund; rev. Oslo)

1. Gathered in God's presence
in fellowship and gladness
let us sing our praises
and pray for all the nations

2. Gathered in God's stillness
away from strife and unrest,
we may share the brightness
of hope with all the nations.

3. Gathered at God's altar
and in the Spirit's presence
we may share the calling
to go to all the nations.

4. Gathered 'round God's calling
we shall, as faithful servants,
bear the flame now kindled
as light to all the nations.

Refrain: Gathered in God's presence,
gathered in his peace,
see a torch of promise
/:lit within this place.:/

* * * * *

Lord, I believe you are the Son of God
Gracia Grindal, 1993

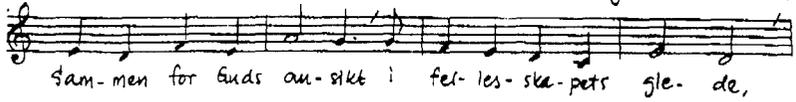
1. Lord, I believe you are the Son of God,
the one who was and is and yet to be,
that you have come to save me from my sin,
that you have died, and rose to set me free:
You are the resurrection and the life!

2. Lord, I believe, now help my unbelief
when I am broken-hearted and alone.
Come to my grief and sorrow, raise me up,
roll from my buried heart its heavy stone:
You are the resurrection and the life!

3. Lord, I believe you are my God and King.
I'll serve you with the love I have to give.
Here, take my sin and blot it from the book,
for you have given all that I may live:
You are the resurrection and the life!

4. Lord, we believe that you will come again
and take us to the place you have prepared.
We wait with joy and gladness that great day
when you will call us forth to meet you there.
You are the resurrection and the life!

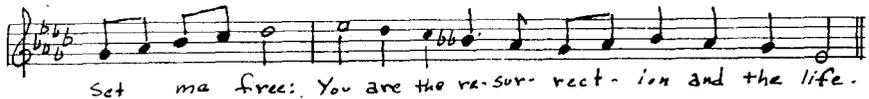
Stein Ellingsen
Egil Hovland (1988)



Duktved:



Grindal, 1993
Carlton R. Young



Hinweise zur Manuskripterstellung

I.A.H. Bulletin

Die folgenden Richtlinien sind mit Rücksicht auf die internationale Autoren- und Leserschaft des *Bulletin* zusammengestellt. Einige Richtlinien ermöglichen das rein visuelle Erfassen gewisser wesentlicher Daten. Andere berücksichtigen die Computer-Aided Textverarbeitung von sowohl maschineschriebenen als auch Diskettenvorlagen. Einhaltung eines einheitlichen Formats erleichtert den Zugang zu gewissen Aspekten des Stoffes auch bei Nichtkenntnis der Sprache.

Für Artikel auf Computer-Disketten gilt: DOS-kompatibel, Format Word Perfect oder ASCII; bitte zusammen mit Hard-Copy einschicken.

1. *Schreibtechnische Gestaltung:*

- Randleiste links und rechts des Schriftstückes beträgt je ca. 20mm, oben und unten je ca. 25mm.
- Schriftbild einschließlich von Überschriften und Zitaten ist (AUSNAHMEN siehe unten Nr. 4)
- durchgehend in Grundschrift (Groß- und Kleinbuchstaben), mit einfachem Zeilenabstand.
- Titel ist zentriert in der 1. Zeile unter dem Rand.
- Untertitel, falls vorhanden, ist zentriert in der Zeile unter dem Titel.
- Name des Autors ist zentriert unterhalb von Untertitel, bzw. Titel.
- Überschriften werden nach oben und unten durch eine Leerschaltung abgesetzt.
- Absätze beginnen ohne Leerschaltung; statt dessen wird die erste Zeile jeweils um 5 Anschläge (ca. 15mm) nach rechts eingerückt.

2. *Seitenzählung:*
- Seitenzahlen
 - zentriert ca. 15mm unterhalb des oberen Blattrandes, ohne Zusatz von Klammern, Strichen oder anderen Zeichen, beginnend auf Seite 2 als: 2 .
3. *Optische Hervorhebung* von Titeln von Werken, Zeitschriften und fremdsprachige Einschübe (AUSNAHME: Namen von Organisationen, geographischen Objekten, Schiffen, u.s.w.):
- a) Schreibmaschinenarbeiten: durch Unterstreichung;
 - b) Diskettenarbeiten: durch *Kursivierung*.
- AUSNAHME: Zitate aus fremdsprachigen Quellen, die bereits durch Anführungszeichen bzw. Einrückung (siehe unten) gekennzeichnet sind.
4. *Quellenwiedergabe:*
- Grundsätzlich quellengetreue Wiedergabe.
 - Optische Heraushebung von Zitaten. Bei einer Länge von
 - a) weniger als ca. 3 Schreibmaschinenzeilen: in doppelten Anführungszeichen im Aufsatztext selbst;
 - b) mehr als ca 3 Schreibmaschinenzeilen und alle Verszitate: ohne Anführungszeichen, mit einer Leerschaltung vor und nach dem Zitat, als Block um 3 Anschläge nach rechts eingerückt.
 - Interpolationen im Zitat: erklärende Anmerkungen, Sinnergänzungen oder Einschübe von Buchstaben oder Wörtern zwecks Sinnvervollständigung werden durch eckige Klammern gekennzeichnet.
 - Auslassungen im Zitat werden durch drei Punkte gekennzeichnet.
 - Wiedergabe von fremdsprachigen Quellen: immer sowohl im Original und in Übersetzung in die Sprache des Aufsatzes.

5. *Anmerkungen:*

- Grundsätzlich keine integrierten Kurzbelege sondern vollständige Anmerkungen am Ende des Aufsatzes, kein zusätzliches Literaturverzeichnis.
- Stellung der Anmerkungshinweise:
 - a) im Text:
als hochgestellte Ziffer nach den Interpunktionszeichen;
 - b) am Ende des Aufsatzes:
auf einem neuen Blatt beginnend,
durchnummeriert und in numerischer Reihenfolge,
mit je einer Leerschaltung Abstand.
- Darstellung von Literaturbelegen:
Grundsätzlich keine Abkürzungen sondern vollständig ausgeschriebene Namen (Autoren, Herausgeber);
vollständige Titelangaben;
genaue (Band-) und Seitenangaben;
Zugehörigkeit zu einer Reihe (in runden Klammern nach dem Erscheinungsjahr).
Beispiele (NB.: bei maschineschriebenen Manuskripten wird Kursivierung durch Unterstreichung ersetzt).
Autor und selbständiges Werk:
Hans Schwarz: *Das Kirchenlied in der Kirchengeschichte*.
(Burghaus: Josef Graublau, 1888), S. 10-20.
Autor und Artikel in Sammelband:
Heinz Weiß: "Das neue Kirchenlied." In: Hilde Gelb (Hrsg.):
Kirche heute (Hofstall: Franz Braun, 1999), S. 9-11.
Autor und Artikel in Zeitschrift:
Maria Grün: "Das alte Kirchenlied," *Hymnologie* 7:3 (Sommer 1999), 20-30.
- Wiederholung bibliographischer Referenzen:
Nach der vollständigen Literaturangabe bei der Ersterwähnung eines Werkes wird bei den nächsten Hinweisen eine Kurzform verwendet:
Schwarz: *Kirchenlied*, S.12.
Bezieht sich die nächstfolgende Anmerkung auf dasselbe Werk, genügt:
Ebd., S. 14.

Die Redaktion des *I.A.H. Bulletin* dankt für Ihr Verständnis und Ihre freundliche Mitarbeit!

Im April 1994

Guidelines for the Preparation of Manuscripts

I.A.H. Bulletin

The following guidelines have been compiled in consideration of the international nature of the authors and readers of the *Bulletin*. Several guidelines are aimed at facilitating visual recognition of certain important data. Others take into account the computer-aided processing of texts submitted either in typewritten form or on computer diskettes. A uniform format facilitates accessing certain aspects of the material even without knowledge of the language.

For articles prepared on computer diskettes, use only DOS-compatible, Word Perfect or ASCII, and submit together with a print-out copy.

1. *General Format:*

- Margins: on the sides, ca. 1", at top and bottom, ca. 1.5".
- Type: including headings and quotations (EXCEPTIONS see below, no. 4):
- normal type with upper- and lower-case letters, single-spaced.
- Title: centered on the first line below the upper margin.
- Subtitle: if present, centered on line below title.
- Author: centered on line below subtitle (title).
- Headings: with one line-space each above and below.
- Paragraphs: no separation by line-space between paragraphs; instead indent 5 spaces.

2. *Pagination:*

- Page numbers
centered ca. 3/4" below the upper edge of the paper, without addition of parentheses, hyphens, or other characters, beginning on page 2 as: 2 .

3. *Visual Emphasis* of titles of works, journals, and foreign-language insertions (EXCEPTION: names of organizations, geographic names, ships, etc.):
- a) Typescripts: by underlining;
 - b) on diskette: in *italics*.
- EXCEPTION: quotations in foreign languages which are already marked either by quotation marks or indentation (see below).
4. *Quotation of Sources*:
- Basic principle: literal quotation.
 - Visual emphasis of quotations comprising
 - a) fewer than ca. 3 typewritten lines: enclosed in quotation marks and within the text;
 - b) more than ca. 3 typewritten lines: without quotation marks, separated at beginning and end by one line space from the body of the text, indented as a block 3 spaces to the right.
 - Interpolations within the quotation: annotations, explanatory additions of letters or words are enclosed in [brackets].
 - Ellipses within the quotation where portions of the text are omitted are marked by three dots.
 - Quoting foreign-language sources: always both in the original as well as translated into the language of the article.
5. *Notes*:
- Always in the form of endnotes, not as footnotes at the bottom of the page; no additional bibliography.
 - Placement of the references:
 - a) within the text: as superscripts after the punctuation marks connected with the text;
 - b) as endnotes: beginning on a new sheet of paper, numbered consecutively and displayed in that order, separated by one line-space.

- Display of bibliographical references:

Never abbreviate but supply completely written out names (authors, editors), complete titles, exact volume and page references, series information where applicable in round parentheses after the year of publication.

Examples (NB.: with typescripts, *italics* are replaced by underlining)

Author and title of monograph:

John Black, *The Hymn in Church History* (Brownsville: Joe Green, 1999), p. 10-20.

Author and title of article in book:

Jack White, "The New Hymnody." In: Mary Grey, ed., *The Church Today* (Huntstown: William Green, 1999), p. 9-11.

Author and title of article in journal:

Jack White, "The Old Hymnody," *Hymnology* 7:3 (Summer, 1999): 20-30.

- Repeated References:

After providing complete bibliographic citation at the first mention of a work, abbreviate subsequently as follows:

a) if separated by several endnotes:

White, *Op. cit.*, p. 19.

b) if preceded by the complete or an "*Op. cit.*" citation: *Ibid.*, p. 21.

The editors of the *I.A.H. Bulletin* express their appreciation for your understanding and your kind co-operation!

April, 1994

