

I.A.H.
BULLETIN

24



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

OKTOBER 1996

IAH BULLETIN

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

Nr. 24
Oktober 1996

Rijksuniversiteit Groningen
Instituut voor Liturgiewetenschap
1996

Redaktion:

Dr. Jan R. Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen
Die Niederlande

Hedda T. Durnbaugh
Juniata College
Huntingdon, PA 16652
USA

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat:

Christian Finke
Gallwitzallee 6
D - 12249 Berlin
Deutschland

Erscheint in der Regel einmal jährlich

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

Inhalt/Contents

Sven-Åke Selander	Kirchenlied und Gesangbuch in einer Zeit der Säkularisierung	1
Inger Selander	Modern hymns and modern poetry - a mirror of our time?	19
Geoffrey Wainwright	The Hymnal between Confessional Particularity and Ecumenical Openness	31
Martin Rößler	Lob - Lehre - Labsal. Theologie im Spiegel von Musik, Kirchenlied und Gesangbuch	57
Hermann Kurzke	Kirchenlied und Literaturgeschichte Die Aufklärung und ihre Folgen	77
Gracia Grindal	Contemporary American Poetry and Current American Hymnody	93
Harald Herresthal	Kirchenlied und Gesangbuch als Spiegel der Musikgeschichte	123
Édith Weber	Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich	149

Emma Elze Bongers	Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen (Luk. 15:25)	167
Reinhard Buschbeck	Kirche und Israel im neuen Evangelischen Gesangbuch	191
Hedwig T. Durnbaugh	Ephrata, Amana, Harmonie: Drei christliche kommunistische Gemeinschaften in Amerika: <i>Beispiele kirchlicher Identität im Kirchenlied</i>	203
Christian Finke	Hymnologie und Computer (HYMCOM)	219
Gerhard Hahn	Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Frühgeschichte des evangelischen Kirchenliedes am Beispiel Wittenbergs	225
Jürgen Henkys	Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski	233
Suvi-Päivi Koski	Zu den Vorläufern und Vorbildern des <i>Geist=reichen Gesang=Buches</i> (Halle 1704)	257
Jan R. Luth	Gesangbuch, Notation und Praxis	285
Dianne M. McMullen	- Musicalisches Gesang=Buch (1736) - von Georg Christian Schemelli und Johann Sebastian Bach unter neuen Gesichtspunkten	301

Heinz Dietrich Metzger	Das Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg	319
Heinrich Riehm	Die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" ein Spiegel des ökumenischen Dialogs	333
Frieder Schulz	Die Seligpreisungen als Gemeindegesang Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit	339
Hannu Vapaavuori	Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den Finnischen Kirchenliedschatz	357
Wolfgang Kabus	Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung. Populärmusik und Kirche	371
Britta Martini	Evangelisches Gesangbuch (EG) Nr. 170: „Komm, Herr, segne uns“. Ein sprachwissenschaftlicher Essay	385
Ilse Seibt	Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829	400

Vorwort

Dieses Bulletin präsentiert die Hauptreferate und (fast alle) Sektionsbeiträge der 18. Studientagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie in Druckfassung. Die Tagung hatte das Thema SPECULUM AEVI. KULTUR, GEIST UND LEBEN IN KIRCHENLIED UND GESANGBUCH. Sie fand vom. 6. bis 11. August 1995 in Lübeck/-Deutschland statt.

Nachdem auf früheren Tagungen der IAH gesamtkulturelle Aspekte von Kirchenlied und Gesangbuch oft und mannigfach berührt worden sind, hat es das Lübecker Treffen unternommen, sie eigens zu thematisieren. Mit der Trias "Kultur, Geist und Leben" wurde versucht, einen möglichst vieldimensionalen Kulturbegriff zum Horizont des Nachdenkens zu machen. Kultur in ihren Hervorbringungen, Vollzugsweisen und Gestaltungen ist, wie unterschiedlich auch immer, Geist und Leben, und sie wird dabei entscheidend geprägt durch den Unterschied von Epochen und Zeiten. Kirchliches und kirchenmusikalisches Leben vollzieht sich immer auch kulturell. Geist - und zwar der subjektive, der objektive, der absolute und der "heilige Geist" - verleblicht sich in Kultur und bestimmt so leitend das Leben.

Kirchenlied und Gesangbuch sind komplexe Phänomene, die nicht in einem Sonderbereich existieren, sondern die in vielfältigen Beziehungen zur Gesamtkultur von Zeiten und Epochen stehen. Das Tagungsthema versuchte, solches mit dem Begriff und Bild des "Spiegels" anzudeuten. Und wie Licht durch ein Prisma in Spektralfarben zerlegt wird, so werden in den Beiträgen dieses Bulletins Kirchenlied und Gesangbuch in allgemeinkulturellen und musikwissenschaftlichen, in liturgischen und literarischen, in theologischen, ästhetischen und praktischen Hinsichten betrachtet. Wie sehr durch kulturelle Wandlungen das Verständnis und die Funktion von Kirchenlied und Gesangbuch sich ändern und wie Gesangbuch und Kirchenlied in säkularisierten Zusammenhängen einerseits als überholt-abständig, andererseits als heilsam-widerständig erlebt werden können - auch das machen Beiträge dieses Bandes deutlich.

Das Thema der Lübecker Tagung und dieses Bulletins dürfte selbst eine Spiegelung gegenwärtiger Geisteslage und aktueller Forschungsanliegen sein, gibt es doch Anzeichen dafür, daß das Interesse an Kirchenlied und Gesangbuch als kultureller Phänomene zunimmt. Gleichzeitig ist, zumindest partiell, ein wachsendes Bemühen zu erkennen, kulturelle Bestände und Realisationen auf ihre religiös-theologischen Aspekte hin zu befragen. Und die Kirche macht ihre eigene kulturelle Erscheinung und ihre Wirkungsweisen im Kontext der Gesamtkultur gegenwärtig vermehrt zum Gegenstand der Reflexion und Handlungsorientierung. Daß dabei die interdisziplinäre und interkulturelle, die internationale und interkonnessionelle Arbeit von Hymnologinnen und Hymnologen einen in mancher

Hinsicht modellhaften Charakter haben könnte, dürfte in einigen der hier vorgelegten Beiträge zum Ausdruck kommen.

Nach der Gründungskonferenz in Lüdenscheid 1959, nach Erfurt 1977 und Regensburg 1979 war die 18. Studientagung der IAH die vierte auf deutsche Boden. Die Tagungsteilnehmer haben das Zusammentreffen von Thema und Stadt als glückliche Konjunktion empfunden, war doch Lübeck als Stadt der Orgeln sowie als einstige Wirkungsstätte Tunders, Buxtehudes und Distlers, Johann Heinrich Götzes und Caspar Rützens sowie anderer bedeutender Künstler und Hymnologen für die Verhandlung der kulturellen Fragestellungen ein besonders animierender Ort.

Die hymnologischen und kirchenmusikalischen Schätze der Lübecker Bibliothek wurden in einer durch die Studientagung veranlaßten Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt und sind in einem Katalog dokumentiert und beschrieben worden (SPECULUM AEVI. Kirchengesang in Lübeck als Spiegel der Zeiten. Im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie und der Bibliothek der Hansestadt Lübeck herausgegeben von Ada Kadelbach und Arndt Schnoor. Verlag Schmidt-Römhild Lübeck 1995, 112 S.). Ausstellung und Katalog, vor allem die 18. Studientagung selbst fanden die freundliche Unterstützung der Deutsche Forschungsgemeinschaft, der Nordelbischen evangelisch-lutherischen Kirche, des Kirchenkreises Lübeck, des Erzbistums Hamburg und des Senats der Hansestadt Lübeck, was hier noch einmal mit Dank hervorgehoben sei. Das organisatorische Gelingen der Tagung war in entscheidendem Maße Frau Dr. Ada Kadelbach (Lübeck) zu verdanken.

Die 18. Studientagung fand zu einer Zeit satt, da durch den Krieg auf dem Balkan sowie durch beklagenswerte Gewaltakte in Lübeck selbst die Gefährdung von Kultur besonders ins Bewußtsein gerückt worden war. Umso inspirierender wurde es darum von den Tagungsteilnehmern erlebt, daß sie in der traditionsreichen, gastfreundlichen Stadt Tage gemeinsamen Arbeitens und liturgisch-kunstvollen Feierns verbringen konnten. Es bewährte sich etwas von dem, was Thomas Mann, der große Sohn Lübecks, einmal geschrieben hat: "Wie optimistisch gewagt es klingen mag, im heutigen Europa von Gesellschaft und Gemeinschaft zu sprechen, so bleibt wahr, daß die Gemeinschaft des kulturellen und politischen Erlebnisses jede innere Zerklüftung hoch überspannt, und ich glaube doch, daß große Werke, so persönlich sie gestimmt sein mögen, aus dem Sozialen wachsen und auch sozial empfangen werden".

Christian Bunnerr
Präsident der IAH

Abkürzungen/Abbreviations

a.a.O.	an angegebenem Ort / op. cit. (opus citatum)
Anm.	Anmerkung / (end)note
Apğ.	Apostelgeschichte / Acts
Aufl.	Auflage / edition
Ausg.	Ausgabe / edition
Bd.	Band / volume
bzw.	beziehungsweise / or
ca.	circa
cent.	century / Jahrhundert
cf.	see / siehe
Cor.	Corinthian / Korinther
DDR	Deutsche Demokratische Republik / GDR (German Democratic Republic)
d.h.	das heißt / i.e. (id est)
ders.	derselbe / the same [author]
dies.	dieselbe / the same [author]
e.g.	<i>exempli gratia</i> ; for example / zum Beispiel
ebd.	ebenda / <i>ibid.</i> (<i>ibidem</i>); in the same place
ed(s).	edition(s); editor(s) / Ausgabe(n); Herausgeber
Eph.	Epheser / Ephesians
Faks.	Faksimile / facsimile
Forts.	Fortsetzung / continued
Heb.	Hebräer / Hebrews
Hes.	Hesekiel / Ezekiel
hrg.	herausgegeben / edited
Hrg.	Herausgeber / editor
i.e.	<i>id est</i> ; that is / das heißt
<i>ibid.</i>	<i>ibidem</i> ; in the same place / ebenda
Jer.	Jeremias / Jeremiah
Jes.	Jesaija / Isaiah
Jhdt.	Jahrhundert / century
Jhdts.	Jahrhunderts / of the century
Jhg.	Jahrgang / year
Jn.	John / Johannes
Joh.	Johannes / John
Kap.	Kapitel / chapter
Kol.	Kolosser / Colossians
Kön.	Könige / Kings
Kor.	Korinther / Corinthians

Lief.	Lieferung / fascicle
Lk	Lukas / Luke
Mk.	Markus / Mark
Mt	Matthäus / Matthew
no.	number / Nummer
Nr.	Nummer / number
o.ä.	oder ähnliche(s) / or something similar
o.D.	ohne Datum / no date
o.J.	ohne Jahreszahl / no year [of imprint]
o.N.	ohne Namen / s.n. [sine nomine]
Offb.	Offenbarung / Revelation
p.	page / Seite
Paragr.	Paragraph
Pet.	Peter / Petrus
Ps.	Psalm
Röm.	Römer / Romans
S.	Seite / page
Sam.	Samuel
Sp.	Spalte / column
St.	Sankt / Saint
Str.	Strophe / stanza
u.a.	und andere / and others; et al.
u.a.m.	und andere(s) mehr / and others; et al.
u.U.	unter Umständen / under certain circumstances
Übers.	Übersetzer / translator
usw.	und so weiter / etc.
vgl.	vergleiche / see
vol.	volume / Band
Weish.	Weisheit / Wisdom of Solomon
z.B.	zum Beispiel / e.g. (<i>exempli gratia</i>); for example

Kirchenlied und Gesangbuch in einer Zeit der Säkularisierung

Hauptreferat - 18. Studientagung der IAH

Sven-Åke Selander

Einleitung

Die schwedische Schlagersängerin Carola siegte vor einigen Jahren im Eurovisions-Schlagerfestival mit dem Lied "Captured by a lovestorm" (Von einem Sturmwind gefangen). Vorher hatte sie den schwedischen Ausscheidungswettbewerb gewonnen und war bei einem früheren Wettbewerb mit dem Lied "The Foreigner" (Der Ausländer, der Fremde) Dritte geworden.

Wer sind nun "der Sturmwind" und "der Ausländer"? Der Ausländer oder Fremde scheint in dem schwedischen Text, der den Wettbewerb in Schweden gewann, ein unbekannter Mann zu sein, in den sich eine Frau verliebt. Ganz sicher kann man aber nicht sein. Der Sturmwind scheint, wenn man von dem schwedischen Text ausgeht, auch ein Mann zu sein, der das Leben einer Frau in Aufruhr bringt:

Ich bin von einem Sturmwind eingefangen, bin in deinem Bann;
nichts kann mich hindern,
wenn es in meinem Herzen stürmt.
Bei Nacht und bei Tag [bin ich] von einem Sturmwind eingefangen.
Hier sind nur du und ich
und das Licht, das der Himmel zurückgelassen hat.¹

Der Text ist ins Englische übersetzt worden. Untersucht man ihn näher, findet man mehrere Kennzeichen, die normalerweise zum traditionell christlichen Kontext gehören: Gnade - befreien - Paradies - näher zum Himmelreich - Engel von oben - von einem Liebessturm eingefangen - die Kraft der Liebe. Diese Worte kann man alle in einem Liebeslied finden: Es ist eine Gnade - grace - Verliebtsein erleben zu dürfen, wie von einem Sturmwind, einem "Lovestorm" eingefangen zu werden. Im Text erklingt eine biblische Sprache:

Ich werde niemals allein stehen
 oder jemand sein, der entfernte Erinnerungen jagt.
 Du kannst Herzen aus Stein erweichen,
 mit jeder Berührung deiner Gnade.
 Du warst da, um mich zu befreien.
 Kann es sein, daß ich auf dem Weg ins Paradies bin?

Tatsächlich kann der Text genauso gut innerhalb der religiösen Gemeinschaft, zu der Carola gehört, seinen Zweck erfüllen. Diese religiöse Gemeinschaft ist Livets Ord (Das Wort des Lebens), eine fundamentalistische, von New Age geprägte und von den USA inspirierte Erweckungsbewegung, die nicht nur in Schweden sehr viel Unruhe gestiftet aber auch mehrere Erfolge gehabt hat. Für diese Gemeinschaft kann das Lied sehr wohl ein Kirchenlied sein. Als Carola bei dem Wettbewerb ihr Lied vorführen sollte, wartete sie ihren Auftritt unter Gebet ab. Ihre Freunde in der Gemeinde beteten für sie während des Auftritts. Vielleicht sang sie - wie sie es wahrscheinlich erlebte - eigentlich ein religiöses, ein christliches Lied, während es von den Zuhörern als weltlich aufgefaßt wurde. War ihr Auftritt nur eine finanzielle Spekulation auf der Jagd nach einer Karriere als Künstlerin, oder waren die Lieder "Fremdling" und "Von einem Sturmwind eingefangen" missionierende Lieder, Zeugnis der Begeisterung und Hingabe, die der christliche Glaube mit sich bringt?

Wurde in diesem Fall ihr Gesang als religiöse Botschaft aufgefaßt? Außerhalb der eingeweihten Kreise kaum. Oberflächlich gesehen hat der Missionsgesang - falls er nun als solcher beabsichtigt war - sein Ziel nicht ganz erreicht, aber die Begeisterung und Hingabe, mit welcher Carola sang, hat Aufmerksamkeit erregt. Sie wurde bekannt und konnte in anderen Konzerten, Interviews und Programmen Einlagen bringen, die deutlicher eine christliche Botschaft darstellten. Das Eis war gebrochen. Wenn man von Carola sprach, sprach man auch oft von ihrem Glauben. Bei ihren Bewunderern war die Neugierde geweckt oder sie nahmen Abstand im Protest zu der fundamentalistischen Ideologie der Freikirche Livets Ord.

Carola und ihr Textverfasser haben hier versucht, die Grenze zwischen kirchlichen und profanen Liedern zu überschreiten. Grenzen überschreiten ist nicht leicht. Dazu gehört nicht nur Mut sondern auch Kenntnis der Verhältnisse und eine durchdachte Strategie. Einer der ersten, der die Grenzen zwischen diesen beiden kulturellen Richtungen in Schweden zu überschreiten suchte, war Jan Sparring, ein begabter Sänger der Pfingstbewegung, der im Sommer von einem Vergnügungs- und Volkspark zum anderen reiste und bei seinen Auftritten beliebte Bekehrungslieder sang. Er wurde kritisiert, nicht so sehr vom Publikum -

welches gerne zuhörte - als von seinen eigenen Gemeindemitgliedern, die meinten, daß ihre Lieder verweltlicht wurden, wenn sie bei einer nicht-kirchlichen Veranstaltung vorgeführt wurden.

Jan Sparring war selbst gläubig. Ein anderer Versuch, die Grenzen zwischen profaner und christlicher Musik auszulöschen, liegt noch gar nicht so lange zurück. Da sang der Tanzorchestersänger Christer Sjögren unter Begleitung seines Orchesters in Kirchen populäre christliche Kirchenlieder. Die Kirchen waren oft voll besetzt von dankbaren nicht-kirchentreuen Zuhörern, die für das Zuhören gerne einen ziemlich hohen Eintritt bezahlten. Die kirchentreuen dagegen reagierten im allgemeinen ablehnend und meinten, daß solche Auftritte ungläubwürdig oder unbegründet seien.

Ein nicht zuletzt von Jugendlichen häufig gelesener und gehörter Unterhalter, Ulf Lundell, ließ sein Konzertpublikum bei den Sommerkonzerten eines der bekanntesten und beliebtesten schwedischen Kirchenlieder singen: "Härlig är jorden" (Herrlich ist die Erde).² Eine anwesende Pastorin hatte dazu folgendes Urteil: "Das war der schönste Gottesdienst, den ich jemals erlebt habe".

Einer der ersten in Schweden, dem es wirklich gelungen ist, die Grenzen zwischen religiöser und weltlicher Musik erfolgreich zu überbrücken, war Kapellmeister Leif Strand. Er versah Text und Melodie von bekannten und beliebten Kirchenliedern mit musikalischen Sätzen, die von den Idealen der profanen Musiktradition inspiriert waren.³ Was er dabei zustande brachte, wurde akzeptiert und gewann in sowohl kirchlichen wie auch weltlichen Kreisen Anerkennung.

Diese Beispiele zeigen, daß es möglich ist, Religiöses und Weltliches auf dem Gebiet des Gesangs und der Musik erfolgreich zu verbinden. Der Widerstand liegt nicht immer bei den weltlichen Vertretern. Ganz im Gegenteil ist es oft so, daß die Vertreter der christlichen Sphäre mißtrauisch werden und ablehnend reagieren, wenn kirchliche und geistliche Lieder außerhalb der traditionsgemäßen Bereiche gebraucht werden.

Um die Voraussetzungen für eine Begegnung zwischen diesen Welten zu beleuchten, müssen folgende Fragen beleuchtet werden:

1. Was ist profan?
2. Wie bringen Vertreter der profanen Welt philosophische Gedanken über das Leben zum Ausdruck?
3. Wie nimmt christlicher Gesang und christliche Musik von der profanen Welt Impulse auf?
4. Wie schreibt man christliche Texte und christliche Musik so, daß man weltliche Menschen anspricht?

5. Welche wichtigen Aspekte hinsichtlich der Form und Funktion von Kirchenliedern müssen in hymnologischer Forschung und Entwicklungsarbeit in der Zukunft beachtet werden?

1. Was ist profan?

Einer von denen, die mit der Begegnung zwischen dem Christlichen und dem Weltlichen kämpften, war Dietrich Bonhoeffer.⁴ Er schreibt hierüber u.a.:

Die Kirche muß aus ihrer Stagnation heraus. Wir müssen wieder in die freie Luft der geistigen Auseinandersetzung mit der Welt. Wir müssen es auch riskieren, anfechtbare Dinge zu sagen, wenn dadurch nur lebenswichtige Fragen aufgeführt werden.⁵

Das Jenseitige ist nicht das unendlich Ferne, sondern das Nächste.⁶

[Ein Christ] muß also wirklich in der gottlosen Welt leben, und darf nicht den Versuch machen, ihre Gottlosigkeit irgendwie religiös zu verdecken, zu verklären; er muß "weltlich" leben und nimmt eben darin an dem Leiden Gottes teil; er darf "weltlich" leben, d.h. er ist befreit von den falschen religiösen Bindungen und Hemmungen. Christsein heißt nicht, in einer bestimmten Weise religiös sein, auf Grund irgendeiner Methodik etwas aus sich machen [einen Sünder, Büsser oder einen Heiligen], sondern es heißt Menschsein, nicht einen Menschentypus, sondern den Menschen schafft Christus in uns. Nicht der religiöse Akt macht den Christen, sondern das Teilnehmen am Leiden Gottes im weltlichen Leben.⁷

Während der letzten Jahre hat sich eine Entheiligung bemerkbar gemacht. Diese berührt Sprache, gesellschaftliche Institutionen, Riten und Musik. Bonhoeffer beschreibt es so:

Die Verdrängung Gottes aus der Welt, aus der Öffentlichkeit der menschlichen Existenz führte zu dem Versuch, ihn wenigstens in dem Bereich des "Persönlichen," "Innerlichen," "Privaten" noch festzuhalten.⁸

Gott wird immer weiter aus dem Bereich einer mündig gewordenen Welt, aus unseren Erkenntnis- und Lebensbereichen hinausgeschoben.⁹ Rea-

giert die Kirche in dieser Situation nicht richtig, besteht das Risiko für einen "säkularisierten Methodismus,"¹⁰ sagt Bonhoeffer.

Die Entheiligung der Sprache kann daran gemessen werden, wie man sich in wichtigen Lebensfragen, die einen selbst auf eine tiefe und eindringende Weise angehen, ausdrückt. Vilhelm Moberg hat in seinen Schilderungen der schwedischen Emigranten und deren Leben in den USA gezeigt, wie man, mit der christlichen Lebens- und Glaubensauslegung als Vorbilder, den verschiedenen Seiten des Lebens begegnete. Eine der Hauptpersonen dieser Romane, Kristina, die Frau Karl-Oskars, kämpft mit sich selbst und mit Gott:

Was würde sie tun, wenn es Gott nicht gäbe? Bei wem würde sie Trost suchen? Wer würde ihr helfen? Wer würde sie in allen Gefahren bewahren? Wer würde ihr in der Zukunft Kraft geben, den Haushalt zu führen und sich um die Kinder zu kümmern? Wer würde ihr helfen, das Leben in der neuen Heimat zu ertragen? Und wer würde sich schließlich nach dem Tod ihrer annehmen? Wenn es Gott nicht gäbe?¹¹

Eine solche Sprache setzt voraus, daß man in einer christlichen Gedankenwelt lebt, von deren christlichen Glaubensauslegung Kenntnisse hat und in die man sich hineinleben und die man auch zum Ausdruck bringen kann. Dies ist den meisten heutzutage fremd. Nicht die Probleme als solche, die haben die Menschen miteinander gemeinsam, aber die Art und Weise, sie in christlicher Sprache auszudrücken und auszulegen, geht allmählich verloren. Die Sprache ist entheiligt worden.

Die Entheiligung der gesellschaftlichen Institutionen wird besonders markant in Ländern, wo die evangelisch-lutherische Konfession Volkskirchen geschaffen hat, die eng mit dem Staat verbunden sind. In Schweden, Norwegen, Dänemark, Finnland und Island hat eine solche Tradition bis in unsere Zeit überlebt. Dort haben sich bei den gesellschaftlichen Institutionen die christlichen Vorzeichen auf natürliche Weise bemerkbar gemacht: das Morgengebet in der Schule, Schulabschlüsse in der Kirche zu Weihnachten und vor den Sommerferien, ein Gottesdienst zur feierlichen Eröffnung des Reichstags, das Zusammenspiel zwischen dem Geistlichen und dem Weltlichen in den Gerichtshöfen, die kirchliche Trauung. Davon ist nun das meiste abgeschafft oder freiwillig.

Die Entheiligung der Riten merkt man in der schwedischen Gesellschaft auf verschiedene Weise: Die Todesanzeigen werden z.B. kaum noch mit einem Kreuz versehen, desto öfter jedoch mit weltlichen Symbolen wie einem Boot - Charons Fähr, Blumen - Symbole für das Leben und Vögeln - Symbole für die Fahrt ins Unbekannte.

Die Entheiligung der Musik kann bedeuten, daß Musik, die eigentlich für einen christlichen Anlaß geschrieben wurde, bei einem weltlichen gebraucht wird, um einen scheinbar weltlichen Bedarf zu decken. Als die Popularität der spanischen Mönche am größten war, fragte jemand in einem Musikgeschäft einen jungen Kunden, wieso so viele junge Menschen gerade diese Platte mit gregorianischer Musik kauften. Die Antwort lautete: "Wir hören sie als Abschluß unserer Diskothek. Wenn wir genug getanzt haben, setzen oder legen wir uns alle auf dem Fußboden nieder, hören dem Gesang zu und entspannen uns. Das finden wir so schön." Christliche Musik kann also eine direkt weltliche, therapeutische Funktion bekommen. Den Text verstanden die jungen Leute sicher nicht.

Eine wichtige Frage ist, ob christliche Texte auf ähnliche Art und Weise wie die eben genannte für weltliche Menschen sinnvoll und wichtig sein könnten. Wahrscheinlich schon! An der Universität in Linköping untersuchte man mit Hilfe von Rezeptionsforschung, wie verschiedene Personen Bibeltexte verstanden. Dabei konnte man unter anderem eine weltliche Auslegung der Bibeltexte erkennen, und daraus konnte man schließen, daß die Texte sogar für Leser außerhalb des kirchlichen Bereichs sinnvoll sein können.¹²

Etwas Ähnliches geschah 1919 in der schwedischen Schule. Da wurde Luthers Kleiner Katechismus als Lehrbuch für christlichen Glauben und christliche Ethik in der schwedischen Gesellschaft abgeschafft. Man betrachtete Luther als allzu konfessionell in einer mehr und mehr offenen Gesellschaft. Stattdessen wählte man mit großer Übereinstimmung unter allen politischen Parteien die Bergpredigt als grundlegendes Dokument für die Gesellschaftsideologie. Die Rechtsorientierten legten dies gewöhnlich als eine religiöse Stellungnahme aus; die Linksorientierten sahen in der Wahl eine Garantie für die Aufrechterhaltung von grundlegenden Regeln des Zusammenlebens, maßen ihr aber keine ernstliche religiöse Bedeutung bei.

Man kann behaupten, daß christlicher Gesang und Musik, wenn sie zum Nachdenken anregen, wenn sie zu Erlebnissen werden und zum Nachdenken über Leben und Glauben in einer weltlichen Gesellschaft führen, eine Funktion erfüllen, die den kirchlichen Erwartungen entspricht. Dies stimmt mit Bonhoeffers Auffassung überein: "das Hohe Lied ... ich möchte es tatsächlich als irdisches Liebeslied lesen. Das ist wahrscheinlich die beste 'christologische' Auslegung."¹³

Damit Kirchenlieder die christliche Botschaft an eine profane Welt weitervermitteln können, sind aber nicht nur Kenntnisse über den christlichen Glauben notwendig sondern auch über die Gedanken der Menschen in der profanen Welt und die Art und Weise, wie sie grundlegende existentielle Fragen zum Ausdruck bringen.

2. Wie bringen also Vertreter der profanen Welt philosophische Gedanken über das Leben zum Ausdruck?

Der schwedische Jugendforscher Ulf Sjödin hat verschiedene Untersuchungen durchgeführt, bei denen er vor allem zu erfassen suchte, was Schüler in schwedischen Gymnasien in philosophischen Fragen über das Leben denken.¹⁴ Die neueste Untersuchung wurde vor ungefähr einem Jahr durchgeführt und Ulf Sjödins Ergebnisse sind sowohl aufsehenerregend wie auch interessant. Er zeigt nämlich, daß die Jugendlichen auf die etablierten Religionen nur sehr geringen Wert legen. Die "religiösen" Vorstellungen der Jugendlichen sind dagegen oft mit Dingen verbunden, die wir normalerweise zur "sekundären Religion" zählen: fliegende Untertassen, Horoskope, Glauben an das Schicksal usw. sind die Stützpunkte, mit denen sie sich im täglichen Leben orientieren.¹⁵

An der Universität Göteborg hat man im Anschluß an eine lokale Bewertung der schwedischen Schule auch die Kenntnisse und Fertigkeiten der Schüler in Bezug auf Religion und Lebensanschauung untersucht.¹⁶ Unter anderem ließ man ungefähr 16-jährige Schüler Gedichte über den Tod schreiben. Das ergab ungefähr 800 Gedichte, von welchen man 291 bearbeitete. Davon brachten drei Gedichte ganz klar den christlichen Glauben zum Ausdruck.¹⁷ Alle übrigen Gedichte kann man als entheilig, nicht christlich und profan betrachten. Das bedeutet nun aber nicht, daß die Jugendlichen sich nicht auf eigene Gedanken und Erlebnisse über den Tod beziehen konnten - im Gegenteil: viele schrieben lange Gedichte (meist Prosagedichte) über das Thema "Der Tod":

Über den Tod wissen wir nichts
Ist er blau, schwarz, rot oder weiß.
Alle fragen sich ob wir "dorthin" kommen?
Über "dort" wissen wir auch nichts
ist es Himmel, Hölle oder nur eine Phantasie.
Wir sterben alle auf verschiedene Weise an Alter,
einer Krankheit oder einem Unfall.
Aber hoffentlich haben alle glücklich gelebt [Mädchen].¹⁸

Einige schrieben natürlich unsinnige Gedichte; vielleicht aus Angst vor dem Thema selbst, vielleicht deshalb, weil ihnen die Worte fehlten, um ihre innersten Gefühle zum Ausdruck zu bringen.

Wenn Stephan Berg, Carolas Textverfasser, Worte wie Gnade, Paradies und Engel von oben gebraucht, weist er auf eine religiöse Sprache hin. Diese religiöse Sprache kann von Jugendlichen auch im Zusammenhang mit weltlichen Dingen gebraucht werden. Die Jugendlichen haben

eine Sprache geerbt, eine Terminologie, die ihren Ursprung zwar im Religiösen hat, aber auch im Weltlichen eine Bedeutung in sich birgt: "die Jugendlichen selbst geben nämlich den Begriffen ihre Bedeutung." Bonhoeffer überlegte sich hierzu:

Ich denke augenblicklich darüber nach, wie die Begriffe Buße, Glaube, Rechtfertigung, Wiedergeburt, Heiligung "weltlich" - im alttestamentlichen Sinne und im Sinne von Joh. 1,14 - umzuinterpretieren sind.¹⁹

Welche Bedeutung haben dann solche Begriffe in einem entheiligten, profanen Zusammenhang?

An der pädagogischen Hochschule in Malmö untersuchte Gunilla Selander, welche Vorstellungen Gymnasiasten mit dem Begriff "heilig" verbinden. Es zeigte sich, daß für einen schwedischen Gymnasiasten im Frühjahr 1993 vielerlei "heilig" war.²⁰

Sind Gymnasiasten demnach also "religiös"? In traditionell christlicher Meinung nicht ohne weiteres, aber sie haben Erlebnisse, die sie der Bedeutung des Begriffes heilig näher bringen. Es gab jedoch eine Grenze, die die Mehrzahl der Gymnasiasten nicht überschritt: nämlich dem Begriff "heilig" eine direkt religiöse Bedeutung zu geben; dies tat nur eine sehr kleiner Teil der Gymnasiasten.

Wie begegnet man dieser Auffassung aus einer christlicher Perspektive? Kann man einem Kirchenlied einen solchen Klang geben, daß es an eine weltliche Denkweise anknüpft und gleichzeitig in einer profanen Welt die christliche Botschaft verdeutlicht? Auf welche Weise nehmen in diesem Fall Text und Musik von der profanen Welt Impulse auf und verwandeln sie zu etwas sinnvollem Christlichen? Oder, um mit Bonhoeffer zu sprechen:

Wie kann Christus der Herr auch der Religionslosen werden? Gibt es religionslose Christen? Wenn die Religion nur ein Gewand des Christentums ist - und auch dieses Gewand hat zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden ausgesehen -, was ist dann ein religionsloses Christentum?²¹

3. Wie nimmt christlicher Gesang und christliche Musik von der profanen Welt Impulse auf?

In Schweden kam Ende 1994 ein Heft mit dem Titel *Psalmer i 90-talet* (Kirchenlieder der 90er Jahre) heraus.²² Das Heft enthält 123 Kirchenweisen verschiedener Art. Der verantwortliche Herausgeber war Professor

und Bischof Jan Arvid Hellström, der Weihnachten 1994 bei einem Verkehrsunfall tragisch ums Leben kam. Hellström hatte eine langjährige Tätigkeit als Lied- und Kirchenliedverfasser hinter sich. Es lag ihm sehr viel an einer Annäherung zwischen dem Christlichen und dem Profanen. Unter anderem ließ er eine sogenannte Tanzbandmesse komponieren, in welcher die musikalische Kultur der Tanzband die Musik bestimmte. Hellström warb auch "profane" Liederdichter, Musiker und Sänger an, damit sie Kirchenlieder und Messen mit ihren Voraussetzungen schrieben und vorführten. Ein Beispiel ist Lasse Berghagen.²³ Gleichzeitig schuf Bischof Hellström die Sigfriedsmesse, eine Messe, die mit dem mitteralterlichen Dom zu Växjö in Verbindung steht.²⁴ Im Bischofshof in Växjö brachte er Vertreter verschiedener Gruppen und Lebensanschauungen zu einem Dialog zusammen. Er interessierte sich für die Symbolwelt der Poesie und deren Verhältnis zur christlichen Glaubenssymbolik.²⁵ Ganz besonders beschäftigte er sich mit dem schwedischen Poeten Dan Andersson, ein beliebtes volkstümliches Idol mit einer reichen, existentiellen und vielleicht im Grund christlichen Symbolwelt, welche laut Hellström von den zeitgenössischen kirchlichen Vertretern jedoch nicht verstanden wurde.²⁶

Das Verhältnis Jan Arvid Hellströms zu der kirchlichen und profanen Welt ist ein Beispiel für den Versuch, Symbole, Vorstellungen, Musik und Aufführungsformen der profanen Welt in den kirchlichen Zusammenhang aufzunehmen und gleichzeitig mit Hilfe derselben Symbole, Vorstellungen, Musik und Aufführungsformen bei profanen Anlässen der profanen Welt die christliche Botschaft zu übermitteln.

Jan Arvid Hellström war natürlich nicht der einzige, der sich in seiner Produktion von Kirchenliedern von der profanen Welt hat inspirieren lassen. In der Arbeit mit dem Gesangbuch, das 1986 in Schweden angenommen wurde, *Den Svenska psalm boken*,²⁷ war es seine Anliegen - wenn auch kein so besonders großes - an die Musik- und Texttraditionen der profanen Welt anzuknüpfen. Lassen Sie mich einige Beispiele nennen: Fast in der ganzen Welt bekannt ist Anders Frostensons Lied "Guds kärlek är som stranden och som gräset" (Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer), in welchem der Verfasser die Ökologie behandelt, die als weltliches Thema dargestellt wurde, aber später auch Kirchen und Gemeinden zu Stellungnahme und Engagement gezwungen hat.

Die Fragen der Gerechtigkeit haben sich den Kirchen sozusagen von außen her aufgezwungen. In einem Vorschlag, der dem *Svenska psalm boken* vorausging, war unter anderem auch ein Kirchenlied mit einem Thema vom südamerikanischen Freiheitskampf. Dieses Lied wurde nicht mit in das Gesangbuch aufgenommen. In einem Kirchenlied von Olov Hartmann wird der Fernsehschirm in den Blickwinkel genommen. Auch

dieses Lied wurde 1986 nicht aufgenommen. Vor allem der freikirchliche Gesang hat sich, was musikalische Sätze und Aufführungspraxis betrifft, von Vorbildern in der profanen Welt inspirieren lassen. Die Texte dagegen sind überwiegend traditionell, zentral christlich mit einer sehr deutlichen Botschaft.

Dies führt zu einer weiteren Frage:

4. Wie schreibt man christliche Texte und christliche Musik so, daß man profane Menschen anspricht?

Vielleicht braucht man eine neue Sprache? Bonhoeffer schreibt aus dem Gefängnis:

... aber der Tag wird kommen -, an dem wieder Menschen berufen werden, das Wort Gottes so auszusprechen, daß sich die Welt darunter verändert und erneuert. Es wird eine neue Sprache sein, vielleicht ganz unreligiös, aber befreiend und erlösend, wie die Sprache Jesu, daß sich die Menschen über sie entsetzen und doch von ihrer Gewalt überwunden werden, die Sprache einer neuen Gerechtigkeit und Wahrheit, die Sprache, die den Frieden Gottes mit den Menschen und das Nahen seines Reiches verkündigt.²⁶

Eine neue Sprache ist natürlich eine Herausforderung. Wie arbeiten also Liederkomponisten, die sich an große Gruppen wie speziell Jugendliche wenden wollen?

In seiner Dissertation im Frühjahr 1995 an der Universität von Lund hat Ulf Lindberg dieses Problem aufgegriffen. Er hat die Rockmusik untersucht und versucht, herauszufinden, was uns, den "außerhalb" Stehenden, als sinnlose Texte und nicht gerade variationsreiche Musik erscheinen läßt, was aber gleichzeitig für Jugendliche ein wichtiges Medium ist, um den "Zuhörer am Gedanken eines anderen und besseren Lebens teilhaftig werden zu lassen." Die Weisen der Rockmusik, sagt der Verfasser, "geben der Alltagssprache einen poetischen Anstrich, sodaß sie Gefühle und Gedanken auf bessere Art ausdrückt, als es der Zuhörer selbst vermag."

Bei der Rockmusik ist es wichtig, sagt der Verfasser, daß sie als eine Liedgattung betrachtet wird. Der Text kann vom Lied beziehungsweise von der Musik nicht getrennt werden. Der Vortrag, der Künstler, die Musik und das Publikum sind genauso wichtig wie die tatsächlichen Worte; besonders auch deshalb weil man den Text meist nur als ein Fragment erlebt: ein kurzes Stück hier, einen Refrain dort. Alles wird zusammengehalten und wird ein Ganzes dadurch, daß alles miteinander

zusammenwirkt: Text, Musik, Publikum, Künstler. Bedeutungslose Worte wie "Ram-a-lam-a-ding-dong" sind, wie Lindberg meint, "ein Aufbegehren gegen die Zensur des Bewußtseins, das an ein kindisches Bedürfnis appelliert, den Gedanken kurzzuschließen und Energie zu sparen." Je nachdem wie man singt, kann man bedeutungslosen Worten eine bestimmte Färbung und einen bestimmten Inhalt geben. Außerdem können Rythmus und Wortlaut das Singen erleichtern, sodaß man ein Lied auch leichter im Gedächtnis behalten kann.²⁹ Bonhoeffer drückte es so aus: "Die Zeit, in der man alles den Menschen durch Worte - seien es theologische oder fromme Worte - sagen könnte, ist vorüber."³⁰ Eine Kombination von Text und Musik ist für die meisten Menschen leichter verständlich als Lyrik und Instrumentalmusik für sich. Dieser nahe Zusammenhang ist eine wichtige Voraussetzung für das, was man als wirklich erlebt.

Hans Ökerberg zeigte dies sehr deutlich in seiner Dissertation, Malmö 1987. Er untersuchte mehrere Gymnasiasten mit Hilfe von ausgedehnten Meinungsumfragen und einer tiefenanalytischen Methode. Er drang daher tief in die Erlebniswelt der Jugendlichen ein. Dabei fand er unter anderem, wie wesentlich das Erlebnis von Text und Musik für sie war. Es handelte sich dabei nicht nur um Rockmusik. Die Jugendlichen hatten in ihrer Orientierung im wirklichen Leben an begabten Textverfassern und Schlagerkomponisten eine gute Stütze.³¹ "Es gibt menschliche Grundwahrheiten, zu denen das Leben früher oder später immer wieder zurückkehrt," schrieb Bonhoeffer.³²

Ökerberg knüpfte in seiner Forschung an Viktor Frankls Theorien über noogene Erlebnisse an: das Bedürfnis, im Leben einen Sinn zu sehen, ist eine wesentliche Grundlage. Gleichzeitig fand Ökerberg, daß die Jugendlichen ihre Erlebnisse an einer horizontellen Dimension orientierten und nicht an einer vertikalen. Die vertikale kann als ein Eindringen in die eigene Persönlichkeit aufgefaßt werden, eher eine Blockierung als eine Hilfe in der eigenen Lebensorientierung. Außerdem zeigt Ökerberg, daß die Jugendlichen, die er untersucht hatte, die Lebensfragen wirklich ernst nahmen. So gut wie keiner gab "unsinnige Antworten" auf seine Fragen.

Lindbergs und Ökerbergs Ergebnisse sind für die Beurteilung der zukünftigen Möglichkeiten des Kirchenliedes aus einer profanen Perspektive außerordentlich wichtig. Sie weisen auf die an und für sich selbstverständliche, aber nichtsdestoweniger oft vergessene Tatsache hin, daß alle, die mit neuen Kirchenliedern arbeiten, lernen müssen, die Voraussetzungen, Begriffe und Ausdrucksformen der profanen Welt zu deuten, auszulegen und zu verstehen. Sonst bleibt die notwendige Begegnung und der fruchtbare Dialog aus.

Die Struktur der Kirchenlieder hat oft ein etabliertes christliches Begriffssystem als Grundlage, eine klar entwickelte Theologie und eine

systematische Darstellungsweise, sogar in der gebundenen, sprachlichen Form. Die Musik weist ähnliche Züge auf. Hier besteht ein großer Unterschied zu dem Zusammenhang, den Lindberg in der Rockmusik zwischen Musik, Text, Publikum und Artist entdeckt hat. Man braucht sich nicht darüber zu wundern, daß christliche Künstler bei ihren Auftritten - vor allem in profaner Umgebung - mit Bewußtsein diesen Zusammenhang zu schaffen versuchen. Deshalb werden Künstler und Musik zu wichtigen Voraussetzungen für die gelungene Aufführung von christlicher Rock- und Popmusik sowohl in Vergnügungsparks wie auch in Kirchen. In Schweden gibt es Beispiele von vielen und gleichzeitig erfolgreichen Künstlern, die sowohl zu kirchlichen wie auch in profanen Anlässen auftreten.

Was bisher gesagt wurde, hat jedoch auch wichtige Implikationen für die Produktion von Kirchenliedern im engeren Sinn, mit der die meisten Kirchen und religiösen Gemeinschaften beschäftigt sind. Auch innerhalb der Kirche muß man die Situation der Kirchenlieder und die Voraussetzungen für ihre kontinuierliche Neuproduktion genau überlegen, damit sie in der Begegnung zwischen Kirche und Gesellschaft, Christlichem und Profanem, effektive Instrumente werden können und den Monolog von kirchlicher Seite zu Dialog mit der profanen Umwelt der Kirche verwandeln. Es dreht sich nicht darum, meint Bonhoeffer, muntere Unterhaltungsmusik zu schaffen, sondern etwas, das uns eine Stütze ist, wenn Schmerz und Zwiespalt spürbar werden:

Die paar sentimentalen Radioschlager mit ihrer gesuchten Naivität und leeren Primitivität sind der klägliche Rest und das Maximum dessen, was man sich an inneren Strapazen auferlegen läßt - eine schauerliche Verödung und Verarmung. Demgegenüber wollen wir ganz froh sein, wenn es uns noch etwas kräftiger packt und die Schmerzen, die damit verbunden sind, als Reichtum ansehen.³³

Dies führt zu der letzten Frage, die wir stellten:

5. Welche wichtigen Aspekte hinsichtlich der Form und Funktion von Kirchenliedern müssen in hymnologischer Forschung und Entwicklungsarbeit in der Zukunft beachtet werden?

Ich will hierzu vier grundlegende Aspekte hervorheben:

Der Aspekt der Ordnung: Freiere Regeln sind notwendig, so daß es möglich wird, verschiedene Arten von Kirchenlied und Lied zu verwenden, nicht zuletzt bei kirchlichen Akten wie Trauung und Begräbnis.

Der Aspekt von Liturgie und Frömmigkeit: Die Rolle des Kirchenliedes in der Liturgie und im frommen Leben muß durch eine neue liturgische Ordnung und eine neue Auffassung vom frommen Leben in der profanen Gesellschaft zum Bewußtsein gebracht und weiterentwickelt werden. Ein Forschungsbericht in Verbindung mit dem Dom in Uppsala hat gezeigt, daß für profane Menschen nicht mehr der Altar der heiligste Platz in der Kirche ist, sondern der Kerzenständer, in welchem man eine Kerze anzünden kann. Bonhoeffer formuliert das so: "Die Zeit ist vergangen, da man alles mit Worten sagen konnte - sogar mit theologischen und erbaulichen Worten." Er fährt fort:

Was kann man dem "religionslosen Arbeiter" geben? Die zu beantwortenden Fragen wären: was bedeutet eine Kirche, eine Gemeinde, eine Predigt, eine Liturgie, ein christliches Leben in einer religionslosen Welt? Wie sprechen wir von Gott - ohne Religion, d.h. eben ohne die zeitbedingten Voraussetzungen der Metaphysik, der Innerlichkeit etc. etc.? Was bedeutet in der Religionslosigkeit der Kultus und das Gebet?³⁴

Der Aspekt der Didaktik: Kirchenlieder müssen eine deutliche Botschaft haben, die aber auch gleichzeitig so formuliert ist, daß sie die profane Welt anspricht und nicht ausschließt, mehr horizontal als vertikal.

Der Aspekt der Gemeinschaft: In Bibelliedern, beim Psaltersingen, beim Wechselgesang und beim Refrainsingen aber auch durch klassische Kirchenlieder soll die Aufgabe der Kirche, die Gemeinschaft zwischen Menschen zu verstärken, verwirklicht und weiterentwickelt werden. Außerdem darf man den Aspekt von Kulturaspekt und Gesellschaft nicht vergessen. Kein Kirchenlied, das weiterbestehen und gebraucht werden soll, kommt in einem Vakuum zustande sondern in der Wechselwirkung mit der Gesellschaft, in der es gebraucht werden soll und mit dem Kulturleben, von dem es seine Färbung erhält. Wenn wir in der profanen Welt einen abgegrenzten Bereich schaffen, in dem das Kirchenlied sein eigenes Leben lebt, so bleibt die Begegnung und der Dialog aus. Dann wird die Aufgabe der Kirchen, das Evangelium zu verkünden, nicht erfüllt.

(Übers. Hannelore Stein.)

Anmerkungen

1. Rival Music BMG Music Publishing, 1991.
2. *Den Svenska psalm boken* (Stockholm: Verbum, 1986), Nr. 297.
3. *Sorgen och glädjen. Svensk andlig visa, sång och koral från tradition till förnyelse* (Stockholm: Proprius, Schallplatte 7710).
4. Dietrich Bonhoeffer: *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft* (München: Chr. Kaiser, 1955).
5. Ebd., S. 257.
6. Ebd., S. 255.
7. Ebd., S. 244.
8. Ebd., S. 233.
9. Ebd., S. 229 f.
10. Ebd., S. 217.
11. Vilhelm Moberg: *Nybyggarna. Romanen om utvandrama. Tredje delen* (Stockholm: Bonniers, 1958 [1965]), S. 562.
12. Cai Svensson: *Att skapa mening i bibeltexter. En empirisk undersökning av normalläsares tolkningsstrategier* (Stockholm: Svenska Bibelsällskapet, 1986).
13. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 213.
14. Ulf Sjödin: *Osynlig religion. En studie i teori och metod* (Löberöd: Plus Ultra, 1987).
15. Ulf Sjödin: *En skola flera världar. Värderingar hos elever och lärare i religionskunskap i gymnasieskolan* (Lund: Plus Ultra, 1995).

16. U. Björck: *Ungdomars förmåga att uttrycka existentiellt innehåll i skrift. En studie och redovisning av uppgiften "dagens dikt" inom NUSO 1992* (Göteborgs Universität, 1994), Rapport Nr. 1994:530.
17. Ebd., S. 31.
18. Ebd., S. 19.
19. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 185.
20. "Heilig" var z.B. Familie, Freiheit, Leben und der Mensch. - Gunilla Selander: unver ffentlichte Untersuchung.
21. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 179.
22. *Psalmer i 90-talet* (Stockholm: Verbum, 1994) wurde von der Arbeitsgruppe für Hymnologie des Gemeindeausschusses der Schwedischen Kirche (Svenska kyrkans f rsamlingsn mnd) in den Jahren 1986 bis 1993 ausgearbeitet.
23. Ebd., Nr. 875.
24. Jan Arvid Hellström: *Sigfridsm ssan* (Växjö Domkyrka, 1993).
25. Ders.: *Bilder. Fyra herdabrev om bild och verklighet* ( rebro: Libris, 1992).
26. Ders.: *Den allra högsta s ngen. Kring Dan Andersons tro och diktning och om annan religiös lyrik* (Dan Andersson-Sällskapet: Zindermans, 1981).
27. Vgl. Anmerkung Nr. 2.
28. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 207.
29. Ulf Lindberg: *Rockens text. Ord, musik och mening* (Stockholm/Ste-hag: Proprius 1995); Björn Sundmark: "Poppen, rocken och orden," *Sydsvenska Dagbladet* (Malmö, 9. März 1995).
30. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 178.

31. Hans Ökerberg: *Livet som utmaning. Existentiell ångest hos svenska gymnasieelever* (Stockholm: Bonniers, 1987).
32. Bonhoeffer: *Widerstand*, S. 199.
33. Ebd., S. 172.
34. Ebd., S. 180.

Summary

This paper deals with some fundamental questions pertaining to the relationship between Christian hymns and secularized society. The emphasis on dialogue is important. It is a prerequisite for encounter and dialogue that Christian and secular people share certain experiences and express them in ways that lead to common reflection and inspire interpretations and solutions.

The following questions are identified:

1. What does "secular" mean?
2. How do people in the secular world express their views about life and the world?
3. How do Christian hymn-writers and composers relate to impulses from the secular world?
4. How can one write Christian texts and music in a way which will make them important for secular people?
5. What important aspects of the form and function of hymns must be taken into account in future within hymnological research and writing?

During the past years the sacred as expressed in language, public institutions, rituals, and music has been replaced the profane. Dietrich Bonhoeffer refers to this as "God, forced out from the world," from the public sphere of human existence. This has led people to withdraw within the area of the personal, the private. God has been eliminated from the way people view the world, knowledge and life. If the Church does not react to this situation in the right way, it risks the rise of a "secularized methodism."

To give hymns a chance to communicate the Christian message in a secularized world, knowledge is required not only about the Christian faith but also about how people in the secularized world think and formulate fundamental existential questions.

This challenge can be illustrated by a summer song from one of Astrid Lindgren's books that is sung at many diverse occasions, in church as well as secular settings, raising questions in people's minds about who is behind the creation of the beautiful summer time. Perhaps there is a God after all?

The Hymnal between Confessional Particularity and Ecumenical Openness

Plenary address - 18th IAH Conference

Geoffrey Wainwright

In the Orthodox churches the house of God is peopled by icons of saints from many parts of the Tradition. Under the presidency of our Lord and his Mother one is confronted by figures from both the Old and the New Testaments. These are joined by martyrs and monastics, preachers and teachers, missionaries and theologians, liturgists and hymnographers, from the early centuries of the "undivided Church." As we come closer in time and space, the selection will focus on the holy persons who have played prominent roles in the history of Orthodox Christianity in the locality. Finally there may appear icons of conspicuous witnesses to the faith from a more recent past. The picture gallery displays the Church to which the liturgical assembly professes to belong.

The Western churches are much poorer in ocular images with a truly liturgical function, and there it is far less to iconography than to hymnography that we may turn for an impression of the range in time and space, and even in confessional substance, of the Church which a worshiping congregation, whether Protestant or perhaps indeed Roman Catholic, senses itself to be part of.¹ Among the Western churches, there is considerable variety in the degree of importance attached to the singing of hymns in the total liturgical event and to the content of the hymns as a substantive expression of the faith being professed. For ecclesiological and practical reasons, I shall limit my reflections to those churches or denominations which consider hymns sufficiently important for their use to be supplied and, to some extent, controlled through official, or at least authorized, hymnals. This will not stop me from looking at a few hymnbooks that have, to some degree, been sanctioned by those same churches as productions for ecumenical events and purposes. While not dealing with it here, I am also aware of the phenomenon, both historical and contemporary, that collections of hymns have often been made and used unofficially, and that the popularity of certain items in them has sometimes led to their later inclusion in more authorized books.

My procedure will be to look first at ways in which confessional or denominational particularity has been manifested in the hymnals of various Protestant traditions, especially at times of special self-awareness. Second, I shall examine ways in which confessional hymnals have come to expand their

later. In that decade modern poetry broke through. However, many authors continue to write poems in a more traditional form even after that date. With a modern hymn I mean a hymn written after 1960. With few exceptions my examples are from Swedish hymnody.

Today, the relationship between hymns and contemporary established poetry is much more complicated than ever before, both concerning form and content. Before the 1940s many poems had the form of a simple song or ballad, with stanzas of four, six or eight verses, regular rhythm, and rhyme at the end of the lines. After the 1940s the poetry became less singable. Serious, reflective lyric poetry from now on is often in a free metrical form. It is meant for silent reading, not for singing. Often you have to read it several times to get the meaning of it. If it has any relation to music it is to instrumental music, not to songs.

The hymn, on the other hand, must have identically formed stanzas so that the same tune can be used to all of them. Theoretically, a hymn can have irregular meter as long as the syllables are of the same number, but practically, most hymns, even the modern ones, have regular meter. So while the hymn, depending on its function, still is a genre bound to tradition, the modern lyric poem for the most part has left the traditional patterns.

When the hymnal committee of the church of Sweden asked for hymns in the 1970s by authors who had published Christian poetry, some of them answered that they could not write poems with regular stanzas. Among these were Ingemar Leckius, a member of the Catholic Church, and Majken Johansson, a member of the Salvation Army. However, I guess that not only the regular stanza was a problem but also the unspoken demand for simplicity of language and imagery. Both authors use a modern idiom. Some of the religious poems that the hymnal committee wanted to include in the hymnal were adapted to metrical regularity by Anders Frostenson (b. 1906), for instance some stanzas from the space epic *Aniara* by Harry Martinson (1904-1978) and Arthur Lundkvist's poem "Om jordbävningen i Agadir" (the earthquake of Agadir) in the book entitled, *Agadir*.

Among the modern forms in Frostenson's hymns are enjambement, not only within a stanza but between stanzas. There are some examples in SPB, e.g. "Tyst likt dagg som faller" (395; "Silent like falling dew"), where stanza two ends with a comma and stanza three begins with a conjunction: "tills vi är i staden" (until we are in the city). This has a bad effect on congregational singing.

In modern poetry the euphonic aspects - rhyme, assonance and alliteration - do not support a regular organisation of the stanza. The rhyming, if any, is not arranged according to a scheme. End rhyme that

belongs to the traditional hymn stanza is less used in modern hymns. A reason for this was the attempt at avoiding hackneyed phrases, since rhyming very easily can result in clichés. Instead of rhyme, most authors of modern hymns use assonance. In their avoidance of end rhyme the modern hymns are close to the modern poetry.

Modern poetry often breaks the syntax into pieces, fragmentary sentences, which the reader must complete. However, as a general rule, poems made for singing must have a simple or clear structure to be understood. The hymn is a form of poetry for collective usage, for unison singing, for which the main thing is simplicity. By this I do not mean that everything in a hymn must be understandable at once or that the author of hymns must adapt to the habit of most people who sing without thinking. Most modern hymns have a clear syntax but a more complicated structure can be found in hymns by Anders Frostenson, for instance. This was one reason why the synod convention, which commented on the obscurity of his texts, rejected some of his hymns that the hymnal committee had proposed.

Most modern poetry is more concrete than older poetry. The vocabulary used in modern poetry has no limits. Almost everything can be used in a poem to make it concrete: ugly and trivial words as well as terms of technical inventions and those from the political and the bureaucratic life of modern society. Modern poetry as well as modern visual art gives a brutal description of reality, often taken from the life of the big city. In older hymns the imagery is drawn from rural life as in the Bible. In few modern hymns can one find glimpses of life as it is lived today. Anders Frostenson has written some, for instance, "Jag söker en gata" (I am looking for a street), which has not been incorporated into SPB or its supplements. In the hymnal you find Frostenson's "Vi ville dig se" ("It's Jesus we want,' requested the Greeks"), where the second stanza gives a glimpse of modern life in a city: "I strömen av liv,/ i gatornas brus/ vi skymtar ibland/ ditt ansiktes ljus;/" (SPB 600; "In the eddies of life, in the noise of the streets, we sometimes catch the light from your face"). In a hymn by the dean of Odense (Denmark) cathedral, Karl Laurids Aastrup (1899-1980), "Det ljusnar sakta igenom dimma och skorstensrök" (SPB 182; "The light of dawn is slowly rising through mist and smokes from chimneys") you will find a ticking clock, a factory, a school and asphalt. Modern town life also is pictured by Arne H. Lindgren (1929-1992) in his "Lär mig höra din röst på bussen en november-mörk morgon i stan" (Teach me to hear your voice riding on a city bus on a gloomy November morning).² This one was only accepted by the free churches and published as number 704 in their hymnal, *Psalmer och Sånger* (PoS). Bo Setterlind (b. 1923) mentions "ambulance," "surgeon," and "hospital" in

his hymn, "Guds rike är ej fjärran." Below is the translation by Per Harling (b. 1948), quoted with his permission:

God's kingdom is among us,
not vague and far away,
no fairy tale or fancy;
his kingdom is today!

God meets us in the city,
in ambulance and fear,
in flashing light and siren
and in the surgeon's care.

His kingdom is in churches,
at home and in hotels,
in hospitals and prisons
and at conveyor belts.

Then let us trace the kingdom;
its rule is never far:
God's kingdom simply happens
wherever people are!

Olov Hartman (1906-1982) wrote about television in "Släck de tusen bildernas skärm" (Switch off the screen of the thousand pictures) and about the experience of flying into an airport by a big city at night, "Wind is sweeping darkness in the space." Neither Lindgren's nor Hartman's hymns were accepted for the SPB. In the 1994 supplement to the hymnal of the church of Denmark, *Den danske salme bog* (DSB)³ the Danish pastor Hans Anker Jørgensen attacks the commercial celebration of Christmas: "We do not believe in lies and advertising or the happiness of things and consumerism". Also in other hymns Jørgensen pictures characteristics of modern society for which he has been criticised.⁴ But Bent Windfelt, on the other hand, thinks that songs for unison use cannot be too concrete.⁵ The Swedish bishop Jan Arvid Hellström (b. 1941) held the opposite opinion in a lecture in the autumn of 1992; but by "concrete" he did not seem to mean pictures from modern society.⁶ The conclusion is that it is very difficult to write a hymn about the life in modern society that the church leaders or the churchgoers will accept.

Modern poems often mirror the authors' lack of belief in the possibility of communication, in the language as a vehicle for a non-verbal reality. Communication, however, is of great importance in hymns. Alt-

though a hymn should convey a message of a non-physical reality, that reality cannot be expressed in any other way than by analogy with the physical reality. However, these analogies must be chosen very carefully since other people than the educated have to be able to understand them. The free, joyful play with imagery by the modern poets cannot be used by a hymn writer.

The imagery of modern poetry is often personal and metaphors are built up by association. Compressed metaphors are usual. This demands a high degree of creative imagination by the reader. The metaphors are obscure. Often they are changed. The element of similarity may be indirect. To interpret them one must try to discover what is behind the imagery. The emotive meaning must be understood by intuition. Symbols are not illustrations of something well-known but represent a special reality. The intention of free associative metaphors in modern poetry is to restore the lucidity of the language. Dead metaphors are made alive by developing the etymology of the words. The structure of the imagery is also a different one. In older hymns as well as in classical rhetoric the metaphor makes the meaning clearer instead of making it complicated. Metaphors and symbols translate or express meaning with different words. The relationship between thought and metaphor makes it possible to analyse meaning rationally by means of "elaborated" simile and rhetorical metaphor. This kind of imagery is rare in modern poetry, which is based on intuition and bold leaps of association.

In hymns, language cannot be used in the same way, it cannot be used for its own sake. Instead, it must be the servant of the message. A hymn writer has even less freedom than a preacher in drawing on the etymology of and playing with words. The imagery of hymns is traditionally taken from the Bible and it is conventional, archetypal. The connection with the Bible is essential and typical for the genre. In new hymns, an "elaborated" simile often is preferred to a metaphor. An example is the hymn by Britt G. Hallqvist (b. 1914), "Som torra marken dricker regn, som jorden tar emot sin sådd och gömmer den, Herre, låt oss ta emot ditt ord" (SPB 67; "As the dry soil drinks the rain, as the earth receives its seeds and hides it, Lord, let us receive your word"). Four of the five stanzas start with an "elaborated" simile, taken from everyday life.

Now let us turn to some examples of a new kind of imagery in SPB and the supplements which preceded it. Anders Frostenson has made use of the obscurity of symbols, for instance in "Han satte sig ner på stranden" (SPB 353; "He sat down on the shore"). The slightly varying refrain reads in the first stanza: "... och allt är närhet och vind långt ifrån" (Everything is nearness and wind from far away.) The third line of the first stanza, "Och brusat från berget ..." (And the roaring sound from the mountains ...) can

be associated with "wind" as well as with the Holy Spirit, neither of which are mentioned here but implied. Complex composed metaphors can be found for example in Lindgren's hymn, "Det tänds ett ljus i sorgens mörka gömma./ Det hörs ett ord i gråtens slutna rum" (SPB 208; "A candle is lit in the dark recesses of grief. A word is heard in the closed room of tears"). In stanza three he writes: "Det finns en makt/ i korsets röda skugga." (There is a power in the red shadow of the cross). The last metaphor caused a discussion among church people. What did "red" allude to? Was it a hidden confession to the socialist movement that the author belonged to? Other examples of a new kind of imagery are found in the hymn, "Var inte rädd" (SPG 256; "Don't be afraid"), by Ylva Eggehorn (b. 1950); for instance in stanza four: "... stjärnor växer/ ur hans famn" (stars are growing from his arms). See stanza four below.

Don't be afraid. There is a sign, a secret -
 a name will follow you when you must leave.
 Your loneliness is never far from beaches
 Don't be afraid. Somebody walked this way.

He loves you and he waits for you tonight -
 a night when you will see his homelessness
 and how he's waiting for to see you've come ...
 eternity is crying in his heart.

Don't be afraid. There is a harbour here,
 in darkness still for you but you will see,
 one day you'll openly confess his name,
 his love and peace, and ask for nothing more.

You're on your way, one day the night turns white,
 one day and stars will grow within his arms.
 Don't be afraid, there is a harbour here,
 in darkness still for you but you will see.

Something of the poetic language has been preserved in the poet's own translation, for instance: "Din ensamhet har stränder emot ljuset" reads in prose: "Your loneliness has shores towards the light." Eggehorn has translated this to: "Your loneliness is never far from beaches." Unfortunately, "beaches" is not a good choice. It ought to be "shores," because "beaches" cause the wrong associations.

A difference between poetry of an intimate kind and hymns is that the poems have an experiencing "I" at its centre. An individual is talking, it

is a form of personal confession. The hymn, on the other hand, must always be capable of use by a group. Even if an "I" is talking it must be a voice representing the worshippers as a collective. Between modern poetry and hymns the difference is even greater: modern poems often lack a poetic centre, one does not know who is speaking. This indicates the idea of the dissolved self that the psycho-analysts have been talking about. In modern hymns there is still a centre of an individual or individuals, but it is not always believers who are speaking. A doubting person may also be speaking, which is a way of including the seeker. I will come back to this shortly.

Let us also have a look at the content of serious modern poetry and modern hymns which of course is a much greater problem than their form. Modern poems can ask the timeless existential questions about responsibility, guilt, anguish, trust, the meaning of life, God and death. Most often no answers are given. Modern poems often express skepticism and denial of firm values. This is the secular attitude to life. Religious poetry is still published but it is seldom connected with Christian doctrine. It mostly expresses private religiousness. Of course, there are Christian authors writing modern poetry but they are very few, for instance Ingemar Leckius, Majken Johansson and Ylva Eggehorn.

Modern poems may borrow the language of Christian mysticism but the experiences described can hardly be called Christian. Also, modern hymns may use the language of mysticism, but not always have the language or metaphors been recognised as Christian, even when they are based on the Bible. An example is Frostenson's hymn "Wordless, with our breath, God, we talk to you." Compare Rom. 8:26 "Likewise the Spirit helps us in our weakness; for we do not know how to pray as we ought, but the Spirit himself intercedes for us with sighs too deep for words." This hymn was not accepted for the hymnal because of its obscurity. The poem by the Swedish Jewish author Nelly Sachs, "You pull me but not with a rope" derives its imagery from the Song of Solomon (1:4), but it, too, was excluded. One comment stated that a hymn for the Swedish hymnal ought to have the Christian belief more clearly profiled. The poem does not mention God's name; it could be a secular poem about love. However, other hymns without the name of God were accepted, e.g., Eggehorn's "Var inte rädd," quoted above.

Nelly Sachs' poem was one of the religious poems, not written to become hymns, that the members of the hymnal committee had included in the supplement which was presented at the synod convention in 1975. Other authors represented in this supplement were Karin Boye (1900-1941), Hjalmar Gullberg, Arthur Lundkvist, and Harry Martinson. One reason for the attempt by the hymnal committee to include religious

poems in the supplement and later in SPB was to show that the religious questions were still alive. Behind the searching for religious poems to be included in the hymnal was the opinion of the national church, including the contemporary culture. Another reason for choosing these poems and similar ones for the hymnal was meeting the needs of doubters and seekers. The hymnal committee wanted to provide for the secularised people, who are not familiar with the language of the church, an alternative language with which they could identify more readily. The committee also wanted to show that it was not impossible to overcome the distance between the hymns and the general religious poetry. Were they right? What did the common churchgoers have to say about it?

Among these poems in the first trial supplement of 1975 were some stanzas taken from Martinson's space epic *Aniara*. They were lifted out of their context and were arranged in regular metrical form by Anders Frostenson, as already mentioned. Martinson approved the simplified adaptation, but removed from the context of the epic they give a divided feeling and seem to smooth over the problems of the hopelessness of the people lost in space. In a similar way Frostenson adapted some stanzas from Lundkvist's long poem about the earthquake in Agadir, which he himself experienced in an existential way. Frostenson chose one of the voices heard in the poem, that of a believer. Lundkvist, however, gives voice to people of different opinions and the poem as a whole expresses the way secularised people understood this catastrophe. Is it a Christian idea of God that is expressed in the stanzas Frostenson chose? Some critics remarked that this idea of God was coloured by the Muslim religion, predominant in the area being described.⁷ No name of God is mentioned and there is no connection with the Bible. Yet there are hymns in the final hymnal that do not mention God or any other name of the deity.

The religious lyrical poems chosen by the hymnal committee were severely criticised. Only Harry Martinson's summer hymn which he had written as a hymn, was accepted, "De blomster som i marken bor" (SPB 202; "The flowers growing in the fields"), which echoes both older summer hymns and modern nature poetry. The reasons behind excluding the religious poems were that they were religious in a general, not a specifically Christian way. They were criticised because of their content, not because of their form. In his article, Professor Göran Bexell, a member of the hymnal committee, has discussed the reasons that may have been behind the unwillingness to include those poems in the hymnal. Among them are known facts about the author, the context of the poem and its current interpretation, the reader's competence of understanding poetry, his or her attitude towards life and habits of interpreting the arts from a

Christian point of view.⁸ Bexell discusses the problems very well, but I still have some objections. I think that perhaps Bexell does not consider seriously enough the possibility that those familiar with the context of the poem and the authorship might object to the kinds of revisions and simplifications that were made by the hymnal committee. Objections can also be raised from the point of view of literary criticism. To sing a hymn by the author Arthur Lundkvist who openly confessed his atheism can be difficult even if one is familiar with how to interpret the arts from a Christian frame of reference.

Behind the discussion of excluding or including religious poems lies the question: what is a hymn? Is it sufficient that existential questions are asked or should the poem also give an answer founded on the Christian faith? It is a matter of being liberal or conservative. Normally a hymn is built on a value-system common to authors and singers. Since it is meant for the congregation, a hymn ought to be founded in doctrine. Yet SPB contains hymns for seekers and doubters and even for unbelievers, but as those hymns are in a simple song style they shall not be discussed here, e.g. Hallqvist's "Jag kom inte hit för att jag tror" (SPB 532; "I did not come here because I believe") and Tore Littmark's (b. 1921) "Jag skulle vilja våga tro" (SPB 219; "I would risk believing").

In modern poetry we find inspiration from psycho-analysis and we find inspiration of a similiar kind in some hymns in SPB. An example is Frostenson's "Guds kärlek är som stranden" (SPB 289) quoted here in Fred Kaan's translation.⁹

1. The love of God is broad like beach and meadow,/ wide
as the wind, and an eternal home./ God leaves us free to
leave him or reject him,/ he gives us room to answer "yes"
or "no."

Refrain:

The love of God is broad like beach and meadow,/ wide as
the wind and an eternal home.

2. We long for freedom where our truest being/ is given
hope and courage to unfold./ We seek in freedom space and
scope for dreaming,/ and look for ground where trees and
plants may grow.

3. But there are walls that keep us all divided;/ we fence
each other in with hate and war./ Fear is the bricks-and-

mortar of our prison,/ our pride of self the prison coat we wear.

4. O, judge us Lord, and in your judgement free us,/ and set our feet in freedom's open space;/ take us as far as your compassion wanders/ among the children of the human race.

The "we" of the hymn are prisoners in themselves. The same theme is developed with the help of a paradoxical expression in Frostenson's "Som källor utan vatten och moln som drivs omkring/ är de som av sin frihet blott vid sig själva binds" (SPB 590; "Like springs without water and clouds that are blown about are those who let themselves be bound by their own freedom). Göran Bexell has also written about the inner captivity of the self in "Se, hur mänskan knyter handen/ hårt kring jagets egna liv" (See, how Man is tightly holding on to the life of his own self), stanza two of "Se, hur himlens många fåglar" (SPB 563; "See, how the many birds in the sky). On the opposite side, Britt G. Hallqvist writes about the need to be open to others in "Blott i det öppna har du en möjlighet" (SPB 90; "Only in being open have you a chance), which can be compared to Frostenson's "Våga vara den du i Kristus är" (SPB 87; "Risk being what you are in Christ).

To sum up: Modern poetry is mirrored in the modern hymns in a modest way. Perhaps the best examples are Anders Frostenson's "Guds kärlek är som stranden och som gräset" (The love of God is broad like beach and meadow) and Ylva Eggehorn's "Var inte rädd" (Don't be afraid). Both hymns are poetic with language free of hymn clichés and syntax of today's language. - The hymn as determined by doctrine, by its function in a liturgical frame as song for a congregation has only limited possibilities to adapt to modern poetry. The most important changes in modern hymns are that the language is more concrete than in older hymns. However, the language and style come closer to simple songs or carols than to modern lyrics. Only very few new hymns mirroring modern life have so far been accepted by the Synod convention in Sweden.

Anmerkungen

1. The hymnal is entitled, *Den Svenska psalm boken* (Stockholm: Verbum, 1986).

The preceding supplements are: *Psalmer och visor*, presented by the hymnal committee to the synod convention of 1975. It was revised by the convention and accepted for use in the church of Sweden as *Psalmer och visor 76*. In 1982 another supplement was accepted, *Psalmer och visor 82*.

2. *Psalmer och Sånger* (Libris - Verbum, 1987)

3. *Den danske salme bog* (København, 1988).

4. Hans Anker Jørgensen discusses form and content of modern hymns and his own intentions and his own experiences as hymn writer in the article, "Er et nyt salmesprog muligt?", *Kirke og litteratur* 100:1 (1995).

5. Bernd Windfeld: "Det litterære aspekt. Nyere nordiske salmer som litteratur betragtet," *Hymnologiske Meddelelser* 22:2 (September, 1993), 110-120.

6. Peter Balslev-Clausen: "Psalmen fram emot år 2000. Referat af Jan Arvid Hellström's foredrag," *Hymnologiske Meddelelser* 22:2 (September, 1993), 120-123.

7. G. Bexell, "Exklusivitet eller inklusivitet? Några lyriska texter i 1970-talets svenska psalmarbete," *Svenskt gudstjänstliv. Årsbok för liturgi, kyrkokonst, kyrkomusik och homelitik. Laurentius Petri sällskapets årsbok* 52/53 (1977-78), Lund 1980.

8. *Ibid.*

9. *Laudamus. Hymnal for the Lutheran World Federation*. 5th ed. (1984), no. 111.

111

Lars Åke Lundberg, 1968

1. Guds kärlek är som stranden och som
1. The love of God is broad like beach and

gräset, är vind och vidd och
meadow, wide as the wind, and

ett oändligt hem. Vi frihet
an eternal home. God leaves us

sök att bo där, gå och komma,
free to seek him or re-ject him.

att säga 'ja' till Gud och säga 'nej'.
he gives us room to answer 'yes' or 'no'.

Guds kärlek är som stranden och som
The love of God is broad like beach and

gräset, är vind och
meadow, wide as the

vind och ett oändligt hem.
wind, and an eternal home.

Modern hymns and modern poetry - a mirror of our time?

Sektionsbeitrag - 18. Studentagung der IAH

Inger Selander

Hymns have always mirrored their time, in theology, language and to some extent in poetry. However, in older times the relationship between poetry and hymns was less complicated than it is today.

The first hymnal of the Church of Sweden designed for the whole country, published in 1695, contained several hymns by well known authors. The proposed hymnal of 1694 had even more but some were excluded by the bishops as not orthodox. At that time sacred and secular poetry were not so separated from each other as they are today. Most poets as, for example, Lasse Lucidor (Lars Johansson) wrote both kinds of poetry. The poems as well as the hymns followed the rules of prosody. Many of the poems were written to music; the distinction between spiritual songs and poems was not sharp.

The next hymnal of the Church of Sweden, published 1819, was coloured by the literary romanticism, which included an appreciation of the Biblical poetry but also with a trace of Platonism mixed in as in J.O. Wallin's "Var är den vän som överallt jag söker" (SPB 305; "Where is the friend whom I am seeking everywhere). In many of Wallin's hymns we also find a longing for the heavenly home. Also other well-known authors contributed to the hymnbook, such as E.G. Geijer and F.M. Franzén.

The next hymnal of the Church of Sweden, 1937, mirrors contemporary poetry less than the poetry from the 1890s. However, the patriotic poetry from the turn of the century parallels hymns written by pastors and others engaged in the idea of the national church especially alive during the 1910s. No contemporary established authors are represented, but the simple style of authors such as Emil Liedgren and Anders Frostenson is influenced by contemporary poetry.

What about the newest hymnal of the Church of Sweden, *Den Svenska psalm boken* (SPB), published 1986, and the supplements preceding it? Is contemporary religious poetry included? Are the modern hymns influenced by the idiom or the subjects of contemporary poetry? In the following I will look for some characteristics of modern Swedish poetry in modern hymns. Modern poetry is a problematic term. With modern poetry I mean so-called avant-garde poetry from the 1940s and

ecumenical horizons. Third, I shall call attention to some ecumenically produced hymnbooks. Fourth, I will mention briefly the complicating factor of cultural diversity. And fifth, I will propose some theological criteria which any hymnal - however denominationally particular or ecumenically intentioned it may be - must meet if it is to serve the true confession of the Christian faith in the midst of the *Una Sancta*. My greatest familiarity is with English-language hymnody, but I shall also draw, where appropriate, on my far more limited knowledge of German-language hymnody.

I. CONFSSIONAL PARTICULARITY

The thesis may be essayed that confessional or denominational hymnals characteristically give a dominant part to hymns produced since their own perceived particular beginnings, and especially to hymns generated among their own adherents.

A chief witness here would be my own Methodist tradition. Even before Methodism existed in any denominational sense, John Wesley (1703-1791) and Charles Wesley (1707-1788) were producing collections of hymns for the emergent Methodist Societies. The two brothers drew on the texts of Isaac Watts (1674-1748) and a few writers from the previous century, but increasingly they composed their own hymns, with Charles in the poetic forefront. They published hymns for the Christian festivals (e.g., *Hymns for the Nativity of our Lord*, 1745; and *Hymns for our Lord's Resurrection*, *Hymns for Ascension Day*, *Hymns for Whit-Sunday*, and *Hymns on the Great Festivals*, all 1746); and, in order to further the sacramental renewal that accompanied their evangelism, they published in 1745 a 166-piece collection of *Hymns on the Lord's Supper*. Most characteristic, however, was the *Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodists*, which reached its definitive form, with 525 texts, in 1780.² John Wesley claimed that the *Collection* contained "all the important truths of our most holy religion, whether speculative or practical," i.e. both dogmatic and existential. In expounding the characteristic beliefs of Methodists, Wesley tended in his theological writings to presuppose the truths of God's triune being and his mighty works of creation and redemption, so that he could state, with an anthropological concentration, "our main doctrines, which include all the rest, are three, that of repentance, of faith, and of holiness."³ Correspondingly, the great creedal truths run through the 1780 *Collection* like a watermark, while the more obvious structure of the book is arranged according to the personal *ordo salutis*, the individual appropriation of salvation - what Wesley calls in the preface "the experience of real Christians." So the headings are such as these: "Exhorting and Beseeching to Return to God," "Praying for Repentance," "For Mourners Convinced of Sin," "For Believers: Rejoicing,

Fighting, Praying, Watching, Working, Suffering, Groaning for Full Redemption, Brought to the Birth, Saved, Interceding for the World." Although changes were made and supplements added, this collection continued throughout the nineteenth century to provide the backbone and bulk of all official hymnals in the Wesleyan Methodist Connexion or Church in Great Britain and in the Methodist Episcopal Churches in the United States.

In the twentieth century, American Methodism has drastically reduced the proportion of Wesley hymns in its hymnals (140 of 727 in the *Methodist Hymnal* of 1905; 63 of 564 in that of 1935; 88 of 552 in that of 1966; 63 of 734 in the *United Methodist Hymnal* of 1989). British Methodism has also reduced the number of Wesley hymns in its restructured hymn books (444 of 981 in the *Methodist Hymn Book* of 1904; 268 of 984 in that of 1933; 174 of 823 in *Hymns and Psalms* of 1983), even while casting its net more widely in the original Wesleyan waters than the 1780 *Collection*. The ecumenically expanded range of hymns in Methodist books will be indicated later, yet it remains significant that *Hymns and Psalms* contains, with twenty-seven, a higher number of texts by Fred Pratt Green (b. 1903), a British Methodist minister, than do the several hymnals of other churches into which this contemporary author has made his way.

Among the Reformed Churches the case was not dissimilar. For two centuries and more, the precisely named *Psautier Genevois* consisted of the biblical psalms, together with the Decalogue and the Nunc Dimittis, all in the verse translations of Clément Marot (ca. 1497-1544) and Théodore de Bèze (1519-1605); and these texts remained prominent amid later expansions. The Church of Scotland was long content with the "metrical psalms" (first in a version from the 1560s and then the Scottish Psalter, *The Psalms of David in Meeter*, of 1650), joined by the *Translations and Paraphrases in Verse of Several Passages of Sacred Scripture* (1781); and again these remained prominent in the unofficial hymnbooks compiled by nineteenth-century parish ministers and finally the official *Church Hymnary* when it first appeared in 1898.

On the Lutheran side, the *Wittenberger Gesangbuch* of 1529 already added to German adaptations of biblical psalms the translations, from Luther and others in the city, of some medieval Latin hymns, particularly for the great festivals of the year; yet Lutheran hymnals characteristically continued to be dominated, as remains abundantly clear from the detailed "Verfasserverzeichnis" of *Evangelisches Kirchengesangbuch* of 1957 (EKG) and the "Liedgeschichte im Überblick" of *Evangelisches Gesangbuch* of 1994 (EG), by home-produced hymns from within the confession.

The Church of England had the metrical psalms of Sternhold and

Hopkins (the "Old Version," 1562) and of Tate and Brady (the "New Version," 1696), but the singing of "hymns" long remained uncanonical in public worship. The Wesleys were reproached for it; but eventually the influence of the Evangelical Revival and of Dissenters penetrated the Anglican Church, and many hymnbooks were produced locally or privately between 1820 and 1860. A "standard" status was achieved, however, only by *Hymns Ancient and Modern* (1861). The very title is significant for Anglican ecclesiological self-understanding. Ever since the Reformation, there had always been a strand within Anglicanism - "catholic and reformed" - that valued particularly the claimed continuity with the Church of all the centuries: in the first edition of "A & M" 123 of the 273 hymns were translations from the Latin. Expanded editions soon enhanced the Protestant proportion by adding a significant number of contemporary evangelical hymns. The latest "new standard" edition of *Hymns Ancient and Modern* (1983) is an abridgment of *Hymns Ancient and Modern Revised* (1950) coupled with mainly twentieth-century hymns from *100 Hymns for Today* and (one hundred) *More Hymns for Today* - a fact which may be taken to signal either a vigorously living tradition or a relative discountenancing of earlier times. For much of the twentieth century, the chief rival to "A & M" has been *The English Hymnal* (first published in 1906), which is favored by adherents of the "branch theory" of the Church ("Eastern, Western, British," as Bishop Lancelot Andrewes {1555-1626} had put it, or "Greek, Latin, Anglican," as in William Palmer's *Treatise on the Church of Christ*, 1838): the translations from Byzantine hymnology by John Mason Neale (1818-1866) are significant in this connection.⁴

Within a particular confessional tradition, the range of national hymnody may be expanded by translations from authors in the same church family who wrote in other languages. Given the richness of native German hymnody, it is understandable that German hymnbooks contain so few translations from, say, the Danish of N.F.S. Grundtvig (1783-1872). But Luther and other Germans have been much translated by Scandinavian Lutherans. The outstanding example of this phenomenon of intra-confessional translation is provided by the historic hymnals of the various Lutheran bodies in North America; and even though the proportions have decreased (as part of the cultural as well as ecumenical accommodation of Lutheranism in America), the current *Lutheran Book of Worship* (1978) remains studded with hymns translated from the German and the Scandinavian languages. In Australia, the *Lutheran Hymnal* employs no fewer than 83 examples of the work of Catherine Winkworth, the supreme (Anglican!) translator of hymns from the German. That the practice still or freshly lives in another church family is illustrated by the inclusion in the German Methodist *Leben und Loben: Neue Lieder für die Gemeinde* (1987) of eight new translations, by Bishop Walter

Klaiber and his son Christoph Klaiber, of some of the strongest Wesleyan hymns (including "Love Divine, All Loves Excelling," "O For A Thousand Tongues to Sing," "What Shall I Do, My God To Love," "Ye Servants Of God, Your Master Proclaim," and the magnificent hymn for the Lord's Day, "Come, Let Us With Our Lord Arise," which, incidentally, had recently made its way into *The Hymnal, 1982* of the Episcopal Church in the United States).⁵

An instance of confessional particularity at the global level has been the multilingual *Laudamus* produced by the Lutheran World Federation on the occasion of its several assemblies. The basic core from German and Nordic sources was gradually expanded by some English-language originals and then by a few texts from Asia, Africa and Latin America. Its limited compass - 126 hymns in the fourth edition of 1970, 157 in the fifth of 1984 - suffices for occasional international gatherings but makes the book inadequate for regular Sunday use. A rather deliberate display of global awareness was made by the largest denomination in the World Methodist Council, namely the United Methodist Church, in *The United Methodist Hymnal* (1989). While clearly produced in the United States, this book makes efforts to include material generated in the United Methodist Church overseas as well as from more domestic sources of "our rich ethnic diversity": "more than 70 hymns are included to represent the Afro-American, Hispanic, Asian-American, and Native American heritages."

II. CONFESSIONS IN ECUMENICAL OPENNESS

We have noticed Lutheran hymnbooks already from the sixteenth century laying claim, by translation, to the Latin heritage of the Catholic West; and the Anglicans did the same, once hymn-singing made its way into the public liturgy of the Church of England. In the ecumenical twentieth century it has become regular and widespread practice - as manifested above all in the multilateral work of Faith and Order and then in the burgeoning bilateral dialogues between confessions or communions - to seek common ground, both dogmatically and ecclesiologically, in the times before the historic divisions; and the period of choice is, of course, the first millennium. In the English language, we find not only Anglican and Lutheran but also Methodist and Presbyterian/Reformed hymnals containing such texts as:

"Phôs hilaron" (3rd cent.; J. Keble, "Hail, gladdening Light"; R.S. Bridges, "O gladsome Light");

"Sigēsâtô pasa sarx" (Liturgy of St. James; G. Moultrie, "Let all mortal flesh keep silence");

- "Apo doxēs eis doxan poreuomenoi" (Liturgy of St. James; C.W. Humphreys, "From glory to glory advancing");
- "Strengthen for service, Lord, the hands" (Malabar Liturgy; trans. C.W. Humphreys and P. Dearmer);
- "Anastaseōs hēmera" (St. John of Damascus; J.M. Neale, "The day of resurrection");
- "Aisōmen pantes laoi" (St. John of Damascus; J.M. Neale, "Come, ye faithful, raise the strain");
- "Splendor paternae gloriae" (St. Ambrose of Milan; R.S. Bridges, "O Splendour of God's bright");
- "Corde natus ex parentis" (Aurelius Clemens Prudentius; J.M. Neale, "Of the Father's love begotten");
- "Vexilla regis prodeunt" (Venantius Fortunatus; J.M. Neale, "The royal banners forward go");
- "Salve, festa dies" (Venantius Fortunatus; J. Ellerton, "Welcome, happy morning"; A.J. Mason, "Hail, festal day");
- "Gloria, laus et honor" (Theodulph of Orleans; J.M. Neale, "All glory, laud and honour");
- "Veni Creator Spiritus" (9th or 10th cent.; J. Cosin, "Come, Holy Ghost, our souls inspire");
- "Jesu dulcis memoria" (St. Bernard of Clairvaux; J.M. Neale, "Jesu, the very thought is sweet"; E. Caswall, "Jesu, the very thought of thee");
- "Jesu, Rex admirabilis" (St. Bernard of Clairvaux; E. Caswall, "O Jesus, King most wonderful");
- "Jesu, dulcedo cordium" (St. Bernard of Clairvaux; R. Palmer, "Jesu, thou joy of loving hearts");
- "Urbs Sion aurea" (Bernard of Cluny; J.M. Neale, "Jerusalem the golden");
- "Veni, veni, Immanuel" (12th cent.; J.M. Neale, "O come, o come, Emmanuel");
- "Laudato sia Dio mio Signore" (St. Francis of Assisi; W.H. Draper, "All creatures of our God and King");
- "O esca viatorum" (St. Thomas Aquinas; R. Palmer, "O Bread to pilgrims given");
- "Stabat mater dolorosa" (13th cent.; E. Caswall, "At the Cross, her station keeping");
- "Discendi, Amor santo" (Bianco da Siena; R.F. Littledale, "Come down, O Love divine").

In addition to drawing on the benefits of an asserted claim to a common past, another method by which particular confessions have sought ecumenical enrichment for their hymnody has been to look to neighboring traditions with which a kindred or affinity is sensed - cases, perhaps, in which there is no

formal ecclesial history of either separation or communion. The prime example would be the way in which English Protestant churches have taken up hymns from the various Protestant churches in Germany. Early beginnings were made in the *Goostly Psalmes and Spirituall Songes* of Myles Coverdale (ca. 1535). In the early eighteenth century, Johann Christian Jacobi (1670-1750), the court chaplain of Hanoverian King George I, published two translated volumes of *Psalmidica Germanica* (1722 and 1725, with further editions in 1732 and 1762). The lasting results, however, start with John Wesley's translations from the hymnbooks of Zinzendorf's Moravians. A score of these endured into British Methodist hymn books for most of the twentieth century:

- "O God, Thou bottomless abyss," from "O Gott, du Tiefe sonder Grund" by Ernst Lange;
- "Eternal depth of love divine," from "Du ewiger Abgrund der seligen Liebe" by N.L. von Zinzendorf;
- "O God, of good the unfathomed sea," from "Du unvergleichlich's Gut" by Johann Scheffler.
- "My Saviour, thou thy love to me," from "O Jesu Christ, mein schönstes Licht" by Paul Gerhardt;
- "Jesu, thy blood and righteousness," from "Christi Blut und Gerechtigkeit" by Zinzendorf;
- "Now I have found the ground wherein," from "Ich habe nun den Grund gefunden" by Johann Andreas Rothe;
- "My Saviour! how shall I proclaim," from "O Welt, sieh hier dein Leben" by P. Gerhardt;
- "Jesu, thy boundless love to me," from "O Jesu Christ, mein schönstes Licht" by P. Gerhardt;
- "Thou hidden love of God," from "Verborgne Gottesliebe du" by Gerhard Tersteegen;
- "Thee will I love, my strength, my tower," from "Ich will dich lieben, meine Stärke" by J. Scheffler;
- "O Lord, enlarge our scanty thought," from "Der Gott von unserm Bunde" by Zinzendorf and others;
- "O thou to whose all-searching sight," from "Seelenbräutigam, O du Gotteslamm" by Zinzendorf;
- "Commit thou all thy griefs," from "Befiehl du deine Wege" by P. Gerhardt;
- "O God, what offering shall I give," from "O Jesu, süßes Licht" by Joachim Lange;
- "Lo, God is here! Let us adore," from "Gott ist gegenwärtig" by G. Tersteegen;

"Shall I, for fear of feeble man," from "Soll ich aus Furcht vor Menschenkindern" by J.J. Winckler;
 "What shall we offer our good Lord," from "Der König ruht, und schauet doch" by A.G. Spangenberg.⁶

The final wave of German borrowings occurred around the middle of the nineteenth century, thanks largely to a number of women translators among whom Catherine Winkworth (1827-1878) was outstanding.⁷ Winkworth made almost four hundred translations, and although the two volumes of her *Lyra Germanica* (1854, 1858) were in principle intended for private devotional use, many of her texts were taken into *The Chorale Book for England: A Complete Hymn-Book for Public and Private Worship in accordance with the Services and Festivals of the Church of England*, in which she collaborated with the two musicians, William Sterndale Bennett and Otto Goldschmidt (1863). She noted characteristic differences between English and German Christianity, but thought the two forms were close enough for England to be able to learn from Germany, and "Germany's pre-eminence is in her hymns." As the results show, it was clearly the "Evangelical" hymns that fascinated her (without her drawing any too fine distinctions among the Protestant confessions), although she was also to say (touching a point whose significance will become obvious later) that "in truth, any embodiment of Christian experience and devotion, whether in the form of hymn or prayer or meditation, or whatever shape art may give it, if it do but go to the heart of our common faith, becomes at once the rightful and most precious inheritance of the whole Christian Church."⁸ The several editions of *Hymns Ancient and Modern* contain, on average, half a dozen of Winkworth's translations (the selection varies), and she scores noticeably better in hymnals of the English Free Churches: eleven, for instance, in the *Baptist Hymn Book* of 1962, thirteen in *Congregational Praise* of 1950, twenty-two in the *Methodist Hymn Book* of 1933 (though reduced to ten in *Hymns and Psalms* of 1983). The list from the last-mentioned case may be worth recording for German readers, who may thus see, particularly when the earlier list of John Wesley's translations is also borne in mind, which specimens of German hymnody were among those gaining the widest reception in a British Church:

"Now thank we all our God," from "Nun danket alle Gott" by Martin Rinckart;
 "Praise to the Lord, the Almighty, the King of creation," from "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" by Joachim Neander;
 "All my heart this night rejoices," from "Fröhlich soll mein Herze springen" by P. Gerhardt;

- "Give heed, my heart," from "Vom Himmel hoch, da komm ich her" by Martin Luther;
- "Conquering Prince and Lord of Glory," from "Siegesfürste, Ehrenkönig" by G. Tersteegen;
- "Awake, awake, for night is flying," from "Wachet auf! ruft uns die Stimme" by Philipp Nicolai;
- "Out of the depths I cry to thee," from "Aus tiefer Not" by M. Luther;
- "Jesu, priceless treasure," from "Jesu, meine Freude" by Johann Franck;
- "O Love, who formedst me to wear," from "Liebe, die du mich zum Bilde" by J. Scheffler;
- "Who puts his trust in God most just," from "Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut" by Joachim Magdeburg;
- "Leave God to order all thy ways," from "Wer nur den lieben Gott läßt walten" by G.C. Neumark;
- "I will not let thee go," from "Ich laß dich nicht" by W.C. Deßler;
- "Light of light, enlighten me," from "Licht vom Licht" by Benjamin Schmolck;
- "Abide among us with thy grace," from "Ach bleib mit deiner Gnade" by Josua Stegmann;
- "Blessed Jesus, here we stand," from "Liebster Jesu, wir sind hier" by B. Schmolck;
- "Lord Jesus Christ, our Lord most dear," from "Ach lieber Herre, Jesu Christ" by Heinrich von Laufenberg;
- "Spread, O spread, thou mighty Word," from "Walte fürder, nah und fern" by J.F. Bahnmaier;
- "Lift up your heads, ye mighty gates," from "Macht hoch die Tür" by Georg Weissel;
- "The night is come, wherein at last we rest," from "Die Nacht ist kommen" by Petrus Herbert;
- "Now all the woods are sleeping," from "Nun ruhen alle Wälder" by P. Gerhardt.

More hesitation has been shown by churches to accept hymns, not from the ancient "undivided" Church or from ostensibly "kindred" communions, but from "the other party" after a division has taken place. Yet such borrowings do in fact occur, and increasingly so. Interesting literary, theological, and ecclesiological questions are involved. May a text be separated from its author and the circumstances of its composition? In so far as it may not be so separated, is its author - whose faith it expresses - being recognized as a Christian in his or her individual capacity? Or does the reception of the text across confessional divisions have ecclesiological implications for the relations between the community which takes it in and the community in which it was produced?

The Wesleys welcomed "Venez, Jésus, mon Salulaire" by the Roman Catholic Antoinette Bourignon (1616-1680), which figures as "Come, Saviour, Jesu, from above" in their 1780 *Collection* (no. 276). In the nineteenth century, the Church of England adopted a few hymns by such earlier Dissenters as Isaac Watts and Philip Doddridge (1702-1751), while presumably looking on Charles Wesley as its own. Two hymns by the convert to Roman Catholicism, John Henry Newman (1801-1890), made their way into Anglican and other Protestant hymnals: "Lead, kindly Light," and "Praise to the Holiest in the height." Another Romeward convert, Frederic William Faber (1814-1863), was retained with such hymns as "My God, how wonderful thou art," "O come and mourn with me a while," "Souls of men, why will ye scatter," and "Faith of our fathers, living still" (the last-named being originally a celebration of Catholic confessors and martyrs who had suffered at Protestant hands but clearly "re-read" by Protestants in terms of Christian martyrs as such!). But rather few hymns by writers from the post-Reformation Roman Catholic Church are found in Protestant books before the later twentieth century. The early birds included the following:

- "O Deus ego amo te" (Francis Xavier {ca. 1506-1552}; Edward Caswall {1814-1878}, "My God, I love thee - not because");
- "O quam juvat, fratres, Deus" (Charles Coffin {1675-1749}; R.S. Bridges {1844-1930}, "Happy are they, they that love God");
- "Jam desinant suspiria" (Charles Coffin; James Russell Woodford {1820-1885}, "God from on high hath heard");
- "Stille Nacht, heilige Nacht" (Joseph Mohr {1792-1848}; John F. Young {1820-1885}, "Silent night, holy night").

In 1994, EG finally took in the translation of the "Te Deum," "Grosser Gott, wir loben dich," by the Catholic priest Ignaz Franz (1719-1790).

In the Roman Catholic Church, it is mainly in the last couple of generations that "hymns" have started to play a larger part in the regular parish liturgy, as distinct from the monastic offices or the devotional exercises. Lacking (especially in English) a strong tradition of appropriate vernacular hymnody, Catholics have borrowed rather heavily from Protestant sources. Thus the *New Catholic Hymnal* of 1971 contained four texts by George Herbert (1593-1633), six by Isaac Watts, and eight by Charles Wesley, as well as six of Catherine Winkworth's translations from the German. There are a remarkable number of hymns of Protestant origin - including indeed the "anthem" of the Reformation, "Ein' feste Burg" - in the German-speaking *Gotteslob*.

The recent mutuality in the use of hymns inherited from the divided traditions comes to expression in the German-speaking area in the work of

the Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut. The EG lists 195 hymns for which an "ecumenical text" has been established by that body (although some of these are in fact used in the hymnal only in adapted form); of the 195, some 95 are indicated as shared with the Roman Catholic *Gotteslob*.

While these are encouraging ecumenical signs for the more classical Protestants who take matters of faith and order seriously, it is to be feared that many Catholic and Protestant parishes alike, at least among English-speakers, are sinking into an undifferentiated morass of chorus-singing.

More positively, however, the latter part of the twentieth century has also witnessed a remarkable flourishing of hymnody of a rather higher quality. Some of it has occurred in the matrix of religious communities of ecumenical composition or intent, such as Taizé or Iona. Several recent hymnals draw on the contemporary production at least as much for its international as for its transconfessional character. Thus the EG declares: "Die Christenheit ist eine weltweite Gemeinschaft. Das wird auch an den Liedern deutlich, die sie über Länder- und Sprachgrenzen hinweg miteinander teilt"; and paragraph 959 goes on to list such "foreign" hymns by their geographical origin (from Belgium to Zimbabwe), some of which are printed in their original tongue in the main part of the book. Even within a single language area, an English or North American hymnal of whatever confession or denomination is likely to draw freely on Fred Kaan and Brian Wren (both United Reformed), Jeffrey Rowthorn and Carl Daw (both Episcopalian), Ruth Duck (United Church of Christ), Thomas Troeger (Presbyterian), or Miriam Therese Winter (Roman Catholic).

With those observations we suitably come to the topic of entire hymnals produced from the start in an ecumenical rather than a confessional or denominational matrix.

III. ECUMENICAL HYMNALS

The second half of the twentieth century has seen the production of a number of hymnals either by an interconfessional group of denominations for national use or by official ecumenical organizations at the regional or global level.

At the national level, a significant example is *The Australian Hymn Book*, produced between 1968 and 1977 at a time when the Methodists, the Presbyterians and the Congregationalists were on the way to forming the Uniting Church in Australia; and in the composition of the hymn book they were joined by the Anglicans, even though the Anglicans no longer envisaged being party to the union. With a total of 579 items, the book brings together the staples of English-speaking, or more especially British, hymnody: G.

Herbert (4 texts), R. Baxter (3), T. Ken (3), I. Watts (35), P. Doddridge (10), C. Wesley (58), J. Newton (6), W. Cowper (4), T. Kelly (3), J. Montgomery (11), R. Heber (3), H.F. Lyte (3), J.H. Newman (3), H. Bonar (5), F.W. Faber (3), C.F. Alexander (6), H.W. Baker (7), W.W. How (3), F.R. Havergal (2), G.W. Briggs (7), and twenty texts from the *Scottish Psalter and Paraphrases*; and it includes some of the translations from the ancient and medieval church and from German Protestantism. It mixes in a few surprises, such as a translation by Charles Venn Pilcher (1879-1961), from "an Icelandic burial hymn," "I know that my Redeemer/ lives crowned upon the throne." And it adds a modest number of hymns by living writers born in the early decades of the twentieth century, without obvious regard to their confessional allegiance (A. Bayly, F. Pratt Green, S. Carter, J. Quinn, F. Kaan, T. Dudley-Smith; the two Australians, J.P. McAuley and G.D. Hay), as well as some *Grail Psalms* à la Gelineau. The Roman Catholic Archdiocese of Sydney must have been favorably impressed by the selection of hymns, for in 1974 it "enquired into the possibility of using the Australian Hymn Book." In consequence, the book was also issued "with Catholic Supplement," intended to "express more completely the beliefs and aspirations that Catholics profess in their worship." It is, above all, medieval and contemporary hymns appropriate to the Mass that are added (including Requiems), and devotions to the Sacred Heart and to the Blessed Virgin. Not always with the same title, the Australian book also made its way in some other places.

Regional ecumenical production may be exemplified from East Asia. The *East Asia Christian Conference Hymnal* appeared in 1963. A "general section" contained some 90 English-language hymns and paraphrases, largely staples from British and North American hymnals. This was followed by about a dozen spirituals from the Black or African American tradition. The "Asian section" comprised almost 100 texts by 54 authors (including 12 missionaries), identified not confessionally but geographically: from Australia, Ceylon (D.T. Niles {1908-1970}, 44 hymns), China (T.C. Chao, 6; Frank W. Price, 12), India (N.V. Tilak {1862-1919}, 7), Indonesia, Japan, Korea, the Philippines, Taiwan, and Thailand. This pioneering work was succeeded by the Christian Conference of Asia's *Sound the Bamboo* (1990). Here the geographical, cultural, and linguistic range was further extended, and the proportions of texts coming from various sources were more balanced. Mandarin Chinese was represented by some 20 texts and translations and Taiwanese by 14, Indonesian by 23 and Balinese by 3; various Indian languages contributed 25 texts; Korea gave 20, and Thailand 11; the Philippines provided 18 texts in Filipino and over 20 in English; from Australia came 11 English texts, including a translation of an Aboriginal Christian song from Arnhemland, and from New Zealand came 22 English

texts and one Maori. The hymnal has a bipartite structure: "Enter God's House with Praise" is arranged according to liturgical, ritual and calendrical principles; "Proclaim God's Work to All Peoples" is broadly creedal and theological ("God in Creation and Providence"; "God in the Gospel of Jesus Christ"; "God in the Witness of the Church"; "God in the Struggle for Renewal").

The outstanding example of a long-term hymnal produced by a global ecumenical organization is the World Student Christian Federation's *Cantate Domino*. The first edition, published in 1924, contained 64 hymns, the second (1930) 82, the fifth (1951) 95, and the sixth 120 (1957). Many of the originally English, German or French hymns appeared in all three languages. Hymns from other languages (Latin, Romanian, Dutch, Russian or Church Slavonic, Polish, Czech, Hungarian, Finnish, Lettish, Swedish, Norwegian, Danish, Spanish, Italian, Tamil, and Japanese by the time of the sixth edition) were accompanied by a translation in at least one of the principal three (R. Birch Hoyle did a sterling job in the case of English). Clearly, within the narrow compass of the book, there was not room for more than a few of the staples from languages with a large repertory (though the French-speaking Reformed tradition was drawn on more amply than in other non-French hymnals); and the selection of the "classics" was not always good (e.g., H.F. Lyte, J.G. Whittier, and J. Ellerton, but only a couple from Watts and none from Wesley). A completely new edition appeared, under the aegis of the World Council of Churches, in 1974. In the words of its editor, Erik Routley, the new *Cantate Domino* offered "a much wider coverage of cultures, styles and languages," and there had been "active participation in its editing from within the Roman Catholic and Orthodox Churches." Two principal places of use were now envisaged, not only in "international gatherings, large or small," but also "as a supplement to a parish hymnal, or to that of a university chapel or school, in order to enrich the religious experience of those who use it in exactly those directions in which the Church is growing most energetically at present."

Meantime, the World Council of Churches itself seems to have taken a different route in the provision of hymnody for its meetings. Helped by the ease with which electronic processes now allow printed material to be produced, the practice has developed of producing a special worship booklet, including of course hymns, for most major gatherings. The advantage is "topicality" - of both theme and time; the corresponding dangers are faddishness and ephemerality. Some account of these developments, and some samples, are provided in the spiral-bound *Worshipping Ecumenically*, edited by Per Harling (Geneva: World Council of Churches, 1995). The book's subtitle points in the direction of a formalizing and expansion of a procedure which in any case already occurs when participants in international

ecumenical gatherings return home with the worship booklets that have been employed at the assembly: "Orders of Service from Global Meetings with Suggestions for Local Use."

IV. CULTURAL FACTORS

In many Protestant churches and countries, hymnody has been a principal vehicle of the popular confessional, denominational or national culture; and language and style belong to the essence. The ecumenical expansion of horizons can be painful, and its potential for enrichment ought not to demand as its price an impoverishment through the loss of what is valuable - and perhaps not only "the best" - in the particular tradition. Interconfessional enrichment is now taken for granted (although, as I shall argue later, there remains a need and place for theological criteria), and the attention among hymnodists - but also to some extent among liturgists more generally - has now turned more to intercultural enrichment (a factor already implied from the start in all translations, and one which hymnodists explicitly picked up sooner than most theologians and liturgiologists).

As indicated, the question touches both language and style. In the preface to the 1972 *Cantate Domino*, Erik Routley developed a little further his remarks on "cultures, styles and languages." Linguistically, "it is not now felt to be so necessary that members of an international congregation should sing each in his own language"; moreover, "not all our material can be satisfactorily translated." As to style:

Not only hymns of the familiar kind will be found here, but also antiphonal canticles and folk songs. We hope to make available not only the hymnody of the west to the east, and of the north to the south, as did the older missionary enterprises, but some of the new and vital hymnody of the southern hemisphere to the north, and of the east to the west. ... Many of the texts and tunes we have selected are unknown outside the communities which have used them up to now; some are altogether new. We offer songs in styles that encourage accompaniment on other instruments than the pianoforte or organ, and songs that invite antiphonal treatment. Whatever its context, we urge that the use of the book be assisted, and usually preceded, by its informal use for practice and for the improvement of people's acquaintance with its various styles.

These moves have multiplied in ecumenical circles. They are to be welcomed, although a word of caution remains in order. No classical Protestant, and perhaps no Christian at all, will readily give up the principle

of intelligibility in worship; and the number of styles to which individuals or congregations may adapt, and the degree of familiarity that they may acquire with those styles, is perhaps rather limited. Songs in other languages and modes will therefore tend to be substantially and formally restricted in scope - and hence insufficient as a regular diet for a particular congregation in a particular land, although valuable as spice or an occasional treat.

Theologically, liturgically, and hymnologically, inculturation figures high on the current ecumenical agenda. The discussion usually envisages areas of the world where the Gospel has quite a short history, although the issue should concern also the parts of old Christendom that have become dechristianized and where the reverse movements in mission make the former "sending" churches into "receiving" churches. Certainly, the theme of inculturation was prominent at a 1994 World Council of Churches Faith and Order "consultation on the role of worship within the search for unity," under the general title of "Towards Koinonia in Worship." The important and responsible report⁹ states a number of "basic principles emerging from the nature of Christian worship," according to which liturgical inculturation should take place. These are worth quoting in our current context, which is both narrower (our concern here is only with hymnody) and broader (inculturation is only one aspect of our theme of particularity and ecumenical openness); for they offer a concise statement of how worship is viewed theologically across a very broad range of the churches. Christian worship, according to the Faith and Order report, is:

- i. trinitarian in nature and orientation;
- ii. biblically grounded; hence the Bible is one indispensable source of worship's language, signs, and prayers;
- iii. at once the action of Christ the priest and of the Church his people; hence it is a doxological action in the power of the Spirit;
- iv. always the anamnesis of the mystery of Jesus Christ, a mystery which centers on his death, resurrection, the sending of the Holy Spirit, and his coming again;
- v. the gathering of the priestly people who respond in faith to God's gratuitous call; through the assembly the one, holy, catholic, and apostolic Church is made present and signified;
- vi. a privileged occasion at which God is present in the proclaimed Word, in the sacraments, and in the other forms of Christian prayer, as well as in the assembly gathered in worship; and
- vii. at once remembrance, communion, and expectation; hence its celebration expresses hope of the future glory and dedication to the work of building the earthly city in the image of the heavenly.

The document then lists three sets of "criteria" to be observed in liturgical inculturation: theological, liturgical, and cultural. The theological criteria are

based on the *lex orandi* of biblical and apostolic tradition. This tradition refers to the Word of God consisting of reading and preaching in the power of the Holy Spirit; baptism with water in the name of the Father and of the Son and of the Holy Spirit; eucharist as the ritual 'breaking of bread' in memory of Christ who died and rose for us; the community of believers and its ministers; and social concern flowing from the eucharist.

The liturgical criteria are "based on the elements constituting the shape of the liturgy," the structure and components of baptism, of the service of word and table, and of corporate prayers, including not only "texts and rites but also music, liturgical space, and cycles of time." The cultural criteria comprise "human values such as family, hospitality, and leadership; the people's patterns of language, rites, and the arts; and institutions such as rites of passage and festivals":

Cultural elements for integration into the liturgy should possess a "connatural" quality to express the meaning and purpose of Christian worship. That is why, while churches should respect what is honest, noble, and beautiful in every culture, not everything good in culture is necessarily suited for the liturgy. Furthermore cultural elements should not remain as tokens or as alien bodies that do not relate to Christian worship.

It has, moreover, to be acknowledged that "some cultural components have been infected by sin, and hence need critique," which may "also mean that Christian worship has a counter-cultural dimension."

Returning now to our main theme of hymnody in its confessional particularity and ecumenical openness, I should like, finally, as a systematic theologian, to name two specific theological criteria that need to be applied to hymns and hymn books, whatever their confessional particularity or their explicit ecumenical intention, and however culturally localized or cosmopolitan they may be. To be worthy of the name, both confession and ecumenism must seek to speak the only Gospel; they must be guided by (to use the ancient terms) "the canon of the truth" and "the rule of the faith."

V. HYMNODY, SCRIPTURE, AND FAITH

It is now a matter of broad ecumenical agreement that, as Pope John Paul II put it in his 1995 encyclical *Ut Unum Sint*, "Scripture is the highest authority in matters of faith," while "Tradition is indispensable to the interpretation of the Word of God" (par. 79). From Scripture and within Tradition faith draws both its content and its existential reality, both "the faith which is believed" (*fides quae creditur*) and "the faith which believes" (*fides quâ creditur*). In this final section I want to insist that hymnody must submit to the tests of Scripture and of faith. The scriptural criterion may perhaps be applied most readily to individual hymns. The structure of a hymn book will tell how its compilers and users view the content of the faith and understand its existential reality.

Hymns whose claim may be to follow "the general tenor" of the Scriptures can be the hardest to evaluate theologically. To single out, but then treat in a generalized way, such a theme as, say, God's "love" or "justice" will expose the author to the risks of missing the nuances provided by particular scriptural stories or passages and of failing to relate the chosen characteristic of God to other divine characteristics. Yet it would be difficult to deny the authentic scriptural quality of two such very different hymns as Benjamin Webb's translation from the medieval "O amor quam exstaticus":

O love, how deep, how broad, how high!
 It fills the heart with ecstasy,
 That God, the Son of God, should take
 Our mortal form, for mortals' sake

and George Matheson's

O Love that wilt not let me go,
 I rest my weary soul in thee:
 I give thee back the life I owe,
 That in Thine ocean depths its flow
 May richer, fuller be.

Another track, and easier to discern, is that taken by hymns that are predominantly inspired by a single passage in Scripture. A number of hymns have drawn, for instance, on what twentieth-century biblical scholarship has rediscovered as the pre-pauline hymn in Philippians 2:5-11. Thus already Caroline Maria Noel (1817-1877):

In the Name of Jesus
 Every knee shall bow,
 Every tongue confess him
 King of glory now,
 'Tis the Father's pleasure
 We should call him Lord,
 Who from the beginning
 Was the mighty Word.

Earlier modern instances are provided by Luther's compositions based on - though not directly translating from - Psalms 46 ("Ein feste Burg") and 130 ("Aus tiefer Not"), Isaiah's temple vision ("Jesaia, dem Propheten, das geschah"), and Simeon's temple song ("Mit Fried und Freud ich fahr dahin"); and the tradition is continued by the "biblische Gesänge" of EG, which in addition to "Psalmen und Lobgesänge" include "biblische Erzähllieder." Isaac Watts's *Psalms of David Imitated in New Testament Language* (1719) follows the ancient tradition of taking the Psalms as "vox Christi" or "vox ad Christum."

A third way is that which is so eminently represented by Charles Wesley in those many hymns of his that are woven from a multiplicity of easily identifiable scriptural threads. Thus hymn 417 in the 1780 *Collection*:

Behold the servant of the Lord! (Lk. 1:38)
 I wait thy guiding eye to feel, (Ps. 32:8)
 To hear and keep thy every word, (Lk. 11:28),
 To prove and do thy perfect will; (Rom. 12:2)
 Joyful from my own works to cease, (Heb. 4:10)
 Glad to fulfill all righteousness. (Mt. 3:15)

Or from hymn 83 ("Spirit of faith, come down"; cf. 1 Cor. 2:12 and 2 Cor. 4:13):

No man can truly say
 That Jesus is the Lord, (1 Cor. 12:3)
 Unless thou take the veil away (2 Cor. 3:12-18)
 And breathe the living word; (Mt. 4:4; Jn. 20:22)
 Then, only then we feel
 Our interest in his blood, (1 Jn. 1:7)
 And cry with joy unspeakable, (1 Pet. 1:8)
 Thou art my Lord, my God! (Jn. 20:28)

Critical scholars of the Bible may cry "Harmonization," but that may not sound as a reproach in the ears of musicians! Certainly the method allows what some contemporary scholarship is returning to as a "canonical" reading of the Scriptures as well as the recovery of the patristic and medieval practice of reading the Bible for a variety of purposes (the "fourfold sense" that looks, in appropriate places and sometimes simultaneously, for knowledge of God's deeds {*gesta*}, the faith that appropriately corresponds to them {*quid credas*}, the conduct that matches it {*quid agas*}, and the destination to which they all lead {*quo tendas*}).¹⁰

The "faith which is believed" and the "faith which believes" - and the relation between the two - comes to expression in the structure of a hymnal. At one end of the scale of possibilities stands the Wesleyan *Collection* of 1780 where, as already indicated, the general structure follows "the experience of real Christians" (the *fides quâ creditur*), and the threads of Christian belief (the *fides quae creditur*) are then woven into the substance of the several hymns. Towards the other end stand typically Anglican hymnals, where the structural profile is governed by calendar, rites and offices, which give priority to the objective content of belief, while the more experientially oriented hymns are often gathered in a "general" section without much detailed structure.

Rather similarly, the Roman Catholic *Gotteslob* is principally structured by calendar and office ("Das Leben der Gemeinde im Kirchenjahr," "Meßgesänge," "Wortgottesdienst, Stundengebet, Andacht"), although there is also a section headed "Gemeinschaft der Heiligen," which combines ecclesiological and eschatological themes as in the third article of the ecumenical creeds ("Maria," "Engel und Heilige - Leben aus dem Glauben," "Kirche," "Tod und Vollendung"). That is the place where one might have expected also the subsections "Lob und Dank" and "Vertrauen und Bitte," which seem somewhat mislocated in the calendrical section. Calendar, rites, offices, and occasions also form the main structural categories for EKG and its recent successor EG, although the latter in particular also has a more structured experiential section in which the *fides quâ creditur* comes to the fore: under "Glaube, Liebe, Hoffnung" are located "Loben und Danken," "Rechtfertigung und Zuversicht," "Angst und Vertrauen," "Umkehr und Nachfolge," "Geborgen in Gottesliebe," "Nächsten- und Feindesliebe." Such headings might almost have come from twentieth-century Methodist hymnals, which themselves had meanwhile allowed, if not calendrical, then at least quasi-creedal considerations to play a much greater part in determining their broader structuration.

That last move comes to fullest realization in the *United Methodist Hymnal* of 1989. The five-part structure clearly reflects the Nicene-Constantinopolitan Creed. The historic Wesleyan emphasis on the

ordo salutis - or the faithful appropriation, by grace, of God's saving work - finds its structural home under the Holy Spirit. Thus:

- The Glory of the Triune God
 - Praise and Thanksgiving
 - God's Nature
 - Providence
 - Creation
- The Grace of Jesus Christ
 - In Praise of Christ
 - Christ's Gracious Life
 - Promised Coming
 - Birth and Baptism
 - Life and Teaching
 - Passion and Death
 - Resurrection and Exaltation
- The Power of the Holy Spirit
 - In Praise of the Holy Spirit
 - Prevenient Grace
 - Invitation
 - Repentance
 - Justifying Grace
 - Pardon
 - Assurance
 - Sanctifying and Perfecting Grace
 - Rebirth and the New Creature
 - Personal Holiness
 - Social Holiness
 - Prayer, Trust, Hope
 - Strength in Tribulation
- The Community of Faith
 - The Nature of the Church
 - Born of the Spirit
 - United in Christ
 - Called to God's Mission
- The Book of the Church: Holy Scripture
- The Sacraments and Rites of the Church
 - Baptism, Confirmation, Reaffirmation
 - Eucharist
 - Marriage
 - Ordination
 - Funeral and Memorial Service

Particular Times of Worship

Opening of Worship

Closing of Worship

Morning

Evening

Special Days

A New Heaven and a New Earth

Death and Eternal Life

Communion of the Saints

Return and Reign of the Lord

The Completion of Creation (The City of God).

There is in fact much to be said in favor of a creedal structure for hymnals, since the *fides quae creditur* and the *fides quâ creditur* are perfectly brought together in the classic form "We believe in"

CONCLUSION

In its first four sections the structure of this paper was governed by *descriptive* needs. It was important to show, first, the fact of confessional particularity in the hymnals of the churches; and it was seen that churches have had a strong tendency to use predominantly hymns composed at the perceived beginnings of their particular existence or generated within their continuing tradition, sometimes borrowing by translation from other parts of their ecclesiastical family. Second, it was demonstrated that the two earliest forms of ecumenical expansion consisted in drawing, diachronically, on the hymnic inheritance from periods prior to ecclesial divisions and in borrowing, more synchronically, from the repertory of neighboring confessions or communions with which a close kinship was felt. There had long been noticeable reluctance to take in hymns written by "the other side" after a division. Nevertheless, the ecumenical movement of the twentieth century, and especially during the past fifty years, has brought with it a much greater freedom in the exchange of hymnody across confessional lines. As the third section of the paper illustrated, this even went so far as the production of ecumenical hymnals at national, regional, and global levels. The greater the confessional and geographical range attempted, the less likely was a single book of such a kind to suffice for the needs of a particular local and denominational church. The fourth section recognized the historically established role of hymnody as a vehicle of national and even denominational cultures but noted that, under stimulus from areas of more recent evangelization, much current interest had shifted to the "inculturation" of hymnody - and liturgy and even theology more generally - as a task still, and

perhaps perpetually, to be accomplished. The beginnings of hymnodic inculturation in other parts of the world has in turn allowed the enrichment of hymnody in the older parts of Christendom through borrowings from the churches of Asia, Africa, Oceania or Latin America.

Running through the descriptive structures of these first four sections were, implicitly or explicitly, certain *theological questions*, chiefly in the realm of ecclesiology. How far does a particular church's production, choice and use of hymns indicate the nature and extent of the Church to which it sees itself belonging? What is the significance - both in terms of claims for its own identity and in terms of the search for a common ground with other particular churches - of a church's turning for hymns to periods before the great divisions of Christendom or to other ecclesiastical families? What is the ecclesiological value accorded to a church with which one is not in communion when one takes up hymns written by members of that other church and used in it? What importance is to be attached to the deliberate creation of ecumenical hymnals? How are "the signs of the times" to be read when the interest is shifting to the local inculturation of hymnody and, concomitantly, its transculturation in historically new dimensions?

Systematic issues finally came to the fore in the fifth section of the paper. For the matters of confessional particularity, ecumenical range, and the relation between worship and culture have to do with nothing less than the truth of the Gospel and the catholicity of the Church. Hence I emphasized two sets of *theological criteria* - which now find a broad ecumenical acceptance in principle - to be applied to all hymns and hymnals. First, hymnody must be true to the witness of the *Scriptures* concerning God's being, character, history, and purposes as well as what God expects of the beneficiaries of his grace. Individual hymns may single out certain features but always so that they may find a proper place within the total picture which it is the responsibility of an entire hymn book to present. Second, a hymnal must be evaluated according to its success, by various possible means, in bringing together the *faith which believes* and the *faith which is believed*; that is to say, its contribution to a living Tradition in which believers share a common faith with all God's saints in every time and place, the one holy, catholic and apostolic Church.

In the context of the realities and developments *described*, and in order to help answer the foregoing *questions* in light of the stated *criteria*, I will in conclusion offer the following five *theological and practical recommendations*:

1. That the use by a church of hymnody that is strongly rooted in the Scriptures and in the Church of the early centuries - whether old compositions or new - be taken by other churches as contributing to a positive presumption in favor of that church's intention to identify with the apostolic faith, the faith once delivered to the saints.

2. That particular confessions deliberately make use of acceptable hymnody from other confessions as a means of acquaintance and as an expression of the degree of fellowship that already exists between them and that, it is hoped, may thereby be increased.

3. That the several confessions or communions retain their historic world-wide hymnody for continuing use in whatever forms of ecclesial unity develop in the future, whether inclining more to "reconciled diversity" or to "organic unity"; for the true riches of spiritual traditions should never be lost but rather shared with the entire Church.

4. That particular churches strive to preserve and renew their own tradition of hymnody with a view to its agency in the evangelical penetration of the local, national or linguistic culture amid which they are located.

5. That all churches deliberately engage in the transcultural exchange of hymnody; for, as in missiology more generally, it is vitally important that churches which have hitherto been predominantly "sending" churches should also become much more clearly "receiving" churches, and that churches which have hitherto been predominantly "receiving" churches should also become much more clearly "sending" churches - since surely no one can any longer fail to see that the centers of gravity in the Christian world have shifted, and the complexions of our hymnography as well as our iconography will change.

NOTES

1. There is no intention thereby to deny the riches of hymnography in the Orthodox churches, although the passing centuries have not introduced nearly as many new hymn texts into the official corporate worship of the Orthodox.
2. Scholarly edition in *The Works of John Wesley*, vol. 7; F. Hildebrandt and O.A. Beckerlegge, eds. (Oxford: Clarendon Press, 1983). Since republished by Abingdon Press, Nashville, Tennessee.
3. "The Principles of a Methodist Farther Explained" (1746), in *The Works of John Wesley*, Thomas Jackson, ed. 3rd ed. (London: Wesley Methodist Conference Office, 1872), 8:472.
4. See A.G. Lough, *The Influence of John Mason Neale* (London: SPCK, 1962); L. Litvack, *John Mason Neale and the Quest for Sobornost* (Oxford: Clarendon Press, 1994)..
5. See Geoffrey Wainwright, "Der Sonntag zwischen Schöpfung, Erlösung und Vollendung," in: *Der Sonntag: Anspruch, Wirklichkeit, Gestalt*, A.M. Altermatt and T.A. Schnitker, eds. (Würzburg: Echter Verlag, 1986), p. 163-174.
6. See John L. Nuelsen, *John Wesley und das deutsche Kirchenlied* (Bremen: Verlagshaus der Methodistenkirche, 1938).
7. See Geoffrey Wainwright, "Catherine Winkworth - 'Königin der Übersetzerinnen' deutscher Kirchenlieder," in *Liturgie und Frauenfrage*, Teresa Berger and Albert Gerhards, eds. (Sankt Ottilien: EOS Verlag, 1990), p. 289-305.
8. Similar sentiments probably account also for the adoption into many English-language hymnals, particularly on the "free church" or "evangelical" sides, of hymns from the nineteenth-century North American revivalist movements.
9. The report was published with other papers from the Ditchingham consultation in *So We Believe, So We Pray*, Thomas F. Best and Dagmar Heller, eds. (Geneva: World Council of Churches, 1995); it was also printed as "Towards Koinonia in Worship: Consultation on the Role of Worship within the Search for Unity," *Studia Liturgica* 25 (1995), 1-31.
10. See the verse variously attributed to Nicholas of Lyra or Augustine of Denmark: "Littera gesta docet, Quid credas allegoria, Moralis quid agas, Quo tendas anagogia."

Zusammenfassung

Die ersten vier - *deskriptiven* - Abschnitte dieses Referats zeigen:

1. Die konfessionelle Eigenart von Gesangbüchern; anfangs verwendeten Denominationen hauptsächlich Kirchenlieder aus der Anfangszeit ihrer Geschichte, bzw. aus ihrer eigenen späteren Tradition.
2. In den beiden frühesten Formen ökumenischer Ausdehnung wurde Liedmaterial diachronisch aus dem hymnischen Erbe vor den Kirchenspaltungen und synchronisch aus dem Liedgut benachbarter und/oder verwandter Kirchengemeinschaften geliehen. Im 20. Jhdt. bestand viel größere Aufgeschlossenheit.
3. Das ökumenische Bestreben resultierte schließlich in der Veröffentlichung ökumenischer Gesangbücher auf Landes-, Regional- und weltweiter Ebene.
4. Obwohl das Kirchenlied traditionell ein Träger nationaler und konfessioneller Kulturen ist, hat sich ein Teil des Interessenschwerpunktes auf Integrierung fremden Liedgutes verschoben.

Alle Darlegungen sind von gewissen *theologischen Fragen* besonders auf dem Gebiet der Ekklesiologie durchzogen.

Der fünfte Abschnitt behandelt systematische Fragen. An zwei Gruppen von Maßstäben werden Kirchenlied und Gesangbuch gemessen:

1. Treue des Kirchenliedes dem Zeugnis der Heiligen Schrift gegenüber.
2. Bewertung eines Gesangbuches nach dem Maß, in dem es *fides quâ creditur* (den Glauben, der glaubt) und *fides quae creditur* (den Glauben, der geglaubt wird) vereint, d.h., zu einer lebendigen Tradition beiträgt.

Abschließend werden fünf theologische und praktische Vorschläge gemacht:

1. Die Verwendung von Kirchenliedern (alt oder neu) innerhalb einer Denomination, die fest in der Heiligen Schrift und der Kirche der ersten Jahrhunderte gegründet sind, soll von anderen als Zeichen der Übereinstimmung mit dem apostolischen Glauben verstanden werden.
2. Individuelle Konfessionen sollen gezielt das akzeptable Liedgut anderer Konfessionen als Bestätigung bereits bestehender Gemeinschaft verwenden.
3. Die verschiedenen Denominationen sollen ihr historisches weltweites Liedgut auch in zukünftigen Unionskirchen weiterhin bewahren und anderen mitteilen.

4. Individuelle Denominationen sollen ihre eigene Liedtradition bewahren und erneuern als missionarisches Hilfsmittel in ihrer örtlichen, landesweiten or sprachlichen Kultursituation.

5. Alle Denominationen sollen gezielt an überkulturellem Liedaustausch teilnehmen, um die Rollen der "aussendenden" (missionierenden) und der "empfangenden" (missionierten) Kirchen zu vertauschen, denn die Schwerpunkte in der christlichen Welt haben sich verschoben und das Aussehen sowohl unserer Hymnographie als unserer Ikonographie wird sich weitgehend verändern.

Lob - Lehre - Labsal.

Theologie im Spiegel von Musik, Kirchenlied und Gesangbuch

Hauptreferat - 18. Studientagung der IAH

Martin Rößler

Quid sit theologia, quid sit musica? - was denn die Theologie, die Musik sei und bewirke? Beide Bereiche sind autark und berühren Horizonte, die wenig miteinander zu tun haben. Beide Größen sind vielgestaltig und nicht einlinig definiert: Meint "Theologie" allumfassende Religion, christliche Weltanschauung, eine verfaßte Kirche oder eine individuelle Lebenseinstellung? Und "Musik" eine kultische, künstlerische, zeiterfüllende oder zeitvertreibende, engagierte oder autonome Betätigung? Zudem verändern oder verschleiern sich mögliche Kontakte je verschieden in den Epochen der Geschichte. Bestenfalls wird also nur ein kleiner Ausschnitt beider Gebiete im Spiegel zu sehen sein. Darum die Hauptfrage: Wie ist dieser Spiegel zu justieren? Wo liegen wesentliche Berührungsflächen, Schnittpunkte der Interaktion? An welcher Stelle wird die religiöse Kraft der Musik und die musikalische Komponente der Theologie sichtbar und hörbar? Ich verstehe in diesen Überlegungen unter "Theologie" einen reflektierenden Umgang mit Gottes-Offenbarung, mit Transzendenz-Erfahrung, mit absoluter Bindung an den Urgrund des Seins; unter "Musik" eine mediale, im weitesten Sinn verbale und damit totale Reaktion des Menschen in seinem geschöpflichen Dasein als Geist, Seele und Leib. In dieser Weise akzentuiert, könnten Theologie und Musik im sich gegenseitig erhellenden Spiegel erscheinen; und das entstehende Bild bewegt sich - nach meinem Verständnis - in einem langen Entwicklungsprozeß auf einen Dreiklang, eine Dreidimensionalität der Beziehung zu:

(a) Lob, (b) Lehre, (c) Labsal.

I. Kultische und kreatürliche Wurzeln

Kultisch in erster Linie: Singen, Sagen, Spielen - um einmal "Musik" in konkreten Gestaltungen zu benennen - treten uranfänglich und ursächlich im Machtbereich des Numinosen auf: Spuren einer göttlich geheimnisvollen Herkunft; heiliger Gesang und heiliges Wort, Gebärden und Bewegungen im heiligen Raum und zu heiliger Zeit; Musik und Theologie eng beieinander, fast deckungsgleich. Musik überhöht jede Form von Kultausübung; sie markiert eine Grenze zum Alltag und zur Privatsphäre. In

Wort und Ton werden Dämonen vertrieben, Götter besänftigt, mit magischen Klängen Fluch und Zauber abgelenkt, Segen und Lebenssteigerung herabgerufen. Wort und Ton sind unverzichtbar bei Opferritualen und Mysterienkulten, bei Äußerungen von Klage, Bitte und Lob, bei Begehung der schwellenhaften Lebensübergänge von der Geburt bis zum Tod, bei Bewältigung der Situationen von Arbeit und Kampf. Auch wenn wir es in der Spätphase unserer Kultur nicht mehr empfinden sollten: mit jedem Anstimmen eines Liedes werden solche Urbeziehungen aktiviert.

Kreatürlich sodann: Singen, Sagen, Spielen sind elementare natürliche Lebensregungen und -bewegungen. In Atem und Laut liegen Voraussetzungen für das Melos, in Pulsschlag und Reflex Voraussetzungen für den Rhythmus. Musik in Wort und Ton dient als emotionale Sprache der Seele; sie verleiht und verdeutlicht die Empfindungen, Träume und Vorstellungen der innersten Tiefenschichten: zum einen ein Zeichen, in Stimmung, im Einklang zu sein, ein wenig Glossolalie, Halleluja und Jubilus - Andeutungen einer doxologischen Expression; zum anderen auch ein Signal von Unstimmigkeit, ein Angstschrei, Weheruf und Klagelaut in Schmerz und Verlust, und zugleich kann Musik zum Medium werden, Furcht und Schrecken wegzusingen, Einsamkeit und Vergänglichkeit zu überspielen - Ahnungen einer therapeutischen Potenz.

Die kreatürliche Bedeutung reicht weiter. Singen, Sagen, Spielen sind elementare natürliche Grundformen der Kontaktaufnahme und Kommunikation: vom Ich zum Du, um miteinander in Gemeinschaft zu sein. Musik in Wort und Ton knüpft Beziehungen: wer etwas mitteilt, teilt es mit einem anderen; wer sich äußert, kann darauf hoffen, sich als verstanden und angenommen zu erfahren; Sonanz findet Resonanz. Musik wirkt gemeinschaftsfördernd; sie vermag diffuse Stimmen, Stimmungen und Standpunkte kontrapunktierend und harmonisierend zu versöhnen. Und noch ein Schritt darüber hinaus. In, mitten und unter dieser Interaktion von Ich und Welt kann sich die Beziehung zu einem göttlichen Gegenüber einstellen und aussprechen, wie sie das Lied Paul Gerhards so anschaulich benennt: "Ich singe dir mit Herz und Mund,/ Herr, meines Herzens Lust" (*Evangelisches Gesangbuch* {EG}, 324,1); innerlich verhüllt oder vernehmlich geäußert, in Hingabe und staunender Anbetung, und darin eingeschlossen auch stille Meditation und ahnungsvolles Schweigen.

II. Antike Stimmen

Jetzt müßten alle facettenreichen Spiegelungen zwischen Theologie und Musik bedacht werden, die auf dem Weg vom Mythos zum Logos, von grauer Vorzeit zu den Hochkulturen offenbar geworden sind: magisch-kultische Archaismen und Phantasmen, symbolische Bilder und spekulative Konstrukte, immer seltsam gemischt aus intuitiver Hellsicht und primitiver Naivität. Ich kann nur sammelnd und sichtigend verfahren, und wie von selbst schält sich eine musiktheologische Grundsicht in drei Spitzenbegriffen heraus, die viele Vorstellungen in sich aufnehmen: Kosmos, Ethos, Pathos.

(a) Kosmos. Die göttliche Weltordnung spiegelt sich in der Musik; ja mehr noch, das ganze Universum ist nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten harmonisch, rhythmisch, also musikalisch geordnet. Grundelement ist die Zahl in ihren einfachen, reinen Proportionen. Als Uridee beherrscht sie alle Bewegungen des Geschaffenen: Sphären und Seelen, Sonnenlauf am Sternenhimmel und Saiten am Instrument, Makrokosmos und Mikrokosmos - so etwa Pythagoras und seine wissenschaftlich-religiöse Schule. Die Zahl wird einerseits zum Gegenstand von Messung und Berechnung, andererseits verkörpert sie sich in einem sinnlich erfahrbaren Klangleib. Musik - hier im spekulativ-philosophischen Sinn verstanden - kann damit als tönendes Abbild ewiger Gesetze, als Zeichen des Zusammenklangs von Kreatur und Kosmos gelten. Der kleine Mensch sieht sich darin zum Vertrauen auf die Sinnhaftigkeit der Seinsordnung in einer Vielzahl sich wandelnder Erscheinungsformen ermutigt. Und der Musik kommt dank ihrer substantiellen Teilhabe an der Zahl eine lebensnotwendige Funktion zu: Pfad zur Schönheit, Tür zur Wahrheit, Schlüssel zum Guten und mitteninne zum Göttlichen.

(b) Ethos. Neben die kosmische Sicht tritt eine anthropologische mit erzieherischem Einfluß auf die Lebens- und Staatsordnung. Die zahlenhaft geordnete Bewegung des Alls berührt die gleichermaßen disponierte Bewegtheit der Psyche. Eine kosmisch orientierte Musik vermag darum die Seele in ihrem Denken und Fühlen zu klären und zu stärken, über das Irdische, Vorfindliche, Vergängliche zu erheben und in das allgeltende göttliche Prinzip einzuschwingen - so etwa Plato und seine Akademie. Musik bewirkt das edle Menschenbild, das sich im Ebenmaß, im harmonischen Gleichgewicht und inneren Einklang ausdrückt. Wenn der Musik aber solch eine pädagogische, ja politische Bedeutung zugebracht wird, muß sehr genau ihre ethische Wirkung beobachtet und beurteilt werden: Plato lehnt z.B. den asiatischen Aulos wegen seiner orgiastischen Klänge

ab; er verbietet bestimmte Töne, weil sie häßlich seien, und er verpönt klagende, weichliche Tonarten.

(c) Pathos, und das meint Leidenschaften, auch Leiden und deren Linderung. Schon im Altertum gibt es Richtungen, die den Spiegel aus der Mitte rücken und den Konnex von Musik und Religion lockern oder lösen. Musik als ein Aspekt der Materie: sie wird empirisch, deskriptiv mit Hilfe der Wissenschaft der Ästhetik, der Wahrnehmung, beobachtet. Neue Kategorien umschreiben ihren Sinn: Musik in der Mußestunde, Spaß am Spiel, Vergnügen an gekonnter Virtuosität, Freude am Schönen - so etwa Aristoteles. Nachfolgende Philosophenschulen betonen spezielle Aspekte: Musik zur sittlichen Prägung bei den Stoikern, Musik zur sinnlichen Erregung der Lust bei den Epikuräern. Noch ahnt aber Aristoteles die ganz andere Dimension: Musik als Macht und Magie, ihre Bedeutung für Krisis und Katharsis (Läuterung), ihren zerstörerischen Zauber und zugleich ihre therapeutische Heilkraft. Jene polaren Prinzipien bleiben unvergessen, personifiziert in Göttern, Heroen und übermenschlichen Gestalten: unheimliche Dämonie und verderbende Verführung bei den Sirenen; Bändigung des Unheils und Vollendung der Künste bei den Musen. Der Gegensatz von apollinischer und dionysischer Wertung durchzieht schöpferisch innovativ noch die neuere Musikgeschichte. Im Altertum die Verkörperung des Dunklen und Skurrilen: der gehörnte, bocksbeinige, Schrecken verbreitende Pan mit seiner Syrinx, der viel-tönigen Hirtenflöte. Und da ist Orpheus, der mit Gesang und Leier Wunder wirkt: Steine und Bäume kommen in Bewegung, Vögel kreisen in der Luft und Fische springen im Wasser hoch. Er bezwingt alles Unbändige und Wilde, sogar die Unterwelt; er besiegt den Tod und erweckt zum Leben. Hier also in einer fast archetypischen Symbolgestalt die mächtig-magische Einheit von Wort und Ton, Dichtung und Gesang, göttlichem Priestertum und inspiriertem Künstlertum. Unter dem Namen Orpheus als Heilsbringer bilden sich Gemeinden, die Mysterien und Weihen vollziehen; neuplatonische Kreise benutzen Musik, um in Ekstase zu geraten und sich mit der Gottheit zu begeistern - Musik selbst schon eine Art Religion oder Theologie. Alle Beobachtungen weisen darauf hin, daß neben einer theokratisch kosmischen und anthropologisch ethischen Bestimmung eine schillernde, schwer greifbare, faszinierend bannende und therapeutisch heilende Dimension angenommen werden muß.

III. Christliche Horizonte

Diese antike musiktheologische Gedankenwelt in ihrer dreigestuften Zentrierung geht in die christlich-mittelalterliche Geisteskultur ein, wird überformt oder in andere Richtung gelenkt.

(a) Kosmos und großes Gloria. Es wächst ein überwältigtes Staunen über die unvergängliche und unvergleichliche Schönheit der Welt und ihrer Wohlproportioniertheit. Gott liebt die Ordnung; alles, Kosmos und Psyche, ist in großer Weisheit nach Maß, Zahl und Gewicht (Weish. 11,20) geordnet - so vor allem Boethius und Cassiodor. Hieraus entwickelt das Mittelalter die Vorstellung der Sphärenharmonie als Spiegel des Ewig-Schönen und die gegliederte Universalität der Musik in *musica mundana* (im Weltall), *musica humana* (im Menschen) und *musica instrumentalis* (in hörbaren, gesungenen oder gespielten Klängen). Die spekulativen Vorstellungen weiten sich aus: unvorstellbar, daß es um Gottes Thron stumm sein sollte; das bedeutete ja Todesstille, nicht Lebensfülle. Die Bewegung der Gestirne ist klingend zu denken, auch wenn sie von menschlichen Ohren nicht wahrgenommen wird: "... als mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Gottessöhne," heißt es in der Gottesrede des Hiobbuches (38,7). Die Seraphim rufen im Wechselgesang das Trishagion durch die Lande, die Schwellen beben (Jes. 6,2ff.). Von der Grundlegung der Welt bis in alle Ewigkeit singen und spielen die himmlischen Wesen, die Engelchöre und die Schar der Vollendeten das neue Lied, "das Lied des Mose und das Lied des Lammes" (Offb. 15,3); die *musica coelestis* (in den himmlischen Höhen) wird deshalb im musiktheologischen System als oberstes Prinzip vorangestellt. Diese Erkenntnis hat weitreichende Folgen: die Ordnung des Kosmos soll nicht nur konstatiert, sondern in klingendem Gotteslob respektiert werden.

Es ist kein Zweifel, daß die Musik in allem, was geschaffen wurde, durch die Weisheit des Schöpfers hervorleuchtet, und daß also alles den Schöpfer durch ein unaufhörliches Lied preisen muß ...¹

Diesem vertikalen Spiegel entspricht ein horizontaler, und dieser teilt sich wie in anderen Denksystemen in mehr rationale und mehr emotionale Ebenen.

(b) Ethos und hohe Wissenschaft einerseits. Durch die Teilhabe an der Ordnungsmacht der Zahl gehört die Musik zu den geeigneten Mitteln von Charakterbildung und Seelenformung, zu den verlässlichen Begleitern auf dem Weg zur Erkenntnis von Wahrheit und Wirklichkeit. Als *scientia*

(Wissenschaft) wird sie den mathematisch orientierten Grundfächern des Quadrivium innerhalb der Siebenzahl der *artes liberales* zugerechnet.

c) Pathos und erquickende Heilwirkung andererseits. Als *usus* (praktischer Gebrauch) ist die Musik in Allegorie und Symbolik, Affekt und Rhetorik auf die Seelenerregung ausgerichtet. Die Kirchenväter des Ostens und Westens, wie schon einige alte Philosophen, eifern gegen die schändliche weltförmige Musik, was immer das auch heißen mag; sie zügeln die Verwendung von Instrumenten; aber sie geraten ins Schwärmen, wenn sie die Wirkung des gesungenen Liedes beschreiben: in dieser unübertrefflichen Symbiose aus Wort und Ton trägt und transportiert, erhöht und vertieft Musik die Intentionen der Theologie. Bischof Cassiodor in einem Brief an Boethius:

[Die Musik] verwandelt die schädliche Traurigkeit in Freude, sie beruhigt den Zorn, sie mildert die Strenge, sie erweckt die Empfindungen der Süßigkeit, sie weckt die schläfrigen Seelen und beruhigt die ermatteten, sie verscheucht die ehrlose Liebe und gibt gute Gedanken ein, sie verwandelt den Haß in Wohlwollen ... durch lieblichste Freuden vertreibt sie die Leiden der Seele.

Hier nehmen die Lobreden auf das geistliche Lied ihren Anfang und sie sind bis heute, wenn auch manchmal belächelt oder als Ideologie verächtigt, noch nicht an ihr Ende gekommen.

Ja, Lied und Gesang: Auf diesem Feld kommt die biblische Tradition in ihrer musiktheologischen Dreidimensionalität besonders hell zum Leuchten. (a) Aus dem Alten Testament tönt wie ein Urpsalm, wie ein Kehrsvers der Imperativ: "Singet dem Herrn ein neues Lied!" (Ps. 98,1). Der Lobpreis Gottes und seiner Heilstaten wird für die Gemeinde und die Einzelnen zum vordringlichsten Amt, und zugleich erfahren die Gemeinde und die Einzelnen dabei den Dienst der Segnung. Im Neuen Testament gilt das "Lobopfer der Lippen" (Hebr. 13,15) als Zeichen von Glaubensgehorsam und Lebenshingabe, und im Gott zugewandten Singen und Sagen findet die Christenheit ihre innere Einheit: "daß ihr einmütig mit einem Munde Gott lobt, den Vater unseres Herrn Jesus Christus" (Röm. 15,6). Die zentrale, oft zur Legitimation des Singens benützte Bibelstelle: "mit Psalmen, Lobgesängen und geistgewirkten Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen" (Kol. 3,16; parallel Eph. 5,18ff.; vgl. auch 1 Kor. 14,26) bestätigt den Lob- und Dankcharakter und zählt wohl die Vielfalt der Gesangsgattungen auf; vor allem aber wird die charismatische, menschlich-kommunikative Bewegung auf den Nächsten zu mit dem Ziel der Auferbauung der Gemeinde betont: "Laßt das Wort Christi reichlich unter

euch wohnen: (b) ... lehrt und (c) ermahnt einander in aller Weisheit." (ebd.) - Pädagogik (Lehre) und Paränese (Ermahnung und Tröstung) zu einem sowohl gewissen als auch getrosteten Glaubensfundament.

Deutlicher wird der Sachverhalt bei den abendländisch-lateinischen Hymnen des Ambrosius, dieser ersten "Kirchenlieder" im eigentlichen Sinn, wenn sie der Augen- und Ohrenzeuge Augustin theologisch umschreibt und bewertet.

(a) Schon bei der Definition rückt er die lobpreisende Funktion an die erste Stelle:

Hymnen sind Gesänge zum Lobe Gottes. Wenn es Lob ist, aber nicht Lob Gottes, ist es kein Hymnus; wenn es Lob und Lob Gottes ist, aber nicht gesungen wird, ist es kein Hymnus. Um ein Hymnus zu sein, braucht es folgende drei Dinge: Lob, und zwar Lob Gottes und Gesang.²

(b) Diese Hymnen entstehen in jenem Zeitabschnitt, als die unterschiedlichen dogmatischen Aussagen zum christlichen Credo zusammenwachsen und mit antihäretischen Zusätzen versehen werden. Die als Homologie, als Lobpreis und Bekenntnis ausgeformten Lieder dienen der Manifestation und Proklamation der rechten, reinen Lehre, als Sprachrohr des Glaubens in der Öffentlichkeit und als werbewirksames Medium, wie Glaubensinhalte ausgelegt und eingepägt werden könnten. In seinen *Confessiones* berichtet Augustin:

Vor nicht langer Zeit [um 387 geschrieben] erst hatte die Kirche von Mailand begonnen, auf diese tröstende und erbauliche Weise den Gottesdienst zu feiern, daß im heiligen Eifer zusammenklingend sich und Herzen aller Brüder einten ... Damals wachte das fromme Volk die Nacht hindurch in deiner Kirche, bereit mit seinem Bischof, deinem Knecht, zu sterben ... Damals ward angeordnet, daß die Hymnen und die Psalmen nach der Weise des Orients gesungen werden sollten, damit das Volk vor Überdruß der Trauer nicht ermatte.³

(c) Weit über jede Pädagogik hinaus erlebt der sensible Beobachter Augustin die stabilisierende und trostreiche Wirkung der Hymnen:

Wie weint ich unter deinen Hymnen und Gesängen, gar tief bewegt vom süßen Klang der Stimmen deiner Kirche. Ach

diese Stimmen drangen in mein Ohr und gossen deine Wahrheit in mein Herz, und meine Frömmigkeit erglühte heißer unter deinem Hauch, und meine Tränen flossen, und mir war wohl bei ihnen.⁴

Gerade der andachtspsychologische Eindruck - Pathos und Eros also - überwiegt bei Augustin so stark, daß er in seinen Überlegungen schwankt, ob er von musikalischer Dämonie, seelischer Sentimentalität, sinnlicher Umstrickung oder denn doch von heilsamer Gottesbegegnung überwältigt worden sei. Lob - Lehre - Labsal, diese Drei, sind von nun an als theologische Stigmata der Musik erkannt.

IV. Reformatorische Impulse

Kaum jemand hat den Spiegel so scharf eingestellt und den Konnex so eng geknüpft wie Martin Luther. "Ich liebe die Musik ... Ich gebe der Musik den ersten Platz nach der Theologie," notiert er in seiner Skizze "Über die Musik" 1530 auf der Veste Coburg. Dieser Prämisse folgt im Lauf seines Wirkens eine Fülle von Gedankensplittern, Aphorismen, einseitig engagiert und wagemutig kühn, spontan und sporadisch geäußert in Tischgesprächen und Vorreden. Die Voten sind in den einschlägigen Abhandlungen (Mahrenholz, Söhngen, Krummacher) nachzulesen; ich brauche sie hier nur auf ihre dreigestufte Ausrichtung zu konzentrieren.

(a) Musik ist für Luther eine Schöpfungsgabe, ein Charisma der Lebendigkeit, auf Freude und Frieden angelegt; ein Geschenk, ja ein Geschöpf Gottes, personifiziert als "Frau Musica." Daraus folgert Luther wie selbstverständlich die Verpflichtung, die Musik als Gefäß und Gegen-gabe zu gebrauchen: Dankopfer an Gott, Ehrerbietung, kurz und bündig "Lob." Wenn schon die ganze Schöpfung singt und klingt, die Natur und die Nachtigall, darf sich der Mensch als Mitgeschöpf nicht verweigern: "... den ehrt und lobt auch mein Gesang / und sagt ihm ein' ewigen Dank."⁵

(b) Wunderbare Dinge sind es, die durchs Ohr in die Seele eingehen. Musik ist dem Wort wesensverwandt; Zeitkunst, nicht Raumkunst. In der Musik liegen Intellekt und Affekt nah beieinander; der Mensch in seiner Ganzheit wird angesprochen. Darum baut Luther die Zielvorstellung von "Lehre" in zweifacher Richtung kräftig aus. Zum einen meint er Verkündigung: Dank ihres Wesens und ihrer Wirkung kommt der Musik die Aufgabe zu, Gottes größtes Wunder, das Evangelium von Jesus Christus, als neue "Zeitung" und gute Nachricht klingend zu veröffentlichen und die Hörer zum Glauben und Vertrauen zu reizen. In seinem Begräbnisbüchlein 1542 begründet er es:

daß also solcher Schmuck der Musica in rechtem Brauch ihrem Schöpfer und seinen Christen diene, daß der gelobt und geehrt, wir aber durch sein heiliges Wort, mit süßen Gesang ins Herz getrieben, gebessert und gestärkt werden im Glauben. Das helfe uns Gott ...!

Der Glaube singt das Lied der Befreiung; im Lied lebt das Wort Gottes im Volk. Für den Gottesdienst legt sich das Lied als geeignetes, unverzichtbares Medium nahe, die geistliche Mündigkeit in aktiver Mündlichkeit zu erweisen; es repräsentiert im Dialog zwischen Gott und Mensch sowohl das Wort wie die Antwort, die *actio* wie die *reactio*. Zum anderen denkt Luther an Erziehung, vor allem im Blick auf die Hausgemeinde und die Schulgemeinschaft: "Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sitzsamer und vernünftiger machet."⁶ Sie trägt zur Prägung des ethisch verantwortlichen und sozial verträglichen Menschen bei; nicht zuletzt im Vertrauen auf diese charakterbildende Kraft favorisiert Luther, im Gegensatz etwa zu Zwingli, die mehrstimmige, kunstvolle, konzertante Musik auch für Kirche und Gottesdienst.

(c) Luther ist vom Hörerlebnis, nicht von der Spekulation berührt; in mancherlei Erlebnissen und Erfahrungen erfaßt er die Musik als Eindruck und Ausdruck in leib-seelischer Wirkung. Eine andachtspsychologische Bestimmung weit übersteigend, wird ihm Musik zur Helferin in einem Grundmotiv seiner Theologie: im Kampf zwischen Himmel und Hölle, zwischen Mut und Melancholie, zwischen Glaube und Anfechtung, letztlich zwischen Gott und dem Teufel. In seiner kurzen Skizze von 1530 überborden die Begründungen: "weil sie die Seelen fröhlich macht, weil sie den Teufel verjagt, weil sie unschuldige Freude weckt. Darüber vergehen die Zornanwandlungen, die Begierden, der Hochmut...weil sie in der Zeit des Friedens herrscht." Damit wird die Musik letztendlich zum Abbild der Freiheit der Kinder Gottes im Heiligen Geist, Gelöstheit aufgrund der Erlösung, Vorspiel der künftigen Vollendung. Unter dem Stichwort "Labsal" resümiert Luther diesen Aspekt: "Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird."⁷ Ein wichtiges Ergebnis scheint mir zu sein: die entscheidenden Akzente von Luthers Theologie spiegeln sich unverkürzt und unverschleiert in seinem Musikverständnis.

Es trifft sich gut, daß Luthers theologischer Ansatz von dem eines Musikers kontrapunktiert wird: Johann Walter in *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* (1538); ein gemeinsames Fundament mit charakteristischen Variationen. Für Walter ist die Musik nicht nachgeordnet, sondern mit der Theologie verschwistert. In volkstümlichen Knittelversen reimt er:

Sie ist mit der Theologie
 zugleich von Gott gegeben hie;
 Gott hat die Musik fein bedeckt
 in der Theologie versteckt;
 er hat sie beid im Fried geschmückt,
 daß kein der andern Ehr verrückt;
 sie sind in Freundschaft nahe verwandt,
 daß sie für Schwestern wärn erkannt.

Natürlich geht Walter von der Schöpfungsrelation aus, nimmt aber sogleich das ganze Spektrum des Spiegels wahr, in gehöriger Rangfolge der Blickrichtungen: Musik ist lobreich für Gottes Größe, lehrreich und hilfreich für der Menschen Bedürfnisse. Und so dichtet er:

Hieraus wird jeder merken wohl,
 wie man die Musik brauchen soll.
 Aufs erst zu Gottes Lob und Ehr,
 darnach dem Leib [Leben] zu Nutz und Lehr ...

Sie begleitet die Verkündigung der Frohbotschaft:
 "Die Musik braucht Gott stets also/ beim heiligen Evangelio." Im Zeugnis der Bibel und durch treffliche Beispiele ist ihre lehrende und lindernde Wirkung erhärtet:

So oft des Davids Harfen klang,
 so weich(t) des bösen Geistes Zwang ...
 Denn welcher Mensch die Musik liebt,
 gewiß sie dem viel Tugend gibt ...
 Solch Tugend hat sie ohne Zahl,
 sie ist ein Arzt in Leid und Qual.

Und der Blick auf das Ende: *scientiae* und *artes*, Wissenschaften und Künste, werden vergehen; im letzten Horizont werden sie nicht mehr gebraucht, weil sie durch den ewigen Lobgesang überrundet sind, den die Musik heute schon, wenn auch verhüllt und manchmal hilflos, in sich trägt: "Da werdens all Cantores sein,/ gebrauchen dieser Kunst allein"

Erst die zweite Generation der Reformation hat auf dem Weg von der flüssig-feurigen Frühzeit zur dogmatisch-konsolidierten Orthodoxie die musiktheologische Grundsicht ausgeformt und besonders im Blick auf das wortgebundene Singen die sich lang anbahnende Dreidimensionalität

systematisiert. Am deutlichsten zu erkennen bei Cyriakus Spangenberg in der Vorrede zu *Christlichs Gesangbüchlein*, Eisleben 1568, breiter ausgeführt dann in seinen Liedpredigten unter dem bezeichnenden Titel *Cythara Lutheri*, Erfurt 1569/70 und bei Nikolaus Selnecker in *Der ganze Psalter*, Nürnberg 1569.

(a) Spangenberg mit einem ersten Aspekt:

Denn das ist gewiß, wo man mit rechtem Ernst von Herzen fein bedächtigt rechtschaffene reine geistliche Lieder singet, da wird Gott gelobet, gerühmet, gepreiset, gedanket, angerufen und ihme alle gefällige(n) Gottesdienste geleistet ...

Lobamt: Theologie im Spiegel der Musik als

Doxologie (Lobpreis); das *soli Deo gloria* verdient Priorität. So ist es in der Heiligen Schrift tradiert, durch Exempel illustriert, im Menschen inkorporiert; Lobgesang durchtönt die Heilsgeschichte und wirkt fort im Gottesdienst des Alltags, in Taten der Liebe "mit Herzen, Mund und Händen."⁸

(b) Spangenberg weiter mit einem zweiten Aspekt:

...der Mensch zu rechter Andacht gereizet, aller Hauptartikel göttlicher Lehre, sonderlich der evangelischen Verheißung erinnert, selbst gestärket, einander gelehret, ermuntert, ermahnet ...

Lehramt: Theologie im Spiegel der Musik als Soteriologie (Lehre vom Heil). Das Gesangbuch kann als Summe von Bibel und Bekenntnis gelten:

...Daß also dieses unser Gesangbüchlein wohl mit Wahrheit "Der Laien *loci communes* oder Hauptartikel christlicher Lehre für die Laien" mag genannt werden, und möchte wohl mit Ehren "Die kleine Bibel" heißen.⁹

Im Lied liegt die christliche Botschaft bibelnah und bekenntnisgemäß vor, dazuhin volkstümlich und verständlich, griffig und angriffig. Auf diese Weise ist das Evangelium, ja Gott selbst präsent bei Arbeit und Feier, für den gemeinschaftlichen und persönlichen Gebrauch. Dichtung und Musik bieten die didaktischen Vorteile von Vers und Reim, Rhythmus und Melodie; ein Lied prägt sich ein und prägt die Menschen, die damit umgehen.

(c) Spangenberg zuletzt mit einem dritten Aspekt:

und auf beiden Teilen das Herz getröstet, die Seele erfreuet, das Gewissen gestillet, die Hoffnung gemehret, das Kreuz gelindert, die Furcht und Traurigkeit gemindert, die Engel erlustiget, die Teufel vertrieben und verscheuchet.

Trostamt: Theologie im Spiegel der Musik als Pneumatologie (Wirkung des Heiligen Geistes). Ein pädagogischer Gebrauch vermag bei weitem nicht alles zu fassen, was von der Musik im ganzen und vom Lied im besonderen zu sagen ist. Von der *ratio* mit ihren Vorgängen des Erlernens, Behaltens, Erinnerns reicht die Wirkung hinein in die Tiefenschichten der *emotio*. Musik schafft eine Freude, die vieles verblassen läßt, was das Gemüt ermüdet, belastet, fesselt. Sie schafft Schalom; der Paraklet (Joh. 14,16), der Tröster, ist am Werk. Nikolaus Selnecker hat es so formuliert: Das Lied

ist ein Organum oder Instrument, das der Heilige Geist brauchet, die Herzen damit zu erfrischen und zu trösten ... Ja, eine feine christliche Musica, ein schön Lied, eine gute Komposition ist wahrhaftig *praegustus vitae aeternae*, ein Vor(ge)schmack des ewigen Lebens, darin die rechte Harmonia einmütig wird gehört.

Gleichsam in einem Stenogramm faßt Spangenberg das Spiegelbild zusammen: "Gott zu Ehren, andern zur Lehre und gutem Exempel, und [sich] selbst zu Trost und Besserung."¹⁰

Lob - Lehre - Labsal.

Diese musiktheologische Grundsicht in ihrer bewußt fixierten Dreidimensionalität hat weitreichende Folgen für ein christlich-evangelisches Gesangbuch, für Inhalt und Aufbau, Gruppierung und Gebrauch.

(a) Der doxologische Usus schlägt sich natürlich in einer Rubrik "Lob und Dank" nieder, aber er erschöpft sich darin nicht. Gegenstand der hymnischen *laudatio* sind vornehmlich Gottes Heilstaten in Jesus Christus; daher zu allen Zeiten das Interesse an der Rubrik "Kirchenjahr," an einer Fülle von starken Festliedern, die zugleich Gott das Lob zusprechen und die Menschen in ihrer Heilsbedürftigkeit ansprechen. Solche Festlieder eröffnen meist das Gesangbuch als gewichtige *hymnologia festivalis*.

(b) Der pädagogische Usus läßt die "Katechismuslieder" im engeren Sinn entstehen, beeinflußt aber darüber hinaus in vielen anderen Gesängen den erzählend berichtenden oder belehrend unterrichtenden Ton: der musikalisch-poetische Beitrag zur *pura doctrina*, der reinen Lehre.

(c) Dem parakletischen Usus sind vor allem die "Kreuz- und Trostlieder" verpflichtet. Sie leiten dazu an, die belastenden Situationen von Schuld und Schicksal zu verstehen und zu bestehen; im tiefsten Sinn bieten sie eine Hilfe zur *ars moriendi*, der Sterbevorbereitung.

Selbst wenn die Gruppierung der Rubriken von anderen theologischen Kategorien überdeckt ist: im pietistischen Gesangbuch, wie es "die Ökonomie unserer Seligkeit" erfordert (Freylinghausen 1704) oder im rationalistischen Gesangbuch nach dem Lehrschema *theologia dogmatica, theologia moralis*, "Zeit und Zufall-Lieder," schimmert immer noch die wesenhafte Dreidimensionalität durch. In verschiedenen Konfessionen und zu manchen Zeiten vertritt die Rubrik "Psalmen" die Einheit in der Dreiheit: Klage und Lob, Bitte und Fürbitte, Buße und Freude eng beisammen und nicht in theologische Themen zertrennt, nach der biblischen Zählung und nicht nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet.

Auch ein Einzellied ist von dieser musiktheologischen Grundsicht her sachgemäßer zu begreifen: die variierenden Blickrichtungen, die oft unlogisch erscheinenden Szenenwechsel, die bunte Mischung von Gattungen und "Liturgien." "Fröhlich soll mein Herze springen" (EG 36, Str. 1), so singt Paul Gerhardt, und er stimmt in individueller Stilisierung in den Lobgesang der Engel und Lüfte ein. In einem nächsten Gedankenschritt stellt er die objektiv gegebene und subjektiv aufgenommene Lehre dar, in Aussage- und Fragesätzen, in metaphorischen Bildern und rhetorischen Zuspitzungen: "Gott wird Mensch dir, Mensch, zugute" (Str. 2). Zuletzt dann die entschiedene Hinwendung zum Hörer in seelsorgerlicher Bemühung: "Schaut den Stern, der euch gern/ Licht und Labsal gönnet" (Str.6). Unendlich viele Möglichkeiten, wie das Fundamentalschema im Lied zu einer besonderen, einmaligen, individuellen Gestalt findet.

Für das kirchenmusikalische Gesamtkunstwerk bestätigt Johann Sebastian Bach mit zwei definitivischen Spitzensätzen diese musiktheologische Grundsicht. "Dem höchsten Gott allein zu Ehren,/ dem Nächsten, draus sich zu belehren," schreibt er in der Widmung des *Orgelbüchleins*. Und in *Gründlicher Unterricht des General-Basses*:

Und soll wie aller Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Rekreation des Gemüts sein. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleier.

(a) In beiden Formulierungen steht Gottes Lob unbestritten voran. Die faktische Zweigliederung seiner Definition aber erweitert Bach durch die unterschiedliche Terminologie im jeweils zweiten Teil zur Dreidimensiona-

lität. Für die Unterrichts- und Repräsentationswerke mag die Intention mit (b) "Lehre" adäquat erfaßt sein; für die anderen Bereiche jedoch rückt das Bemühen um (c) "Labsal" in den Vordergrund: *recreatio* als Erquickung, Belebung, ja Wieder-Erschaffung des Herzens, der Mitte der Person. Beide Begriffe ergänzen sich in dem Versuch, die musiktheologische Wirkung anthropologisch zu umschreiben.

V. Neuere Perspektiven

Jenseits des Grabens der Aufklärung stellt sich ein grundlegend verändertes Bild dar: Gegenstand und Spiegel haben sich derart verschoben, daß kaum mehr korrespondierende Bildpunkte entstehen. Theologie wie Musik geraten in den Prozeß einer umfassenden Säkularisierung. Die theo-kosmische Grundordnung wird aufgekündigt; dichterisches Wort und klingender Ton verstehen sich nicht länger als funktionale, religiös engagierte Kunst, schon gar nicht mehr als *ancilla theologiae*, als Magd der Theologie. Das ganzheitliche Ensemble der musiktheologischen Dreidimensionalität bricht auseinander: Die Predigt als Instrument der Theologie geht auf Erweckung andächtiger Gefühle aus; die Musik verläßt den liturgisch-doxologischen Wurzelboden und sucht in Konzertsaal und Salon als eigengesetzliches Kulturgut eine Heimat. Isolierte Momente der Grund-sicht bleiben übrig: eine promethisch-faustische Selbsterlösung, Sitte und Moral zum Ziel der schöneren, heilen Welt, eine Empfindsamkeit in den Herzenergießungen des Genies. Trotz Autonomiestreben und hemmung-slosem Individualismus bleibt jedoch eine Ahnung von Mystisch-Geheimnisvollem, Göttlich-Dämonischem, Unendlich-Metaphysischem erhalten. Ja, die Seite der Musik nimmt in neuer Sakralisierung Züge der Religion oder der Theologie an: "Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" (Beethoven); Musik als Medium des Ringens mit den Schicksalsmächten, als Mittlerin zwischen humaner und numinoser Bestimmung. Wo die Musik im Gegenschlag einer neuen Sachlichkeit interpretiert wird, bietet sich eine empirische oder psychologische Sicht ohne theologische Rückbindung an: Spannung und Lösung, tönend bewegte Formen, absichtsloses Spiel des Musikliebhabers und *l'art pour l'art* des Künstlers; oder wie Jürgen Uhde definiert: "Musik ist das mitteil-same Spiel klingender Ordnungen in der Zeit."

Mit dem Auseinanderbrechen einer gesamt-kulturellen Grund-sicht tritt ein Phänomen auf, das auch das musiktheologische Spiegelbild beeinflußt: Epochen, Ideen und Ideale überlagern sich; es kann geradezu zur Diastase von Tradition und Innovation, von historischer Reproduktion und gegenwärtiger Produktion, von ernster und unterhaltender Musik kommen. Die Spiegel verschieben sich um einige Grade, bevor Theologie

und Musik vollends auseinandertreten; in der Gesangbuch-Geschichte sind die divergierenden Linien gut zu beobachten. Manchmal eilt das poetisch-musikalische Lied der normativen Theologie voraus: die barocken Gelegenheitsgedichte und die pietistischen Erlebnislieder eröffnen ungeahnte sozial-gesellschaftliche und seelisch-psychologische Spielräume. Ein neues Naturgefühl entfaltet sich in den Liedern von P. Gerhardt, J. Neander und G. Tersteegen und nur zögernd folgt die Fachtheologie. Ohne das spezifische, nach außen aggressive und nach innen affirmative Missionslied wäre es im frühen 19. Jhd. nicht so wirkungsvoll zur Missions- und Erweckungsbewegung gekommen. Öfters hängt das Lied gegenüber Zeitgeschichte und Theologie eher zurück: es konserviert die Vergangenheit und tradiert sie der jeweiligen Gegenwart; in der Pflege des ererbten Liedguts ist auch die musiktheologische Dreidimensionalität erhalten geblieben oder wiederum reagiert worden - Chancen und Gefahren einer Phasenverschiebung.

Im heutigen, von Pluralismus und Säkularismus, von Interessen- und Gruppenkonflikten gekennzeichneten Umfeld wird sich immer nur eine partielle, dazuhin eine vielgestaltige Spiegelung von Theologie in der Musik und umgekehrt ergeben. Ein Index unliebsamer oder geächteter Werke und Wirkungen läßt sich, selbst wenn es eine Institution wollte, nicht aufrechterhalten, nicht einmal durch den Hinweis auf ein gleichsam präexistentes oder angeblich naturgegebenes Ordnungsgefüge. Jede theologische Färbung wird ihr musikalisches Sprachrohr, jede musikalische Richtung ihre theologische Rechtfertigung finden. Was sich in dieser Analyse ein wenig beliebig oder gar resignativ anhören könnte, setzt tatsächlich neue Möglichkeiten frei: produktive Dissonanzen, unerwartete Beziehungen, grenzüberschreitende Begegnungen, vor allem aber ein Zuwachs an Wirklichkeitsnähe. Unauslöschliche Zeichen sind für die Neuzeit gesetzt: Singen und Sagen nach Auschwitz, angesichts des Slogans Gott-ist-tot. Theologien - in der Mehrzahl gesprochen - dringen in rasantem Tempo auf die gesellschaftliche und kirchliche Öffentlichkeit ein: Theologie der Hoffnung, der Frage, der Befreiung; Theologie im Verbund mit den verwandten Human- und Handlungswissenschaften; Theologie in der Konsum- und Erlebnisgesellschaft oder Theologie im missionarischen, charismatischen, schöpferischen-ökologischen Kontext. Das Spiegelbild in der Musik wird nun anders aussehen und tönen: das Lob gedämpfter, die Lehre zurückhaltender, die Labsal mehr von Erwartung als von Erfüllung getragen. Es spricht für die Lebendigkeit des Glaubens, daß darüber hinaus vergessene und verdrängte, nie gehörte und unerhörte Reflexe in Musik, Lied und Gesang, in jeglicher künstlerischen Formung zutage treten: Klage und Anklage, Zeitansage und Protestsong, Vision einer Utopie und Stimulanz zur Aktion, Schrei der geschundenen Kreatur oder vielsa-

gendes Verstummen. Es lassen sich auch Ansätze einer musiktheologischen Hermeneutik aus ganz verschiedenen Richtungen erkennen, die vielleicht einmal zu einer künftigen Gesamtschau zusammenfinden. (Ich erwähne in der "Ausgewählten Literatur" beispielhaft Adorno, Bubmann, Grözinger, Jetter, Josuttis; andere Namen müßten noch genannt werden).

Die von mir herausgestellte urchristlich-augustinisch-lutherische Dreidimensionalität der musiktheologischen Grundsicht von Theologie und Musik wird wohl ein relatives Vorrecht behalten, denn sie nimmt kultische und kreatürliche Voraussetzungen auf, erinnert die Ursprungssituation eines bibelgeprägten Glaubens und begleitet tragend ein hochkarätiges christliches Kulturgut aus vielen Jahrhunderten der Geschichte. Je und dann hat diese Grundsicht ganz unmittelbar die Entwicklung beeinflußt: Luther-Renaissance nach dem 1. Weltkrieg und Singbewegung mit einer Auferstehung des reformatorischen Liedguts, Theologie im Kirchenkampf samt den kirchenmusikalischen Impulsen. Nach dem 2. Weltkrieg hat sie sich in modifizierter Weise wieder Gehör verschafft. Ich denke an Oskar Söhngen und seinen *Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik*: (a) Die Musik im Rahmen der Schöpfung (*creatura, poiesis, de usu musicae*), (b) Das Neue Lied, (c) Kirchenmusik als Werk und Werkzeug des Heiligen Geistes. Oder ich denke an das Koordinatensystem von Friedrich Buchholz: (a) laudative, (b) publikative und (c) ädifikative (erbauende) Wurzel von Singen und Sagen. In einer neueren, ökumenisch liturgienahen Formel (vgl. Schmidt-Lauber), die Aufgabe und Ziel der Theologie auf den Begriff zu bringen sucht, findet die historisch gewachsene Dreidimensionalität ihre ideale, kongruente Entsprechung: (a) *leiturgia* - Dienst zu Gottes Ehre, (b) *martyria* - Zeugnis und Bekenntnis, (c) *diakonia* - Heilen und Helfen. Es bleibt zu hoffen und zu wünschen, daß dies Spiegelbild bei allen Spiegelfechtereien Anregung und Regulativ für künftige Standortbestimmungen bleibt: Lob - Lehre - Labsal.

Der *genius loci* Lübecks, so scheint mir, schaut uns über die Schultern; er lächelt still und läßt uns mit seiner sibyllinischen Sentenz zu einem nie endenden Nachdenken ein: "Eine hochtheologische Angelegenheit, die Musik."¹¹

Ausgewählte Literatur:

- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962), (Frankfurt, 1975).
- Aengenvoort, Johannes: "Musik in christlicher Ordnung," *Musikwerkhefte*, 6.Folge 1954, (Freiburg, 1955).
- Albrecht, Christoph: "Die gottesdienstliche Musik." In: Hans-Christoph Schmidt-Lauber/Karl-Heinrich Bieritz (Hrg.): *Handbuch der Liturgik* (Göttingen, 1995), S. 510-536.
- Blankenburg, Walter: "Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde," *Leiturgia IV* (Kassel 1961).
- Bubmann, Peter: *Sound zwischen Himmel und Erde. Populäre christliche Musik* (Stuttgart, 1990).
- (Hrg.): *Menschenfreundliche Musik* (Gütersloh, 1993) - Darin z.B.: Flender, Reinhard: "Vom Dreifachen Ursprung der Musik," S. 9ff.; Schröer, Henning: "Poiesis, Creatura, Charisma," S. 21ff.; Handt, Hartmut: "Vorspiel der Ewigkeit," S. 84ff.)
- Buchholz, Friedrich: "Canticum novum?" (1962), in: Joachim Mehlhausen (Hrg.): *Liturgie und Gemeinde. Gesammelte Aufsätze* (München, 1971), S.114-137.
- Grözinger, Albrecht: *Praktische Theologie und Ästhetik* (München, 1987).
- Jetter, Werner: *Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst* (Göttingen, 1978)
- Josuttis, Manfred: *Der Weg ins Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, (München, 1991), S. 175-204: "Singen".
- Krummacher, Christoph: *Musik als praxis pietatis* (Göttingen, 1994).
- Kurzschenkel, Winfried: *Die theologische Bestimmung der Musik* (Trier, 1971).
- Leeuw, Gerard van der: *Vom Heiligen in der Kunst* (Gütersloh, 1957).
- Mahrenholz, Christhard: *Luther und die Kirchenmusik* (Kassel, 1937).
- Moser, Hans Joachim: *Musikästhetik* (Berlin, 1953).
- Rößler, Martin: "Die Bedeutung des Kirchenliedes in nachreformatorischer Zeit," *Württembergische Blätter für Kirchenmusik* 33 (1966), 37-43.
- : *Die Liedpredigt. Geschichte einer Predigtgattung* (Göttingen, 1976), S. 170ff.
- : "Das Gesangbuch - Fundament und Instrument der Frömmigkeit," *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 79 (1982), 107-126.
- Schlink, Edmund: *Zum theologischen Problem der Musik* (Tübingen, 1950).
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph: "Martyria Leiturgia Diakonia" (1981), in: *Die Zukunft des Gottesdienstes* (Stuttgart, 1990), S. 39-53.

- Schuhmacher, Gerhard: *Einführung in die Musikästhetik* (Wilhelmshaven, 1975).
- Söhngen, Oskar: *Theologie der Musik* (Kassel, 1967).
- Steiger, Lothar und Renate Steiger: *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem. J.S.Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (Göttingen, 1992).
- Stier, Alfred: *Musika. Eine Gnadengabe Gottes. Vom Dienst der Musik am Menschen* (Berlin, 1960).
- Uhde, Jürgen: *Der Dienst der Musik* (Zürich, 1950).
- Wallau, Rene H.: *Die Musik in ihrer Gottesbeziehung* (Gütersloh, 1948).
- Walter, Johann, Willibald Gurlitt (Hrg.): *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica 1538*. Faks. Ausg. (Freiburg, 1938).

Anmerkungen

1. Aurelianus Reomensis, 9. Jhdt.
2. Enarrationes in Ps. 72,1.
3. *Confessiones* IX, 6ff., J.Bernhardt, Übers.
4. Ebd.
5. "Die beste Zeit im Jahr ist mein" (1538), EG 319,4.
6. *Tischreden*, Nr.968.
7. *Tischreden*, Nr.968.
8. EG 321,1.
9. *Cythara Lutheri*.
10. *Cythara Lutheri*.
11. Thomas Mann: *Doktor Faustus*.

Summary

From the beginning, music and theology have been in close relationship to each other as *Singen, Sagen und Spielen* (singing, telling [the story], and playing [instruments]). On the way from *mythos* to *logos*, from the myth to the Word in the world of Greek antiquity, the musico-theological world view was concentrated in three concepts: cosmos: music as reflecting the divine world order; ethos: music as educating the beautiful and noble human being; pathos: music as giving voice to suffering and overcoming fate and finiteness (as seen in the figure of Orpheus). The Christian messages gave added weight to this world of ideas through its roots in the Scriptures: music as the great *gloria dei*, music as science and truth, music as expression of human emotions, as means of controlling or healing them. This has been true especially of spiritual song, the combination of text and tone (already in the Old and New Testaments, later with Ambrose and Augustin). During the Reformation era the *loci* of music crystallized into a three-dimensionality: *Lob - Lehre - Labsal* (praise - teaching - consolation). This is illustrated by details and quotations from Martin Luther and Johann Walter, Cyriakus Spangenberg (on song), J.S. Bach (on structure and purpose of hymnals; and on the *Gesamtkunstwerk*). During the Enlightenment this fundamental musico-theological understanding collapsed: both elements sought to become autonomous. Under the prevailing conditions of secularism and pluralism, the search for new, valid characteristics of and relationships between music and theology has continued to this day.

Kirchenlied und Literaturgeschichte

Die Aufklärung und ihre Folgen

Hauptreferat - 18. Studientagung der IAH

Hermann Kurzke

A. Einleitung: Die Verwandlungen alter Lieder. Rezeptionshorizonte, Leerstellen und Bestimmtheitsstellen

Die Literaturwissenschaft war lange Zeit nur produktionsästhetisch orientiert, das heißt, sie interessierte sich für die Frage, was der Dichter alles einem Text mitgegeben hat, für den Horizont des Produzenten also. In den letzten 25 Jahren aber hat sich eine rezeptionsästhetische Wende vollzogen. Nicht mehr allein der Autor, sondern der Leser, also die Rezeptionsseite interessiert die Forschung. Der Erwartungshorizont des Lesers oder Sängers dichtet ja mit an einem Text. Der Text ist lediglich eine Partitur, die mittels der Einbildungskraft des Lesers zur Aufführung gebracht wird. Auch wenn die Partitur immer gleich ist, bringt doch jeder Leser andere Erfahrungen mit, mithin ein anderes Orchester, so daß ein und derselbe Text ganz verschiedene "Aufführungen" findet.

Die rezeptionsästhetische Wende ist für die moderne Kirchenliedforschung von eminenter Bedeutung. Weit mehr noch als andere Gattungen ist das Kirchenlied rezeptionsabhängig. Die große Mehrzahl der Kirchenlieder ist textlich außerordentlich instabil. Jede Gesangbuchgeneration greift in den Textbestand ein. Überblickt man diese Prozesse über Jahrhunderte, dann lösen sich die Texte oft auf in eine Kette von Fassungen. Es gibt Fälle, in denen ein "Urtext" überhaupt nicht feststellbar ist. Die Osterleise "Christ ist erstanden" findet sich zuerst einstrophig in Handschriften des 12. Jhdts., wird im 15. Jhd. dreistrophig und so dann auch von Luther überliefert, im 17. Jhd. zu einem 20-30-strophigen Erzähl lied ausgeweitet, begegnet im 18. Jhd. meistens wieder in der Luther-Fassung und verschwindet in den meisten aufklärerischen Gesangbüchern seit ca. 1780 ganz. Die im ersten Drittel des 19. Jhdts. allmählich einsetzende Restauration nimmt das Lied zwar in der Regel bald wieder auf, aber häufig noch in aufklärerisch inspirierten Varianten. Die Fassung Gotha 1828 zum Beispiel¹ ersetzt "Kyrieleison" und "Halleluja," verschiebt den Akzent von der Auferstehung zur Moral ("Wer stets, wie er, für Andre lebt") und gibt als Quelle trotzdem "Luther" an.

Die aufklärerischen Gesangbücher hatten nicht einmal vor den größten Namen Respekt. Sie eliminierten rücksichtslos auch die Lutherlieder. "Nun komm, der Heiden Heiland," vorher stets enthalten, fehlt in

allen Aufklärungsgesang-büchern; sowohl inhaltlich wie auch von der holprigen Versform widersprach es dem aufgeklärten Geschmack. "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" ist teils vorhanden, teils gestrichen, teils radikal überarbeitet.² "Ein feste Burg" ist teils vorhanden, teils gestrichen, teils radikal revidiert, teils in einen Anhang abgedrängt, mit Liedern, die einige Vorgestrigte sich gewünscht haben. Das Straßburger Gesangbuch von 1802³ hat einen Anhang mit dem Titel "Auswahl von 20 alten Liedern. Auf Verlangen mehrerer Mitglieder der Gemeinde St. Thomä" Luthers "Ein feste Burg" begegnet dort historisiert und ins Zitat gerückt unter der Überschrift: "Denkmal des hohen Glaubens-Muths Luthers. Als er auf den Reichstag nach Worms reisete, sang er also:"

Jeder Text verfügt, rezeptionsästhetisch betrachtet, über Bestimmtheitsstellen, die dem Leser eine bestimmte, feststehende Deutung abverlangen, und Leerstellen, an denen der Leser eigene Deutungen einbringen kann. Das Verhältnis Leerstellen-Bestimmtheitsstellen sollte im Idealfall ausgewogen sein. Es muß genug Bestimmtheit geben, um ein Lied nicht ins Beliebige und Aussagelose verschwimmen zu lassen, aber auch genug Bestimmbarkeit, um Aktivität des Lesers zu ermöglichen. Zuviel Bestimmtheit birgt die Gefahr, daß Lieder veralten. Zuwenig Bestimmtheit birgt die Gefahr, daß sie sich jedem Interesse zur Verfügung stellen.

Martin Luthers Lied "Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" lautete in seiner zweiten Zeile ursprünglich nicht "und steure deiner Feinde Mord," sondern "und steur des Papsts und Türken Mord." Das ist eine Bestimmtheitsstelle, die, am Beginn des Liedes stehend, die Stoßrichtung des ganzen Liedes deutlich festlegt. Es wurde auch lange Zeit so gesungen. Nach Auskunft unseres Mainzer Gesangbuch-Archivs begegnet die Fassung "Feinde" zwar schon zum Beispiel Leipzig 1731, aber "Papst und Türken" bleiben mehrheitlich bis ins siebte Jahrzehnt des 18. Jhdts. erhalten. Erst die Aufklärungsgesangbücher bringen das Lied stets mit "Feinde."

Das rezeptionsästhetische Problem ist, daß, wenn der Papst und die Türken verschwinden, das Wort "Feinde" zur Leerstelle wird. Das Lied paßt nun auf alles. Es kann nach Bedarf gegen Katholiken oder Kommunisten, gegen Atheisten oder Faschisten gesungen werden. Die Bekenkende Kirche sang es gegen die Deutschen Christen, und die Deutschen Christen sangen es gegen die Bekenkende Kirche.

Die Aufklärung hat die Leerstelle "Feinde" einfach mit den Feinden der Aufklärung gefüllt. Die Fassung Darmstadt 1872⁴ ist mit ihrer Aufforderung zu Toleranz, Rationalität und Freiheitlichkeit geradezu eine Programmlied des Liberalismus.

B. Kirchenlied und Literaturgeschichte

Das Beispiel der Aufklärung

Die einschneidende Wirkung des Traditionsbruches, den die Gesangbücher der Aufklärungszeit vollzogen, ist bereits sichtbar geworden und soll nun im Zusammenhang und in ihrem Verhältnis zur allgemeinen Literaturgeschichte untersucht werden. Im 16. und 17. Jhd. verlaufen die Entwicklungen der weltlichen und der geistlichen Dichtung weitgehend konform. Innerhalb der Gattungshierarchie ist das Kirchenlied eine angesehene Textsorte, in der die meisten großen Dichter der Zeit etwas zu leisten versuchen. Texte von Sigmund von Birken, Paul Fleming, Andreas Gryphius, Johann Rist oder Martin Opitz stehen noch heute im *Evangelischen Gesangbuch*. Das bleibt auch im 18. Jhd. so. Obgleich die Gesangbücher mit Verzögerung reagieren und, während eine "vernünftige Poesie" schon seit 1730 propagiert wird⁵ und die aufklärerischen Gesangbücher frühestens seit 1765⁶ und in breiterem Strome erst seit etwa 1780⁷ ihre Wirkung entfalten, ist der Wunsch, modern zu sein, den Anschluß an die Geistesgeschichte nicht zu verlieren, doch klar erkennbar. Es sind deshalb auch im 18. Jhd. die größten Namen der profanen Literaturgeschichte, die Kirchenlieder beitragen: Christian Fürchtegott Gellert, Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Gottfried Herder, Matthias Claudius und andere mehr. Ganz vereinzelt gibt es Versuche, auch Texte von Goethe ins Gesangbuch zu nehmen. Bremen 1812 enthält "Wanderers Nachtlied," nicht ohne verschiedene, zumeist fromme Eingriffe - wo Goethe etwa schreibt: "Süßer Friede,/ Komm, ach komm in meine Brust!" fügen die Bearbeiter ohne großes Zögern "Gottes Friede" ein.⁸

Auch die geistlichen Lieder des Novalis werden von der Aufklärungstradition gepflegt, paradoxerweise; mit ihr gehen sie auch wieder verloren. Klopstock kann als Beispiel gelten für das Bemühen um poetische Innovation. Metrisch schwierige Texte wie "Auferstehn, ja auferstehn sollst du" halten sich von der Aufklärung bis zu den deutschen Christen, die dann, wie schon die Aufklärung, die Hebraïsmen streichen.⁹

Das *Hamburgische Gesangbuch* von 1842,¹⁰ ein halbrestauratives Buch, das neben der aufklärerischen Tradition auch die wichtigsten Lieder von Martin Luther und Paul Gerhard wiederaufnimmt, enthält in der 12. Aufl. (1868) ein Register mit Liedverfassern und Jahreszahl. Man kann hier mit einem Blick sehen, daß damals rund 90% der Lieder aus den letzten hundert Jahren vor Erscheinen stammen. In der Stammausgabe des *Evangelischen Gesangbuchs* von 1994 liegt die Zahl der Lieder aus den letzten hundert Jahren bei kaum mehr als 20%. Als oberstes Prinzip der aufklärerischen Bücher ist das Bemühen um Aktualität und Modernität zu erkennen. Daraus folgt mittelbar die Durchsetzung der üblichen aufklärerischen Interessen, die wir im folgenden an einigen Bearbeitungsbei-

spielen sinnfällig machen wollen:

1. Entmythisierung. Am deutlichsten erkennbar ist diese Tendenz am fehlenden Verhältnis zur Eschatologie. Bestimmtheitsstellen im Textbereich Tod und Hölle werden durch Leerstellen oder aufklärerische Bestimmtheiten ersetzt. Das Lied "Mitten wir im Leben" geht in seiner ersten Strophe auf eine lateinische Antiphon des 11. Jhdts. zurück. Die Strophen 2 und 3 stammen von Martin Luther. Das katholische Gesangbuch von Michael Vehe von 1537¹¹ übernimmt den Luther-Text, greift aber an allen drei Stellen ein, wo das Wort "Hölle" vorkommt. Ebenso verfahren die Bearbeiter der Aufklärungszeit.¹² Das Lied kennt keine Hölle mehr, wie in der katholischen Rezeption. Auch im heutigen katholischen Einheitsgesangbuch *Gotteslob* ist das so, sofern dort nur die erste Strophe zu finden ist. Die Vehe-Varianten halten sich jedoch in bestimmten Militärgesangbüchern. In Strophe 3 war der Beginn bei Luther "Mitten in der Höllen Angst," bei Vehe "Mitten in der Feinden Hand," im Feldgesangbuch von 1940 "Mitten in des Feindes Land."¹³ Hier ist offenkundig eine neue, militärisch verwendbare Bestimmtheit eingedrungen. Sie ist allerdings nicht von den Nazis erfunden worden, denn "Feindes Land" begegnet zum Beispiel schon im Rottenburger Gesangbuch von 1919.¹⁴

2. Entpoetisierung, Entmetaphorisierung, Abstrahierung. Die aufklärerischen Gesangbuchvorreden wenden sich gegen "Lieder, in welchen ein spielender Witz herrschte ... und die den leichtsinnigen Gemüthern Anlaß zum Spotten gaben."¹⁵ Aus dem Lied "Wie schön leuchtet der Morgenstern" verschwinden im Zuge der Aufklärung die Manierismen, zum Beispiel die gesucht kostbaren Wörter wie "Jaspis" und "Rubin," die lateinischen Formeln, die zärtlichen Diminutiva, die kühnen Bilder ("an deinem auserwählten Leib eine lebendige Rippe"), die erotischen Metaphern ("Nimm mich, Jesu, in Dein Arme, daß ich warme werd von Gnaden") zugunsten von Abstrakta und konventionellen Formeln ("Herr erbarme" statt "Daß ich warme").

3. Sprachliche Modernisierung. Die Aufklärung will Maß und Vernunft und streicht deshalb die extremen Bilder der Reformation und der Barockzeit. "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" wird zu "Aus tiefer Not ruf ich zu dir."¹⁶ Die Verständlichkeit für den Durchschnittsmenschen ist den Bearbeitern ein wesentliches Anliegen. Die Aufklärung vereinfacht die Syntax, glättet die Metrik, streicht Latinismen ("gratiosa coeli rosa"), Graecismen ("Kyrieleison") und Hebraismen ("Hosianna," "Sabaoth," "Israel," "Alleluja"). Was damals als "undeutsch und morgenländisch" kritisiert wird,¹⁷ erhält im Laufe des 19. Jhdts. allmählich auch eine antisemitische Note. In Luthers "Aus tiefer Not" hat zwar schon Hanau 1779 Israel durch Volk ersetzt.¹⁸ Auf diese von der Aufklärung eingeführte Texttradition greifen aber dann die Deutschen Christen der NS-

Zeit zurück¹⁹. Zu den Paradoxa der Gesangbuchgeschichte gehört es, daß die Bücher der Deutschen Christen in mancher Hinsicht (Liedauswahl, Verständlichkeit, sprachliche und gestalterische Modernität, inhaltliche Aktualisierung) in der Tradition der Aufklärung stehen. 39 von 158 Autoren leben noch, als das Gesangbuch Weimar 1941 erscheint, also etwa jeder vierte. Zum Vergleich: in der Stammausgabe des neuen *Evangelischen Gesangbuchs* ist es jeder dreizehnte; nur ca. 8% der Texte (ohne Übertragungen) stammen hier von lebenden Autoren.

Wir wissen heute, daß die "Verständlichkeit", die die Aufklärungsgesangbücher und viele heutige Reformer fordern, etwas rezeptionsästhetisch Entscheidendes preisgibt. Das Verstandene ist nach Nietzsche das Tote, Erledigte. Es bewegt nicht mehr, ja, es ist langweilig. Rezeptionsästhetisch betrachtet sind dunkle Stellen häufig produktive Zonen, die den Leser zur Deutungstätigkeit anregen und seine Phantasie in Gang setzen. Eine dunkle Stelle wie "gratiosa coeli rosa" in "Wie schön leuchtet der Morgenstern" wirkt als andeutungsreicher Hermetismus, als moderne Poesie mithin. Friedrich Schlegel schrieb bereits im Jahre 1800 ein wenn auch ironisches Plädoyer für die Unverständlichkeit. Das verstanden die Kirchen damals nicht. Aus den geistlichen Liedern des Novalis zum Beispiel, jenem wichtigsten innovativen Beitrag der Frühromantik zum Kirchenlied, wurden in der von den Aufklärungsgesangbüchern getragenen Rezeption alle poetischen Innovationen gestrichen oder abgemildert.²⁰ Einige weitere Tendenzen möchte ich noch nennen, ohne sie im einzelnen auszuführen.

4. Historisierung wurde schon erwähnt: Alte Lieder rücken in die Anhänge oder ins Zitat oder beides, wie im Straßburger Gesangbuch von 1802.²¹

5. Pädagogisierung. Der Gottesdienst soll "eine immer hellere Aufklärung ihres Geistes" bewirken, ferner eine Besserung des Herzens und des Lebens (Vorrede Altona 1785).²²

6. Erotischer Purismus. Die Aufklärung unterdrückt die Sinnlichkeit der barocken Tradition; sie wendet sich gegen vermeintlich unschickliche und unedle Ausdrücke und will hinwegräumen, "was etwa anstößig seyn, und die Erbauung hindern könnte."²³

7. Verstaatlichung. Die Obrigkeit kommt ins Spiel. Typisch ist ein Text wie "Erhalt uns, Herr, die Obrigkeit," zu singen auf die Melodie von "Aus tiefer Not schrei ich zu dir."²⁴ Während die Barocktradition meistens nur eine politische Rubrik kannte, nämlich "Krieg und Frieden," kommt in der Aufklärung die Rubrik "Obrigkeit" hinzu, die sich in der Regel mindestens bis 1918 unter verschiedenen Titeln hält.

Die Restauration der alten Texte setzt mit der deutschen Romantik ein. *Des Knaben Wunderhorn* (1806) enthält alte Kirchenlieder, darunter

auch "Ein feste Burg" (unter dem Titel "Kriegslied des Glaubens," mit vielen Abweichungen; I, 112). Zuerst kommen die Luther-Lieder zurück. Braunschweig 1825²⁵ bringt alle Lutherlieder als Schlußabteilung, Breslau 1842²⁶ als Vorausabteilung (mit eigener Zählung; man wollte die alten Bücher nicht neu setzen oder die alte Numerierung verwendbar lassen). Schleiermacher, aus der Berliner Romantik inspiriert, arbeitet am Berliner Gesangbuch von 1825 mit, das den "Mylius" von 1780 ablösen wird. Allerdings bedarf es schon bald eines Anhangs, da das Bedürfnis nach alten Liedern längst nicht gestillt ist. Unverkennbar habe sich, so heißt es in der Vorrede zur achten Auflage von 1853, der kirchliche Sinn neuerdings in noch höherem Grade und größerem Umfange als zum Zeitpunkt der Erstausgabe "sowohl überhaupt den Liedern von älterer Bewährung, als auch den älteren Lese-Arten der einzelnen, wieder zugewandt."²⁷ Wir haben an den Liedbeispielen schon gesehen, daß die Nachwirkung der Aufklärung bis ins 20. Jhd. anhält. Die Restaurationsbewegung beginnt sehr langsam und kompromißbereit. Wiesbaden 1880²⁸ hat noch von Gellert, Cramer und Diterich jeweils über 30 Lieder, bei 13 Luther- und 18 Paul-Gerhardt-Liedern.

Die romantischen Lied- und Märchensammlungen entstehen im ersten und zweiten Jahrzehnt des 19. Jhdts. Das Kirchenlied reagiert erst in den Dreißiger und Vierziger Jahren, als die wichtigsten Dichter bereits andere Wege gehen, wie zum Beispiel Heine, Büchner oder die politischen Schriftsteller der Vormärzzeit. Profane Dichtungsgeschichte und Kirchenliedgeschichte beginnen von nun an auseinanderzuklaffen. Die große Dichtung des 19. und 20. Jhdts. war weitgehend oppositionell zu Staat und Nation. Die Kirchenliedentwicklung hingegen ist affirmativ. Sie bringt kirchliche Sonderdichter hervor wie jenen Bischof Heydenreich, der 57 Lieder zum Wiesbadener Gesangbuch von 1880 beitrug. Die großen Innovationen der Lyrikgeschichte wurden nicht mitgemacht, weder Heine noch Fontane, weder Arno Holz noch Rilke, weder Benn noch Brecht, weder die Symbolisten noch die Expressionisten noch gar die Dadaisten hinterließen eine nennenswerte Spur im Kirchenlied.

C. Bedingungen der Möglichkeit von Restaurationen heute

Wir können uns nicht aus der Geschichtlichkeit des Glaubens ausklinken. Leerstellen füllen heißt immer und zwangsläufig, Interessen unserer Zeit einzubringen. Wenn wir singen "und steure deiner Feinde Mord," dann müssen wir eine Vorstellung davon bilden, wer heute die Feinde sind, die Jesus Christus vom Thron stürzen wollen, und was oder wen sie morden. Andernfalls bleibt das Lied leer. Man kann die Texte restaurieren, aber nicht den alten Glauben. Restaurationen sind möglich, wenn für alte Lieder neue Realisationskontexte gefunden werden, neue Bestimmbarkei-

ten. Unter den vielen heute möglichen Rezeptionshorizonten, die den alten Texten neues Leben geben könnten, möchte ich mich mit einem einzigen befassen, dem Horizont Postmoderne. Die "postmoderne" Zeitströmung ist der Religion gegenüber aufgeschlossen. Das sollte als Chance für alte Lieder begriffen werden. Manierismen sind in diesem Kontext positiv. Eine ästhetische Realisation, unabhängig von Fragen eines expliziten Glaubens, stößt heute auf Interesse. Die Latinismen, die Erotizität der Brautmystik, die Apokalyptik im Morgenstern-Lied: solche hochartifizialen Produkte sind anziehend für die manieristische *Décadence* der heutigen Kultur. Auch theologisch scheint mir die Verachtung der ästhetischen Realisation nicht angebracht. Oft steckt in ihr verwandelte Glaubenskraft. Der Kunstsinn hat ja kein eigenes Organ. In das, was wir als schön, als häßlich, als erhaben empfinden, gehen vielfältige Prägungen unserer Wahrnehmung ein. Ästhetische Reize speisen sich nicht zuletzt aus der Erinnerung an verschüttete religiöse. Romantik sei Heimweh nach der Kirche, hat Eichendorff einmal gesagt.²⁹ Die Postmoderne hat nichts eigenes, aber sie zitiert gerne. Ergriffen zitierte ein religionsferner Bekannter von mir ein altes Beerdigungslied. "Nun laßt uns den Leib begraben" ist als Zitat aufführbar, auch wenn der Glaube es nicht mehr im wörtlichen Sinne trägt. Das ist besser als Abmilderungen ins Nichts-sagende, die keine Bestimmtheit mehr anbieten. Die Fassung im neuen *Evangelischen Gesangbuch* zeigt das Fortwirken der Aufklärungsinteressen bis heute, von der metrischen Glättung, die den Text harmonisiert und ihm seine archaische Härte nimmt, bis zur inhaltlichen Verflachung, die am Fehlen der fünften Strophe besonders deutlich wird. Bewußt als Zitat singen ist besser als streichen. Auch alte, nicht mehr im Wortsinn geglaubte Bestimmtheiten tragen oft noch Sehnsucht nach Glauben mit sich. In tieferen Schichten gibt es die Hoffnung auf das ewige Leben und die Auferstehung des Leibes, auch wenn der Verstand nicht mehr daran glaubt. "Die sele lebt on alle klag,/ der leib schlefft bis ann letzten tag,/ An welchem ihn got verkleren/ und der freuden wird geweren."³⁰

Ferner sollte der Grundsatz gelten: lieber postmodern als fundamentalistisch. Die Postmoderne zitiert historistisch, der Fundamentalismus aber will die historische Differenz überspringen, alten Glauben dogmatisch verordnen und autosuggestiv durchsetzen.

Ein Grundmotiv der Postmoderne ist die Nostalgie. Wenn es in den meisten Fällen am besten ist, die alten Texte zu bewahren und nicht dem Zeitgeist anzupassen, dann nicht, weil die originale Erfahrung des Autors für wiederherstellbar gehalten wird, sondern deshalb, weil die originalen Bilder moderne Realisationen zulassen. Es sind nicht die des Autors. Zu den gegenaufklärerisch restaurierten Liedern haben wir grundsätzlich ein Verhältnis der Nostalgie, also der Sehnsucht nach einem vergangenen

Glauben und der ästhetischen Freude am Alten. Wir sind wie Antiquitätensammler, wenn wir alte Lieder singen. Auch Sammler lieben ihre Stücke sehr.

Die wissenschaftliche Rekonstruktion eines Urtexts schafft noch keinen Glauben. Sie setzt vielmehr oft dann ein, wenn der Glaube verloren ist. Die Philologie sei der Tod des Glaubens, meinte Novalis in *Die Christenheit oder Europa*. Die Eule der Minerva beginnt ihren Flug erst bei einbrechender Dämmerung, so Hegel am Ende der Vorrede zur Rechtsphilosophie. Lebendiger Glaube änderte die Texte, wie Luther, dessen Lieder zumeist Bearbeitungen sind, oder schrieb in die Leerstellen die eigenen Bestimmtheiten ein. Für die Urtexte eintreten wäre im 16. und 17. Jhd. falsch gewesen. Heute aber bewahren die Urtexte in der Regel ein reicheres Rezeptionspotential als zeitgeistangepaßte Neufassungen.

Was die alten Lieder betrifft, so meine ich, es muß eine Zeit des Sammelns und Bewahrens sein. Schon einmal war das alte Liedgut nahezu völlig zerstört, in der Zeit der Aufklärung, die gesangbuchgeschichtlich etwa von 1780 bis 1850 reicht, sich allmählich abschwächt bis 1918, aber in Ausläufern noch heute akut ist. Innerhalb dieser Zeit entwickelte sich jedoch auch eine Gegenbewegung, die deutsche Romantik. Auch sie begann mit Sammeln und Bewahren, von Märchen, Mythen, Sagen, Liedern. Aus ihr ging die Kirchenliedrestauration des 19. Jhdts. hervor.

Restaurationen setzen immer so ein, daß Gelehrte das Vergangene philologisch und historisch aufarbeiten. Sie können am Anfang also nicht Zeugnisse spontanen Glaubens sein, sondern sind künstliche Bemühungen. So wie man die Melodie eines unbekanntes Liedes erst mühsam lernen muß, auf den Krücken der Noten; wenn man sie aber beherrscht, bedarf man der Noten nicht mehr und das Künstlich-Angestrengte wird Natur. Lieder, die eine Generation lang gesungen werden, erscheinen den Gläubigen als uraltes Gut. Sie realisieren dann nicht mehr, daß es sich um Restaurationen handelt. Die gelungene Restauration ist daran zu erkennen, daß sie ihre Künstlichkeit vergessen hat.

Restaurationen sind also möglich; die nachaufklärerische Entwicklung zeigt es. Die Mutlosigkeit heute steht im Banne des aufklärerischen Paradigmas, wonach Aufklärung Emanzipation aus mythischen Bindungen, Verweltlichung, Säkularisation bedeute. Die neueste Aufklärungsforschung beginnt dieses Paradigma zu bezweifeln. Sie betont das von der Aufklärung nur Verdrängte, aber in verwandelter Gestalt Weiterexistierende - die Träume und das Unbewußte, den Wahn und die Erotik, die Frauen, den Körper und die Kinder. Sie definiert die Aufklärung nicht mehr von Mündigkeit und Verstand (wie Kant), sondern von ihrer Anthropologie.

Dieses anthropologische Paradigma beginnt das geistesgeschichtliche

abzulösen, dessen zentrales Stichwort "Säkularisation" lautete. Säkularisation heißt, Aufklärung als Gefälle zu verstehen, als verweltlichende Verwandlung religiöser Energien, positiv als Fortschritt (wie Hans Blumenberg), negativ als Verlust (wie Hermann Lübbe), woraus eine Nostalgie der Religion erwächst. Das Religiöse ist im Banne des Säkularisationsgedankens die Primärenergie, die Verweltlichung von ihr abgeleitet. Der Anthropologie aber sind beide, Religion wie Säkularisation, nur Phantasmata, untergeordnetes Teilgeschehen von Basisvorgängen anderer Art. Wo die alte geistesgeschichtliche Betrachtung von "Geist" und "Glaube" spricht, spricht die anthropologische Betrachtung nur noch von "Diskursen." Diskurse zielen nicht auf Wahrheit, sondern sie sind Epiphänomene andersgearteter Interessen, der Interessen des Körpers, der Interessen der Macht (Michel Foucault). Es gibt dann kein Gefälle mehr von Religion zu Säkularisation, sondern nur veränderte Machtverhältnisse, die einmal einen religiösen, ein andermal einen säkularisierten Diskurs hervorbringen.

Auch wenn sicher mancherlei gegen diese Ansicht vorzubringen wäre - sie macht doch den Blick wieder frei für eine Religion, die sich vor der Aufklärung nicht mehr zu schämen braucht. Der religiöse Diskurs mag ein Diskurs wie andere sein, aber er ist damit wieder legitim und nicht einfach veraltet. Dieses im Blick, kann man suchen nach den Interessen, die heute alter Lieder bedürfen. Es sind die oben genannten Sehnsüchte und Bestimmungskontexte, die befriedigt werden können. Alte Lieder sind heute potentiell modern. In die profane Welt hinein sollte man nicht vom Glauben, sondern von der Schönheit dieser Lieder sprechen. Der Glaube pflanzt sich singend und schweigend vielleicht besser fort als redend. Unsere Lage ist nicht neu. Schon Johann Gottfried Herder hat sie formuliert. Als einsamer Rufer in der Wüste schrieb er 1778 ein bedeutendes Vorwort zum neuen Weimarischen Gesangbuch 1783,³¹ das sich gegen die aufklärerischen Liedbearbeitungen richtete:

Ein Wahrheits- und Herzensgesang, wie die Lieder Luthers alle waren, bleibt nie mehr derselbe, wenn ihn jede fremde Hand nach ihrem Gefallen ändert, so wenig unser Gesicht dasselbe bliebe, wenn jeder Vorübergehende darinn schneiden, rücken und ändern könnte, wie's ihm, dem Vorübergehenden, gefiele.

Den neuen Liedern wirft Herder vor, daß sie Machwerke seien, verfertigt, nicht aus dem echten Glauben entsprungen. Die alten hingegen:

welche Seele, welche Brust ist in ihnen! Aus dem Herzen

entsprungen, gehen sie zu Herzen, erheben dasselbe, trösten, lehren, unterrichten, daß man sich immer im Lande der geglaubten Wahrheit, in GOTTes Gemeine, in freiem Raume ausser seiner alltäglichen Denkart und geschäftigen Nichtsthuerei fühlet. ... Sollten diese letztern, die ich die bessern nenne, nun auch in alten Melodien und Reimen seyn, sollten sie auch die treuherzige Sprache der verlebten Zeit und hie und da zu viele Sylben in einer Reihe haben; gerade diese alte Melodien, diese treuherzige Altvatersprache, einer, leider! verlebten Zeit und der ungezählte, hinüberlaufende Herzensüberfluß zu vieler Sylben und Worte macht auf eine bewundernswürdige Weise den Reiz und die Kraft dieser Lieder, so, daß man nicht glätten, nicht rücken und schneiden kann, oder der erste unmittelbare Eindruck wird geschwächt und das Ehrwürdige der alten Vatergestalt geht verloren.

Unverkennbar ist das der Ton der Nostalgie. Obgleich sie nicht mehr dem Glauben und dem Geschmack seiner Zeit entsprechen, empfiehlt Herder mit bewegten Worten die unveränderte Beibehaltung der alten Lieder. Man hörte damals nicht auf ihn. Als Gegenbeispiel für die Schonungslosigkeit, mit der die Aufklärer vorgingen, zitiere ich abschließend aus der Vorrede zum Bremer Gesangbuch von 1812, dessen Bearbeiter kalt-schnäuzig bemerkt:³²

Daß wir an den Liedern geändert haben, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, da es allgemein herkömmlich ist, sich dieses zu erlauben, wo die Erbauung dasselbe zu erfordern scheint; daher denn auch lebende Verfasser nicht erwarten können, daß man über jede Änderung sich mit ihnen in einen, Zeit und Porto kostenden, Briefwechsel einlassen sollte.

Anmerkungen

1. *Neues Gothaisches Gesangbuch für die öffentliche Gottesverehrung und für die häusliche Andacht* (Gotha, 1828). Die zweite Strophe lautet dort zum Beispiel: "Für uns, seine Brüder, erweckt Gott ihn wieder. Wer stets, wie er, für Andre lebt, so fromm und duldend, den erhebt Gott auch, wie ihn."
2. Besonders tiefe Spuren in der Wirkungsgeschichte hinterließ die Fassung des Berliner Gesangbuchs von 1780, deren erste Strophe lautet: "Aus tiefer Noth ruf ich zu dir, der du ins Herz kannst sehen. Entzeuch nicht dein Erbarmen mir, Gott, laß mich Gnad erflehen! Ach, siehest du, als Richter, an, was wir nicht recht vor dir gethan, wer kann vor dir bestehen." Die letzten drei Verse vermeiden das Wort "Israel" und das Wort "Sünden" und lauten: "Er ist allein der gute Hirt, der wiederbringt, was sich verirrt; er hilft aus allen Nöthen." *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preußischen Landen* (Berlin: Mylius, 1780).
3. *Neues Gesangbuch zu Beförderung der häuslichen und öffentlichen Andacht* (Straßburg, 1802).
4. *Allgemeines Evangelisches Gesangbuch für das Großherzogthum Hessen* (Darmstadt, 1872). Die ersten beiden Strophen mögen als Beispiel dienen:
 1. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort; den finstern Irrthum treibe fort; bewahr uns vor Gewissenszwang, so preist dich unser Lobgesang!
 2. Die Völker sein dir unterthan! Es weiche falscher Lehre Wahn vor deiner Wahrheit klarem Licht: Gewalt hilft dem Gewissen nicht.
5. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen* (1730).
6. Johann Samuel Diterich: *Lieder für den öffentlichen Gottesdienst* (Berlin, 1765).
7. *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich-Preußischen Landen* (Berlin: Mylius, 1780).

8. *Christliches Gesangbuch zur Beförderung öffentlicher und häuslicher Andacht* (Bremen, 1812), Nr. 286: "Der du von dem Himmel bist, alles Leid und Schmerzen stillest, den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung füllest, ach, ich bin des Wogens müde banger Schmerzen, wilder Lust; Gottes Friede, Gottes Friede, komm und wohn in meiner Brust!"

9. Die erste Strophe lautet im *Gesangbuch der kommenden Kirche* (Bremen 1939): "Auferstehen, ja auferstehn wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh. Unsterblich Leben wird, der dich schuf, dir geben. Gelobt sei Gott!" In Klopstocks Original heißt es noch "Halleluja!" anstelle von "Gelobt sei Gott!" (*Geistliche Lieder*, Leipzig 1804).

10. *Hamburgisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht* (Hamburg, 1868¹²).

11. *Michael Vehe's Gesangbüchlin vom Jahre 1537*, hrg. von Heinrich Hoffmann von Fallersleben (Hannover, 1853).

12. In: *Allgemeines Gesangbuch auf Königlichen Allernädigsten Befehl zum öffentlichen und häuslichen Gebrauche in den Gemeinen des Herzogthums Schleswig, des Herzogthums Hollstein, der Herrschaft Pinneberg, der Stadt Altona und der Grafschaft Ranzau gewidmet und mit Königlichem Allerhöchstem Privilegio herausgegeben* (Altona, 1785⁴) ist Luthers Hölle verschwunden sowie das ursprünglich an Christus gerichtete Trishagion ("Heiliger Herre Gott ... ") trinitarisch korrigiert. Der auf Klopstock zurückgehende Text lautet:

1. Wir, der Erde Pilger, sind Mit dem tod umfängen. Wer, ach! wer errettet uns, Daß wir gnad erlangen? Das thust du, HErr, alleine! Es reut uns unsre missethat, Die dich, HErr, erzürnet hat. Heiliger! Schöpfer GOTT! Heiliger! Mittler, GOTT! Heiliger! Barmherziger Tröster! Du ewiger GOTT! Laß uns nicht versinken In des todes tiefer nacht! Erbarm dich unser!

2. In dem tod ergreifen uns Unsrer thaten schrecken. Ach, wer wird, wer wird uns dann Vorm gerichte decken? Das thust du, HErr, allein! Preis ihm! Wir überwinden weit Durch des HErrn barmherzigkeit. Heiliger! Schöpfer, GOTT! Heiliger! Mittler, GOTT! Heiliger! Barmherziger Tröster! Du ewiger GOTT! Laß uns gnade finden In der letzten, letzten noth! Erbarm dich unser!

3. Ach, wenn uns in dieser angst Unsre sünden treiben: Wo

entfliehen wir dann hin, Da wir können bleiben? Zu dir allein, Versöhner! Vergossen ist dein heiligs blut, das gnug für die sünde thut. Heiliger! Schöpfer, GOTT! Heiliger! Mittler, GOTT! Heiliger! Barmherziger Tröster! Du ewiger GOTT! Stärke, stärk im tode Uns durch deiner liebe trost! Erbarm dich unser!

13. *Katholisches Feldgesangbuch* (Berlin, [ca. 1940]).
14. *Katholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste im Bistum Rottenburg* (Rottenburg, 1919).
15. *Neue Sammlung auserlesener evangelischer Lieder oder vollständigeres Gesangbuch zum öffentlichen und besonderen Gebrauch der christlichen Gemeinen in dem Burggrafthum Nürnberg ...* (Bayreuth, 1803²³).
16. Zum Beispiel im Berliner Gesangbuch von 1780 (Anmerkung 2).
17. "Vorrede," Quellennachweis Anmerkung 9.
18. *Neues Gesangbuch zum Gebrauch der evangelisch-lutherischen Gemeinden in der Grafschaft Hanau* (Hanau 1779). Die Schlußverse lauten hier: "Er ist allein der gute Hirt, der uns, sein Volk, erlösen wird von allen unsern Sünden."
19. In: *Großer Gott, wir loben dich* (Weimar: Der Neue Dom. Verlag für deutschchristliches Schrifttum, 1941) lauten die Schlußverse: "Er ist allein der gute Hirt, er, der sein Volk erlösen wird aus seinen Sünden allen."
20. Nachweise in meinem Buch *Novalis* (München, 1988), S. 68-76.
21. Quellennachweis siehe Anmerkung 3.
22. Quellennachweis siehe Anmerkung 9.
23. "Vorrede," *Lieder für den öffentlichen Gottesdienst* (Berlin, 1765).
24. Die erste Strophe lautet: "Erhalt uns, Herr, die Obrigkeit, die du uns gabst auf Erden, mit Wohlstand und mit Sicherheit durch sie beglückt zu werden! Verleih ihr Weisheit, Lust und Kraft, was wahres Wohl dem

Lande schafft, mit Sorgfalt wahrzunehmen!" *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche für protestantisch-evangelische Christen* (Speyer, 1892).

25. *Neues Braunschweigisches Gesangbuch, nebst einem kurzen Gebetbuche, zum öffentlichen und häuslichen Gottesdienste* (Braunschweig, 1825).

26. *Evangelisches Gesangbuch nebst einem Anhang von Gebeten zur öffentlichen und häuslichen Gottesverehrung* (Breslau 1842).

27. "Vorrede," *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für Evangelische Gemeinden* (Berlin,⁸ 1853).

28. *Gesangbuch für die evangelisch-christliche Kirche in Nassau* (Wiesbaden, o.J.); Ausgabe 1880.

29. "Wir sahen, der Inhalt der Romantik war wesentlich katholisch, das denkwürdige Zeichen eines fast bewußtlos hervorbrechenden Heimwehs des Protestantismus nach der Kirche." (Joseph von Eichendorff: Schlußkapitel, *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, Zweiter Theil* (Paderborn, 1857), S. 208.

30. Michael Weiße (1531), nach Wackernagel.

31. *Neu eingerichtetes Sachsen-Weimar-Eisenach- und Jenaisches Gesang-Buch Jetzt neu übersehen und mit einer Vorrede begleitet von Joh. Gottfr. Herder ...* (Weimar, 1783).

32. Quellennachweis siehe Anmerkung 5.

Summary

This paper discusses the transformation of hymns from earlier periods in relationship to the history of literature and under the aspect of literary criticism. Until about twenty-five years ago, the study of literature dealt primarily with aesthetics of production, i.e., the "horizon" of the author/producer of a given piece of literature. In recent years there has been a shift toward the aesthetics of reception. Now the center of interest is no longer the author but the reader/receiver because the latter participates in the composing of a text through his or her horizon of expectation. A text is like a libretto which is given a performance through the imagination of the reader.

Since hymns, more than other genres, are dependent on their reception, this recent shift of aesthetic emphasis is of great significance. Thus, hymns have been undergoing numerous and varied changes and emendations in the course of their existence. The period of the Enlightenment serves as an example for an era, when texts were subjected to such tendencies as 1) demythologizing (evidence of a lacking relationship to eschatology); 2) eliminating poesy and metaphors; using abstract concepts; 3) modernizing language; 4) relegating older hymns to separate "historical" sections in hymnals; 5) educating through worship; 6) erotic purism; 7) recognition of secular government.

The conditions and possibilities for hymn restoration today is given by "postmodernism." It is possible to restore texts from earlier periods, but not their forms of faith. Postmodernism has nothing of its own but likes to quote, which is preferable to a watering-down into banality. It is better intentionally to quote a historic text than to eliminate it from a hymn. Because postmodernism uses older texts as historicisms, this is preferable by far to fundamentalism which wishes to skip over the historical difference, mandate the old forms of belief, and enforce them autosuggestively.

One of the basic motifs of postmodernism is nostalgia, the longing for a past expression of faith, and the aesthetic enjoyment of the old. In most cases, reconstruction of an old text is indeed the best possible solution because the original images (although not the original experiences of the poet) permit modern realizations. Scholarly reconstruction of an original text often begins when faith has been lost, whereas a living faith changes texts (as did Luther and the poets of the 16th and 17th centuries). Today as a rule, original texts contain a greater potential for reception than their modernized and adapted versions.

Ours must be a time of collecting and preserving. Restoration

always begins with scholars researching sources under linguistic and historical viewpoints. The resulting texts are not products of spontaneous faith but of artificial endeavors. A successful restoration can be recognized by the fact that it has lost its artificiality. Thus restoration is possible, as has been shown by post-Rationalist developments. The secular and profane worlds should be told about the beauty rather than the faith of these old hymns. It is quite possible that faith perpetuates itself better through singing and silence than through talking.

Contemporary American Poetry and Current American Hymnody

Gracia Grindal

CONTEMPORARY AMERICAN POETRY

Helen Vendler, William R. Kenan Professor of English and American Literature and Language at Harvard University, and poetry critic of the *New Yorker*, and currently one of the more lucid readers of American poetry, has written, in a provocative essay, "Looking for Poetry in America," that the "United States is one of the less coherent nations in the world, and [American] poets rightly feel uncertain about their canon, their audience, and their culture."¹ As she discusses the work of three critics of American poetry she notes, among other things, that "each European nation cherishes its poetry (and the classical poetry born on the same soil from which it grew) as part of the deposit of patriotism, and therefore institutionalizes it in the schools."² American poets, however, today are schooled in no particular canon of poetry, if any; they come to university having memorized little or no poetry; and if they are even aware of a canon of poetry, it could well be from any number among the many canons in American literature as it is now taught in our schools. Their audience and their cultures are equally uncertain.

Nineteenth century Americans also fretted about American poetry, if it did exist, and whether or not it could profitably be compared to European poetry. Ralph Waldo Emerson in his 1844 essay, "The Poet," wrote "I look in vain for the poet whom I describe." What he wanted was an American bard.

Our log-rolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes and Indians, our boats and our repudiations, the wrath of rogues and the pusillanimity of honest men, the northern trade, the southern planting, the western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres.³

Eleven years later, when Walt Whitman published his epic work, *Leaves of Grass*, Emerson rejoiced that we had at last achieved an original voice in poetry, one who could in fact write from the heart, as Emerson had hoped. "I greet you at the beginning of a great career," he wrote in a private letter to Whitman, after reading his 1855 opus.

Whitman has remained a seminal voice in American poetry, with influences on every American poet since, perhaps, though unacknowledged, even more today than ever. Since the 1960s, however, the engagement of the American educational establishment with any poetry -- both as to what is read and what is written -- has changed from a canon laid down in the 1920s (the British and American Yankee poetry of Walt Whitman, Emily Dickinson, T.S. Eliot, W.H. Auden) to what can only be described as an incoherent set of canons. Since 1970, many anthologies of American verse have been published, but it is not unusual that each collection will feature many poets not featured in any other anthology. In fact a "Battle of the Books" was fought out during the 1960s between two major anthologies which, although both were very respectable, contained nothing from any writer in the other book. One, *The New Poets of England and America*, edited by Donald Hall, Robert Pack and Louis Simpson, published in 1957, featured the formal, Academic poetry of poets like Richard Wilbur, for example, one of the few contemporary American poets to write a successful hymn, "A Stable Lamp is Lighted," while the other, *The New American Poetry*, edited by Donald Allen and published in 1960, featured the Whitmanesque "barbaric yawp" of poets like Allen Ginsberg, a true successor of Walt Whitman, in form, lifestyle, even appearance. These two strains of American poetry have been called "paleface" and "Indian," though "Academic" and "Beat" might be more appropriate.⁴

Whether Academic or Beat, however, the question of what an American poem should be continues to bother American poets. Louis Simpson, one of the current deans of American poetry has written that American poetry must contain many things poetry has not contained before:

American Poetry

Whatever it is, it must have
A stomach that can digest
Rubber, coal, uranium, moons, poems.

Like the shark, it contains a shoe.
It must swim for miles through the desert
Uttering cries that are almost human.⁵

This was written in 1963. Since then American poetry has digested almost everything. The only constant is that the matter of the poetry is always the self, set rather inexpertly in a free form. Mary Kinzie, the head of a

writing program at the University of Illinois, and a poet herself, laments in a book of essays that

in much fervent and accomplished descriptive, meditative, and conversational verse today, mental and imaginative constructs are hobbled by a limited knowledge of and attention to discursive and rhetorical devices (figures of speech) and tropes (figures of thought), not to mention a flattened prosody. This latter limitation is compounded by the fact that the lineation, typography, and use of white space to control rhythm and attention too often come down, at best, to a mildly appealing visual and cognitive pattern or, at worst, to a secret (*not shared*) compositional aid.⁶

(Note that she is speaking of our best poets!)

If this is the case for the best, it should not surprise us that the typical American struck by the Muse would almost inevitably begin by writing free verse; that is, perhaps, until the recent development of rap music in the United States, which consists of octameter couplets that exploded out of the black community some years ago. Whatever form they choose, however, each American poet, it seems, comes to view him- or herself as a new Adam or Eve, going about naming and digesting whatever is there to be noticed or consumed. Even if they are ignorant of his poetry, Walt Whitman is still their teacher.

Song of Myself.

I celebrate myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease...observing a spear of summer grass.
Walt Whitman, 1855.

For the poet, the most interesting new world was him- or herself. As Emerson said, for the poet, "the Universe is the externalization of the soul." Thus, Americans, and especially our poets, are not much interested in an orthodox set of beliefs brought over from Europe and handed down to the next generation. In fact, kicking off the traces of Europe was the project of Whitman and those who followed in his very large footsteps.

Divine I am inside and out, and I make holy whatever I touch or
 am touch'd from,
 The scent of these arm-pits aroma finer than prayer,
 This head more than churches, bibles, and all the creeds.

If I worship one thing more than another it shall be the spread of
 my own body,
 or any part of it,
 Translucent mould of me it shall be you!

Walt Whitman, "Song of Myself," 1857.

American poets want to create their own poetry unencumbered by the
 past. And yet the past -- if only the poet's own -- haunts American verse.

The Confessional "Beat" Voice in American Poetry.

The other dominant force in poetry, the Beat, begun in San Francisco by
 Allen Ginsberg, and Lawrence Ferlinghetti in the 1950s, is the source of
 what has become the major force in the past thirty years of American
 verse, the "confessional" movement. It was begun by three Boston poets in
 the late 1950s, Sylvia Plath, Anne Sexton, and Robert Lowell, whose time
 on the psychoanalyst's couch may have equaled their time writing verse.
 All of them are considered confessional; the two women committed
 suicide, and Lowell, the heir of Yankee poets and politicians, went insane.
 They met in Lowell's writing classes in Boston and then began meeting
 after class to discuss their writing. Anne Sexton, a housewife who had
 married her high school sweetheart on graduating from high school, was
 urged to submit her poetry to Lowell by her psychiatrist. From that initial
 set of poems came a veritable flood, not only from Sexton, but Plath, and
 countless other American poets, both male and female.

It is not surprising that the urge to confess one's sins and errors
 would be set deeply into the American psyche. Our first published litera-
 ture is Puritan; our great epic, *The Scarlet Letter*, is an examination of sin
 and guilt. Long after the Puritan preachers have gone to their graves, their
 literary heirs have continued to confess their sins, not to a priest or pastor,
 but to the public. As the religious understanding behind the urge to con-
 fession diminishes, confession continues apace. American television, for
 example, is busy with the bizarre confessions of everything from women
 who have stolen their daughter's boyfriends to men who have had affairs
 with their wife's boss. Just this past spring one guest on a talk show
 killed another man who had revealed to him on national television that he
 was homosexually attracted to him. The commentators seem baffled by

the distasteful popularity of such shows, but those are the most popular American television shows today, and it is my understanding they are coming to Europe, though it may be harder to find people so willing to unbutton themselves publicly here.

It is a strange irony of history that it is on the couches of the Freudian psychiatrists of America where people search for a past, not in history books or novels. What they are looking for is a personal useable past, not in order to be forgiven, but to find how they were victimized as innocents so they can be made free of blame. Perhaps the most typical Confessional poet of the past generation is Anne Sexton, the details of whose life is revealed in searing detail in nearly all of her poems. Sexton gives the impression in her poetry that through her confessions she may not necessarily be shriven, but she will at least achieve some kind of unique identity. Her final act, we should not be surprised, was suicide.

Yes
 I try
 to kill myself in small amounts,
 an innocuous occupation.
 Actually I'm hung up on it.
 And frankly no one has to lug me out
 and I don't stand there in my winding sheet.
 I'm a little buttercup in my yellow nightie
 eating my eight loaves in a row
 and in a certain order as in
 the laying on of hands
 or the black sacrament.

Anne Sexton, "The Addict" in: *Live or Die*, 1966

Though Anne Sexton was fascinated by Christian myth and symbol, she knew it but slenderly. She rejected out of hand the Protestant God whom she described as too "goody-goody" and pale. She thought the Christ of Protestant hymnody was insipid and uninteresting, suspecting that if Protestants were able only to create a "ghostly" Christ in their hymns, they did not really believe in him. So, as she puts it in "Protestant Easter," "they sing loud."

That she could see this is startling. She described herself as the daughter of Yankees, with very little exposure to religious life. Her worship, she joked, occurred at St. Mattress every Sunday. Her religious education and training were slight. Though a college education might have helped some, she did not have one. Marrying right after high school, she began living the ordinary life of an everyday American housewife in the

fifties. It was not until she was twenty-seven and had tried to kill herself, that she began to express herself in poetry. When her psychiatrist told her that she was able to deal with truths in her own being through the medium of poems much more ably than she was through analysis or explication, she continued writing. When she began writing, she was full of the American religion of self-reliance, tempered by Freud. We should thus not be surprised that she sings a female 1950 version of the "Song of Myself." Who can really blame her or expect anything else? What other resources would she have had? It is the only "tradition" she knows or can access. She seems to glory in her sins, even while she knows she is supposed to feel guilty. The reader, in his or her turn, is supposed to be stunned by her terrible confessions. Even her confessions, finally, fail to stun, except with their sentimentality:

I have come back
 but disorder is not what it was.
 I have lost the trick of it!
 The innocence of it!
 That fellow-patient in his stovepipe hat
 with his fiery joke, his manic smile--
 even he seems blurred, small and pale.
 I have come back,
 recommitted,
 fastened to the wall like a bathroom plunger,
 held like a prisoner
 who was so poor
 he fell in love with jail.

"Flee on Your Donkey," June 1962.

Dana Gioia has written concerning another contemporary, Robert Bly, whose poetry he regards as sentimental, that

Most people like sentimental art, as long as its emotions are stylish. The last century sentimentalized tender emotions like love and pity. This Old Sentimentality is now passé. The New Sentimentality prefers other ennobling qualities like alienation, loneliness, and especially sincerity. But traditional or contemporary, the sentimentalist always asks the reader to experience more emotion than the poem generates.⁷

This sentimentality continues to flourish in the poetry of those who have come after Anne Sexton. Largely confessional, mostly in free verse, the

poetry of the most recent anthology is almost too sincere to be endured. Among the most vivid is the highly regarded poet Sharon Olds, whose exposé of her father's drinking and her mother's incest are clearly in the tradition of Sexton's confessional verse.

What if God

And what if God had been watching when my mother
 came into my bed? What would He have done when her
 long adult body rolled on me like a
 tongue of lava from the top of the mountain and the
 tears jumped from her ducts like hot rocks and my
 bed shook with the tremors of the magma and the
 deep cracking of my nature across--
 what was He? Was He a bison to lower his
 thundercloud head and suck His own sex while He
 watched us weep and pray to Him or
 was He a squirrel, reaching down through the
 hole she broke in my shell, squirrel with His
 arm in the yolk of my soul up to the elbow,
 stirring, stirring the gold? Or was He a
 kid in Biology, dissecting me while she
 held my split carapace apart so He could
 firk out my oblong eggs one by one, was He a
 man entering me up to the hilt while she
 pried my thighs wide in the starry dark--
 she said that all we did was done in His sight so
 what was He doing as He saw her weep in my
 hair and slip my soul from between my
 ribs like a tiny hotel soap, did He
 wash His hands of me as I washed my
 hands of Him? Is there a God in the house?
 Is there a God in the house? Then reach down and
 take that woman off that child's body,
 take that woman by the nape of the neck like a young cat and
 lift her up and deliver her over to me.

Sharon Olds, *The Gold Cell* (New York:
 Alfred A. Knop, 1994), p. 25.

It is this kind of poetry which is filling our poetry books and magazines. Highly personal songs of the self, confessional, accomplished, as Kinzie would say, but hobbled by a flattened prosody. Not a hymnwriter in the

making, that is sure.

The Academic Voice in American Poetry.

In contrast -- almost in protest -- elegant Academic poets like Richard Wilbur are still writing cool and arty poems, but they seem more academic than ever, and almost deliberately against the school of Whitman.

On Having Mis-Identified a Wild Flower

A thrush, because I'd been wrong,
Burst rightly into song
In a world not vague, not lonely,
Not governed by me only.

Richard Wilbur, 1987.

Wilbur here is contradicting the Whitmanesque song of the self. His music is subtle and witty as he engages with the tradition, for this poem is a clear reference back to both Dickinson and Frost, especially Dickinson's almost certain rebuttal to Whitman's personal excesses.

I'm Nobody! Who are you?
Are you -- Nobody -- Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise -- you know!

How dreary -- to be -- Somebody!
How public -- like a Frog --
To tell one's name -- the livelong June --
To an admiring Bog!

Emily Dickinson, 1891.

Space does not allow discussion of some of the finer poets and poems from this side of the ledger, but they are also a significant, though waning influence in American poetry today: James Merrill, Louis Simpson, Mona Van Duyn, Anthony Hecht, A.A. Ammons. Most of them are formalists who can write beautifully crafted and music poems, even about themselves. Mark Jarman, whose "Unholy Sonnets" were an attempt to ward "off piety, but not, I hope, ultimately, belief,"⁸ might serve as a good example of the Academic tradition as it still lives today in America:

After the praying, after the hymn-singing,
 After the sermon's trenchant commentary
 On the world's ills, which make ours secondary,
 After communion, after the hand-wringing,
 And after peace descends upon us, bringing
 Our eyes up to regard the sanctuary
 And how the light swords through it, and how, scary
 In their sheer numbers, motes of dust ride, clinging--
 There is, as doctors say about some pain,
 Discomfort knowing that despite your prayers,
 Your listening and rejoicing, your small part
 In this communal stab at coming clean,
 There is one stubborn remnant of your cares
 Intact. There is still murder in your heart.

Mark Jarman, "Unholy Sonnets," 1994.

Richard Wilbur is the dean of this kind of poetry in American today, while Sharon Olds represents the other confessional "Beat" pole of American poetry. Both are alive and well today in America, the one, careful, formal, and cool; the other, hot, fervent and free. Having said all this, I refer you once again to Helen Vendler's article on "Looking for Poetry in America." We are an incoherent country, and unlike the European countries represented in the IAH, we do not have to jealously protect our language or literature against encroachment from the barbarians.

CURRENT AMERICAN HYMNODY

When one sets up these polarities in contemporary American poetry and then attempts to see the relationship between the poetry of the age and the hymnody of the age, there are some correspondences, and then again, none at all. Let me begin with the lack of correspondences which have to do with poetic form and world view. Most hymnal committees today spend some time at the beginning of their work writing up a set of guidelines for the hymns they will choose to include in their hymnals. Over the years such guidelines have become fairly standard on both sides of the ocean. What they reflect, mostly, are concerns that a hymn be a product of its time, have a world view consistent with the age, and, as the saying is today in America, be politically correct both in its images and theological content, even over and above aesthetic concerns, as in the preface to the United Church of Christ's *New Century Hymnal*: "If aesthetics sustained a worldview ultimately demeaning or diminishing anyone's full humanity under God, aesthetics yielded to justice."⁹ These guidelines are, on the

whole, written for those who would choose a hymn text for inclusion, not for those who would create one.¹⁰

Excepting the abstract notion of a modern world view, the thoroughly modern American poet cannot take these guidelines very seriously. Furthermore, that these texts have to be in regular, strophic verse has the effect of forcing the poem, by its very form, into an outdated world view -- since formal strophic poetry, by its very nature, implies an orderliness to the world which most secular modern American poets will not admit.

Although these guidelines may have been helpful in the choosing of hymns for the hymnal, they have almost nothing to say to the writer of a hymn text, except *don't*. Virtually all of the rules are political or theological, and have little to do with what happens when a hymnwriter feels moved to write a hymn in praise of God. If the American poet understands in her bones that the "Universe is the externalization of the soul," these rules will produce little unless the soul itself has been conformed to them. Erik Routley uses a more inspiring language in his book *Hymns Today and Tomorrow* when he proposed that the new hymns of the next years would be carols.

What we need now is for a few poets of acknowledged standing and skill to take the risk of dirtying their hands with the common stuff of popular piety and see the necessity of providing us with a new hymnody. If, as I myself firmly believe, the new hymns turn out to be carols rather than hymns, earthy, familiar, bold, and by present-day standards unconventional, so much the better.¹¹

Routley wrote that nearly a generation ago. Contrary to the guidelines of recent hymnals, his language might appeal to an American poet thinking of writing a hymn. Indeed, if one were to look at the hymnody or spiritual songs of the American churches today, most of the popular ones are in the category of "carols" or "spiritual songs," and not the objective hymns of the past. Though the hymn explosion in America has been much like the European hymn explosion, it has produced a much wider variety of texts than the sober new -- what I would call -- Academic hymns written to cover new liturgical occasions, new lectionary texts, or new social concerns: the liberation of women, the ecology, and the search for justice and peace around the world. Their world view is grimly modern, in that they admit little transcendence, except for the sense that something extraordinary might possibly be revealed in the ordinary: heaven if it exists, is not nearly so important as life here and now. God has been redrawn as a

nineties kind of sensitive guy, or a strong woman. In the terms of the first part of the paper, they are Academic, more "European" than American. Brian Wren, the chief maven of the hymns of this kind in America, is English, and continues that tradition in his own fashion as an American. He is, as many of you know, attempting to enlarge the images of God in his hymns. "Bring many names," written in 1989, is perhaps his best-known hymn on that subject, but it has not achieved universal approval. As Wren's work receives more notice, it will also receive more theological scrutiny and not all of his work will survive such scrutiny. Although these texts meet with approval at least from the feminists and other politically correct in America, they are hardly consistent with the Christian notion of a God revealed in the Scriptures. Here is another shorter text, with the same failings, on the same subject:

Who is God-- young or old?
 near or far?
 she or he?
 All of these
 and none at all,
 loving all, loving me.
 God is young,
 God is old,
 God is she,
 God is he,
 mother's kiss
 and father's hug,
 loving all, loving me.

Brian Wren, *New Beginnings: 30 New Hymns for the 90's*
 (Carol Stream, Ill.: Hope Publishing, 1993).

The Academic Tradition in American Hymnody.

When we look at the hymnody produced by the "Academic" side of current American hymnody, there is the hymn by Richard Wilbur, "A Stable Lamp is Lighted," which is included in many American hymnals today, not, however, in the United Methodist hymnal, which I take to be *the* American hymnal. The reason may be that he would not change, until recently, the word "men" in one of his stanzas.

A stable lamp is lighted
 Whose glow shall wake the sky;
 The stars shall bend their voices,
 And every stone shall cry.
 And every stone shall cry,
 And straw like gold shall shine;
 A barn shall harbor heaven,
 A stall become a shrine.

This child through David's city
 Shall ride in triumph by;
 The palm shall strew its branches,
 And every stone shall cry.
 And every stone shall cry,
 Though heavy, dull, and dumb,
 And lie within the roadway
 To pave his kingdom come.

Yet he shall be forsaken
 And yielded up to die;
 The sky shall groan and darken,
 And every stone shall cry.
 And every stone shall cry
 For stony hearts of men:
 God's blood upon a spearhead,
 God's love refused again.

But now, as at the ending,
 The low is lifted high;
 The stars shall bend their voices,
 And every stone shall cry.
 And every stone shall cry
 In praises of the child
 By whose descent among us
 The worlds are reconciled.

It is a superb poem, formally flawless, a modern text, yet in neo-Renaissance style, almost a remake of the English poet, John Donne's, "Infinity cloistered in a womb." I suspect it is, like most of George Herbert's peerless poetry of the Renaissance, too fine a text, and, like his "In Every Corner Sing" too fine to be given an appropriate tune. The text is simply too good. In Wilbur's Academic tradition, however, there is a more

effective hymn writer, the Episcopalian priest, Carl Daw. He is a true Academic, a former English teacher with a doctorate in literature, who taught in the university. Daw, who only recently entered the priesthood, began writing hymns while serving on the text committee of the 1982 Hymnal of the Episcopal church in America. His texts are competent English poems; they meet all the language guidelines of the current day, but they strain to bring the infinite into the finite secular age we inhabit today.

Daw's poems are not personal assertions of his own struggles, though they do speak of the general Christian's perplexities in this life at this time. His most popular is "Like the Murmur of the Dove's Song" which appears in most hymnals after 1980:

Like the murmur of the dove's song,
 Like the challenge of her flight,
 Like the vigor of the wind's rush,
 Like the new flame's eager might:
 Come, Holy Spirit, come.

To the members of Christ's body,
 To the branches of the Vine,
 To the church in faith assembled,
 To her midst as gift and sign:
 Come, Holy Spirit, come.

With the healing of division,
 With the ceaseless voice of prayer,
 With the power to love and witness,
 With the peace beyond compare:
 Come, Holy Spirit, come.

Carl P. Daw, Jr., 1982.

This is a good text, well wrought, theologically careful, and, as it appears in several of the more recent hymnals of America, fairly popular among compilers of hymnals. Daw's work and influence is growing -- he will be, by the end of the century, the most highly regarded poet among American hymnwriters.

Another hymnwriter of the Academic variety in American hymnody is Thomas Troeger, the Dylan Thomas of the hymnal, because of his habitual use of alliteration and assonance. His hymns have not been as widely received as they might have, because he and his collaborator, Carol Doran, whose tunes are difficult for the average singer, have an

agreement by which the hymn must remain as written, text and tune, until a certain time has elapsed. For some time they were colleagues at the Colgate Seminary in Rochester, New York, where their *New Hymns for the Lectionary* created quite a stir. Since Troeger's move to Iliff Seminary in Denver, Colorado, his texts have been more widely set. Troeger has imbibed the modern poetry of Dylan Thomas and others, but his texts very often seem forced versions of Isaac Watts. They are generally refused by the liturgical churches because they do not fit into the liturgy as open-ended poems on the liturgical texts of the day. The following prayer is among his finest, though he is better known for his hymntext such as "Silence, Frenzied Unclean Spirit."

As a chalice of gold
 Burnished, bright, and brimmed with wine
 Make me, Lord, as fit to hold
 Grace and truth and love divine.
 Let my praise and worship start
 With the cleansing of my heart.

Save me from the soothing sin
 Of the empty cultic deed
 And the pious, babbling din
 Of the claimed but unlived creed.
 Let my actions, Lord, express
 What my tongue and lips profess.

When I bend upon my knees,
 Clasp my hands, or bow my head,
 Let my spoken, public pleas
 Be directly, simply said,
 Free of tangled words that mask
 What my soul would plainly ask.

When I dance or chant Your praise,
 When I sing a psalm or hymn,
 When I preach Your loving ways,
 Let my heart add its Amen.
 Let each cherished outward rite
 Thus reflect Your inward light.

Once again we have a formal poem, alliterative and arty, but the constrictions of such a verse form seem somewhat stifling, though this is high art

indeed.

Another popular and very right-thinking writer is Ruth Duck, a United Church of Christ pastor, whose work on finding inclusive language for hymn texts has brought her considerable attention.

We praise you, God, for women
 who lived before their time,
 for prophets, priests, and abbesses,
 for poets with their rhyme.
 Great Hildegard of fiery tongue,
 Teresa, tireless bold:
 such women lived with trust in you,
 and broke tradition's mold.

We praise you, God, for women
 who championed freedom's cause:
 Sojourner Truth and Rosa Parks,
 who challenged evil laws.
 They spoke the truth and held their ground,
 resisting what was wrong.
 They rested on your love and power;
 their courage makes us strong.

We praise you, God, for women
 who made your call their choice.
 The church denied, but they affirmed
 your Spirit's inward voice.
 They break the bread and bless the cup,
 though that was man's domain.
 Their priesthood opens worlds of grace
 to heal our grief and pain.

We praise you, God, for women
 who ventured paths unknown
 with faith that you had called them there
 and claimed them as your own.
 When we lose heart, then bring to mind
 the courage you bestow.
 The saints surround, a witness cloud
 to cheer us as we go.

Once again, this is competent verse, but it seems more like a union song

and less like a hymn than "Bread and Roses," which at least has some surprising images in it.

I am partial to Jaroslav Vajda's hymnody when it is very good because he manages to break the Wattsian form that seems to strangle English hymnody in our modern free verse era. His most successful and best-known text is "Amid the World's Bleak Wilderness":

Amid the world's bleak wilderness
A vineyard grows with promise green,
The planting of the Lord himself.

His love selected this terrain;
His vine with love he planted here
To bear the choicest fruit for him.

We are his branches, chosen, dear,
And though we feel the dresser's knife,
We are the objects of his care.

From him we draw the juice of life, *
For him supply his winery
With fruit from which true joys derive.

Vine, keep what I was meant to be:
Your branch, with your rich life in me.

A Dantean sonnet of a kind, this poem has an intriguingly distinctive meter and rhyme scheme and refreshes the ear with its distinctive, though yet very formal, meter and rhyme which match the vine imagery of the text. The problem of form for the English and American hymnwriter seems almost insurmountable for the contemporary hymnwriter since the meters bequeathed to us by Isaac Watts grow increasingly constricting. Some of the best modern hymns are those that try to smash the old forms and produce what can only be called "nonce" forms.

Though I am not fond of the text, Herbert Brokering's "Earth and All Stars" is a naively brilliant attack on the meter constrictions.

Earth and all stars, loud rushing planets
 Sing to the Lord a new song!
 O victory, loud shouting army
 Sing to the Lord a new song!

Refrain:

He has done marvelous things.
 I, too, will praise him with a new song!

Hail, wind and rain, loud blowing snowstorm
 Sing to the Lord a new song!
 Flowers and trees, loud rustling dry leaves
 Sing to the Lord a new song!

Trumpet and pipes, loud clashing cymbals
 Sing to the Lord a new song!
 Harp, lute and lyre, loud humming cellos
 Sing to the Lord a new song!

Machines and steel, loud pounding hammers
 Sing to the Lord a new song!
 Limestone and beams, loud building workmen
 Sing to the Lord a new song!

Classrooms and labs, loud boiling testtubes
 Sing to the Lord a new song!
 Athlete and band, loud cheering people
 Sing to the Lord a new song!

Knowledge and truth, loud sounding wisdom
 Sing to the Lord a new song!
 Daughter and son, loud praying members,
 Sing to the Lord a new song!

With no rhyme and only repetitious phrases, Brokering achieved a text that includes the rubble and aluminum that Louis Simpson called for American poetry to include. Except for Brokering, perhaps, these hymns do not quite seem natural. They strain too much, their craft shows, and the artifice, for Americans, who prefer the "uncooked" to the "cooked," is often inexpert and troubling.¹² And, although time does not permit to document this carefully, I feel a sense in most of these hymns that human beings are really in charge, "instrumen-

tal," and need God only to add the extra dollop of meaning to our lives. There are a good number of hymns like this, but the real creativity in today's hymnody in America can be found in what Routley would call carols, and I, as a Lutheran, will call "spiritual songs."

The "Beat" Tradition in American Hymnody.

Younger church musicians in America have grown up with electronic guitars and synthesizers. In the style of medieval troubadours, or, more likely, Jack Kerouac's *Open Road*, they travel the highway singing their own texts to their own music. Mostly from the Midwest, they have wandered around the country tirelessly singing at worship services in every denomination. Their roots are in Folk, Rock and Roll, hymnody, Country and Western, the entire gamut of popular and classical music. Like Ira Sankeys, Ralph Carmichael, and others of their kind from an earlier time, they sing mostly what they have written themselves. It is their songs which have swept the country and entered the new American songbook as surely as the old Gospel songs of the 19th century did. Although their name is legion, there are some few who deserve mention here. First and foremost is Michael Joncas, a Catholic liturgical scholar who teaches at St. Paul Seminary in St. Paul, Minnesota. His "On Eagle's Wings" is the single most popular religious song in America today. It is sung at Catholic, main-line Protestant, charismatic, etc. meetings, for baptisms, weddings, funerals, etc. Typical of a song, the melody is what carries it, rather than the words, though the words are a paraphrase of a biblical text, Psalm 91, another by-product of the liturgical movement spawned by Vatican II.

You who dwell in the shelter of the Lord,
 who abide in this shadow for life,
 say to the Lord: "My refuge,
 my rock in whom I trust!"

Refrain:

And I will raise you up on eagle's wings,
 bear you on the breath of dawn,
 make you to shine like the sun,
 and hold you in the palm of my hand.

Snares of the fowler will never capture you,
 and famine will bring you no fear;
 under God's wings your refuge

with faithfulness your shield.

For to the angels God's given a command
to guard you in all of your ways;
upon their hands they will bear you up,
lest you dash your foot against a stone.

Joncas uses no rhymes in this text, only the refrain and a four line stanza, which looks like Watts but does not sound like him. The paraphrase is very close to the psalm, while the versification is very free.

One of his colleagues, with roots in the Lutheran church, is Marty Haugen. His work, however, is most popular in Roman Catholic worship in the United States, especially his liturgical settings. His work dominates the missalettes in use throughout the Catholic congregations in the United States. If I were to pick one of his best-known, I would use "Here in this place new light is streaming," a liturgical text and tune. Another, less liturgical one is "The Canticle of the Sun," a strophic setting of St. Francis' prayer. Haugen's songs tend to avoid the personal "I," partly, because he is writing liturgical texts and music. His tunes, however, are in the informal song sound, so popular among his contemporaries.

Sing to the sun, the bringer of the day,
He carries the light of the Lord in his rays;
The moon and the stars who light up the way
Unto your throne.

Refrain:

The heavens are telling the glory of God,
and all creation is shouting for joy.
Come, dance in the forest, come, play in the field,
and sing, sing to the glory of the Lord.

Praise to the wind that blows through the trees,
The sea's mighty storms, the gentlest breeze;
They blow where they will, the blow where they please
To please the Lord.

Praise to the rain that waters our fields,
And blesses our crops so all the earth yields;
From death unto life her mystery revealed
Springs forth in joy.

Praise to the fire who gives us his light,
 The warmth of the sun to brighten our night;
 He dances with joy, his spirit so bright,
 He sings of you.

Sing to the earth who makes life to grow,
 The creatures you made to let your life show;
 The flowers and trees that help us to know
 The heart of love.

Praise to our death that makes our life real,
 The knowledge of loss that helps us to feel;
 The gift of yourself, your presence revealed
 To lead us home.

This is a vivid and fizzy text which gets people moving. It, too, however, is interested in experience and feeling. One wonders if St. Francis would have said such a thing as "helps us to feel." There is sometimes a certain didactic quality to Haugen's verse and he seems addicted to the 6/8 meter and thus has too many words and notes for the average congregation to be able to pick up easily, though they do like it when they learn it. Haugen writes so exclusively for Catholics now that this is naturally his style. He is the most prolific and popular of all of the current song writers of American spiritual song today.

Another is another Catholic hymn writer, Dan Schuette, who wrote "I, the Lord of Sea and Sky":

I, the Lord of sea and sky,
 I have heard my people cry.
 All who dwell in deepest sin
 my hand will save.
 I, who made the stars of night,
 I will make the darkness bright.
 Who will bear my light to them:
 Whom shall I send?

Refrain:

Here I am, Lord.
 Is it I, Lord?
 I have heard you calling in the night.
 I will go, Lord, if you lead me.
 I will hold your people in my heart.

I, the Lord of snow and rain,
 I have borne my people's pain.
 I have wept for love of them.
 They turn away.
 I will break their hearts of stone,
 give them hearts for love alone.
 I will speak my word to them.
 Whom shall I send?

I, the Lord of wind and flame,
 I will tend the poor and lame.
 I will set a feast for them.
 My hand will save.
 Finest bread I will provide
 till their hearts be satisfied.
 I will give my life to them.
 Whom shall I send?

This has in it both the "I" of God and the personal "I," as in the voice of young Samuel speaking to Eli. It also has a strong biblical base for its text on the one hand, but is at the same time filled with pathos, if not bathos. The suffering God is a strong theme today in American theology and hymnody, and here we have God as a sensitive "nineties kind of guy."

The Lutherans of the Upper Midwest have also produced a genuine evangelical troubadour, John Ylvisaker. The son and grandson of distinguished theologians and teachers in the Norwegian American Lutheran churches, Ylvisaker began his career in the 1960s with the folk revival and so-called Hootenannies where folk singers sang songs of protest and freedom with and for the gathered youth. He has continued his composing, singing, and performing to this day. He has been influenced by the liturgical revival coming out of Vatican II as most musicians and poets have been, but his roots in the Norwegian spiritual song tradition are becoming more and more clear as he matures. He does not try to be original in his texts, which he paraphrases from the Bible, nor in his musical compositions, which he adapts from proven tunes from everywhere: Gregorian chants, Lutheran chorales, English hymns, popular American songs, African folk, anything that is proven. His most popular hymn, almost as popular as "Eagle's Wings" is "Borning Cry."

I was there to hear your borning cry,
 I'll be there when you are old.

I rejoiced the day you were baptized
to see your life unfold.

I was there when you were but a child,
with a faith to suit you well;
in a blaze of light you wandered off
to find where demons dwell.

Refrain:

I was there to hear your borning cry,
I'll be there where you are old.
I rejoiced the day you were baptized,
to see your life unfold.

When you heard the wonder of the Word
I was there to cheer you on;
you were raised to praise the living Lord,
to whom you no belong.

If you someone to share your time
and you join your hearts as one,
I'll be there to make your verses rhyme
from dusk till rising sun.

Refrain:

In the middle ages of your life,
not too old, no longer young,
I'll be there to guide you through the night,
complete what I've begun.

When the evening gently closes in
and you shut your weary eyes,
I'll be there as I have always been
with just one more surprise.

Refrain:

The melodies of all of these songs are primary. They are in the mode of popular music, with a musical bridge between the later stanzas. They can be easily picked up and, except for the more Broadway-like tunes of some, can be sung by everyone, at least the refrains. Almost all of them are biblical paraphrases. The rhymes and meters are song-like and not as rigid as they would be in a careful hymn text of the more stylized hymns of

Carl Daw. And most peculiar, many of them are from the point of view of God. So the "I" and the assertion of the self which wearies some readers of American verse is now transferred to the Almighty.

Some critics, such as Madeline Forell Marshall, comment rather unfavorably on congregations singing biblical texts which are from the point of view of God, but they are biblical paraphrases. They do tend, however, toward the kind of New Sentimentality criticized by Gioia, focusing on the alienation, or loneliness, or sincerity of the singer from the rest of the society. Even God feels bad about things! On the other hand, they are the words of Scripture.

CONCLUSIONS

Whatever connections can be found between poetry and hymnody in contemporary America, they are tenuous. There is a clear feeling in many hymns that God is less out there than in the deep, but just as such a conclusion escapes my lips, I think of another very popular hymn by Gloria Gaither, "Majesty," which celebrates the great majesty of a God in heaven. As Helen Vendler says, America is an incoherent nation, and probably more so today than ever. To my ear the texts which are direct paraphrases of biblical texts seem the most durable for these obvious reasons: the evident strain of the modern academic hymnwriter to locate God in our midst is absent from these texts because they are nothing more or less than paraphrases of an old and life-giving text.

If I may use a personal experience: when I began writing hymntexts some 25 years ago, it was impossible for me, a child of the day, steeped in historical criticism, whose teachers scoffed at the three-story universe, to write my own hymns. I found it quite a relief, however, to paraphrase biblical texts or translate hymns into modern English from 16th-century German sources and did so with abandon. While my secular colleagues (especially the theologians of the day) scoffed at my own texts for being lost in another world view, they admired my translations for their vigor and freshness. Another colleague remarked that translations and paraphrases were obviously the way to go since the theologians would accept them at face value. It still remains difficult to write a "contemporary" hymn text in English that will triumph over all the theological objections which are out there. A great poet might be able to do it, but not a hymn writer. A hymnwriter works from the biblical text and writes texts which have been called the "experienced bible." I have found myself many times envious of the place that Britt G. Hallqvist holds in Swedish literature -- she is more of a maker of the language and culture than any poet could be of English. The English language and its many traditions press in too

hard on me than that I could transform it with the ease she has as a knowledgeable inheritor and shaper of her culture. The same goes for Svein Ellingsen in Norway today. He is one of Norway's great poets. Hymnody and poetry have been joined only a few times in English: in the minor work of Isaac Watts, John Newton, and William Cowper. Besides their work, hymnody has gone its own way in England and America. Hymnody receives little or no attention from American critics of literature, except those of the eighteenth century when hymnody and poetry were companions in England.¹³

Hymns and songs are sung only insofar as they become the people's song. No matter how much right thinking there is, Americans will not, as a rule, sing hymns or songs which do not seem to come from the heart. It is an old American prejudice, which, I think, these song writers understand both from their roots in the American song book as well as out of their commercial instincts. Although they subscribe almost completely to the political and theological assumptions of the guidelines for contemporary hymnody, they do so lightly and with less strain than the Academic writers of hymns, such as Brian Wren, Carl Daw, Ruth Duck, or Thomas Troeger. American verse needs to be sincere, come from the heart. Emily Dickinson, our greatest poet so far, has said it, of course,

better than I,
I like a look of agony,
because I know it's true--
Men do not sham Convulsion,
Nor simulate, a Throe--

The Eyes glaze once--and that is Death--
Impossible to feign
The Beads upon the Forehead
By homely Anguish strung.

Emily Dickinson 1861.

Emily Dickinson, while a source of what we have called the "Academic" stream of American poetry, here says what any American, on reflection, would say about a good hymn -- it has to come from the heart, or in the terms of the New Sentimentality, at least be sincere. Both the Academic and Beat would agree on that. It is American to say so.

My teacher in graduate school would always say that if one wanted to discover the true American poet one would listen to country western

music and find in the broken heart, the drunken admission of excess and betrayal, the true voice of the original American poet.

Anonymous, or at least one who can write as easily as anonymous, skillful enough to seem as though the words were just a moment's thought, without craft or artifice, is still the best writer of American hymns. The record of contemporaries estimating what will endure is not very encouraging and I will refrain from saying much more except to note that our desktop publishing capabilities have started to make irrelevant the experts who once made it their mission to give the people what they have thought was good for them in the way of church music and hymnody. This will change the relationship between what the people like and what they will sing in church. How, is anybody's guess.

Notes

1. Helen Vendler, "Looking for Poetry in America" in: *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), p. 40.
2. Ibid.
3. Ralph Waldo Emerson, "The Poet" in: *Essays: Second Series* (1844), p. 338.
4. One of Minnesota's best-known novelists, Jon Hassler, began writing fiction after one of his sons came home from school and said they had had a poet in the school that day and he had taught them you could put anything in a poem, even toilets and bad words. It so outraged Hassler, according to his testimony, that he created a novel, *Staggerford*, around an old-maid school teacher in a Catholic grade school who has to deal with such a poet. Her solution was to secretly press the emergency fire alarm and disrupt the class so the poet could not continue his blasphemy.
5. Louis Simpson, "American Poetry" in: *At The End of the Open Road* (Wesleyan Press, 1963,).
6. Mary Kinzie, "The Poet's Calling" in: *The Cure of Poetry in an Age of Prose: Moral Essays on the Poet's Calling* (Chicago: University of Chicago, 1993), p. 303.
7. Dan Gioia, *The Hudson Review* 11:2, 218.
8. Mark Jarman, *The Best American Poetry: 1994*, ed. A.R. Ammons; series ed. David Lehman (New York: Simon and Schuster, 1994), p. 232.
9. "Introduction," *The New Century Hymnal: A Sampler* (Cleveland, OH: Pilgrim Press, 1993), p.6.
10. United Methodist Hymnal of 1989.

LANGUAGE GUIDELINES

1. All texts should be tested by the Wesleyan (or whatever tradition) quadrilateral of Scripture, tradition, experience and

reason, which includes sensitivity to our participation in the ecumenical church.

2. In traditional hymns or in new hymns written in traditional language we can and should employ inclusive forms of address for persons in the assembly, in the community and the world. "Traditional language" is defined as language used in devotional poetry either in [the] original or in [a] translation based on Cranmer and/or the King James Version until the time of World War II.

3. In traditional hymns or new hymns written in traditional language, it should, in most instances, be possible to retain the poet's original forms of address, descriptions, and metaphors for God, all three persons, but to substitute for unnecessarily repeated gender metaphors, nouns, and pronouns.

4. Texts shall be carefully examined to determine what they state or imply with regard to: care of God's creation; human rights with respect for all races and cultures and both sexes, and with equal opportunity and dignity for all persons; international understanding and cooperation; the eradication of war and the establishment of justice and peace.

Therefore, language that is discriminatory or not otherwise in accord with the Social Principles of The Book of Discipline should be altered or deleted.

Substitutions may be made for gender descriptions, and forms of address for church, nation, nature, objects, and virtues.

Guidelines for "New Hymns"

1. The hymn text should be in accord with the basic faith of the Christian community, consistent with biblical teachings and the highest experience and insight.
2. The poetic and often metaphorical language of the hymn should express convictions that are consonant with Christian truth and have a recognizable relation to the psalms, parables, or worship tradition (s).

3. The hymn text should be inclusive and universal in outlook, free from divisive elements and phrases which convey attitudes of superiority or indifference toward people outside the circle of singers.
 4. The entire hymn should be structurally sound and have a central theme or organic unity of ideas.
 5. The use of language should be simple, concrete, and direct with an emphasis upon clarity and coherence.
 6. The specific words and phrases should be put together in an orderly, connected fashion, while following accepted laws of grammar and syntax.
 7. The hymn's lines should be poetic, euphonious, and aesthetic. The accented syllables should conform to a rhythm suitable for singing.
11. Erik Routley, *Hymns Today and Tomorrow* (New York: Abingdon Press, 1964), p. 172.
12. I say this not naively, but thinking of William Butler Yeats' great line from "Adam's Curse": "A line will take us hours maybe;/ Yet if it does not seem a moment's thought,/ Our stitching and unstitching has been naught."
13. It is no surprise that it is Donald Davies, a careful reader of eighteenth-century literature, or Madeline Forell Marshal, also a critic of the eighteenth century, who regularly write literary works on English hymnody.

Zusammenfassung

Dieser Artikel stellt die These auf, daß die beiden gegenwärtigen Strömungen in der amerikanischen Dichtung, nämlich die des "Beat" und die akademische, in der Hymnodie ihre Parallele finden in den Traditionen von Song und Kirchenlied. In demselben Maße wie die amerikanischen Dichter des "Beat" die Einflüsse aus Europa mieden und versuchten, amerikanische Dichtung zu schreiben -- "natürlich," informell und aus dem Herzen kommend -- so waren die amerikanischen Dichter der Songs bestrebt, Glaubenslieder zu schreiben, die "natürlich" und informell waren und aus dem Herzen kamen.

Gleichzeitig haben die mehr formellen, akademischen Liederdichter in der Tradition von Watts und Wesley versucht, mehr objektive Lieder zu verfassen, die Lobpreis und/oder Glaubenserfahrungen ausdrückten. Während diese oft zu lehrhaft waren, sangen die Dichter der Songs in ihrem Bemühen, biblisch zu sein, einfach nur die biblischen Texte wie beispielsweise "On Eagle's Wings," "Borning Cry" oder "I, the Lord of Sea and Sky."

Ein interessanter Aspekt dieser Tradition ist, daß die Song-Dichter aus unterschiedlichen Gründen einen Liederkorpus geschaffen haben, der aus der Sicht Gottes geschrieben ist; und der Gott, der hier singt, präsentier sich als ein mit-leidender, milder "Mann der neunziger Jahre" (*a 90s kind of guy*).

Kirchenlied und Gesangbuch als Spiegel der Musikgeschichte

Harald Herresthal

Die evangelischen Gesangbücher, die im Laufe der letzten zehn Jahre herausgegeben wurden, enthalten Lieder aus fast allen Zeitepochen der Geschichte des Christentums und sind in dieser Weise ein Spiegel der Musikgeschichte. Die Gesangbücher spiegeln aber auch unsere eigene Zeit und unser historisches Denken wieder. Wir brauchen nur die gegenwärtigen Lieder anzusehen, um festzustellen, daß die Komponisten heute in ihren Erneuerungsbestrebungen Stil- und Formelemente der ganzen Musikgeschichte des christlichen Singens uneingeschränkt verwenden dürfen. Die Landini-Kadenz mit ihrer für das 14. Jhd. typischen Unterterzklausel am Ende des Liedes "Din Frelsar ser på deg i dag" vertont von Guttorm Ihlebæk ist ein Beispiel dieser Tendenz. (NoS 664*)

Die Vorgeschichte der pluralistischen Gesangbücher beginnt im 19. Jhd., obwohl der Gedanke an sich erst nach 1970 reifte. Nachdem die restaurierten Kirchenlieder der Reformationszeit nach mehr als 150 Jahren Kampf endlich in den evangelisch-lutherischen Gesangbüchern ihren Platz gefunden hatten, entstand der Gedanke und das Verständnis dafür, daß auch Lieder aus anderen Epochen der Kirchenliedgeschichte das gleiche Recht hätten, in ihrer ursprünglichen Form vertreten zu sein. Dank der musikgeschichtlichen Forschung und einer größeren konfessionellen Offenheit konnten die Lieder und liturgischen Gesänge der vorreformatorischen Zeit ins Gesangbuch einbezogen werden. Ein Verständnis für die unterdrückten und verpönten christlichen Lieder des 19. Jhdts. ist erst in neuester Zeit entstanden.

Der Weg zum pluralistischen Gesangbuch war lang und kompliziert, mit vielen unterschiedlichen Entwicklungsgängen in den einzelnen europäischen Ländern. Er läßt sich in diesem Zusammenhang nur skizzenhaft darstellen. Ich springe sofort ins 18. Jhd. hinein. Das war ein kritischer Zeitpunkt in der Geschichte des Kirchenliedes und ich werde von dort aus die Entwicklung bis heute mehr oder weniger detailliert verfolgen. Unterwegs beschreibe ich, wie die musikgeschichtliche Entwicklung und der Zeitgeist der einzelnen Epochen die Form und den Ausdruck des Kirchenliedes beeinflussen konnte. Das zehn Jahre alte norwegische Kirchengesangbuch wird als Beispielsammlung benutzt, in der Überzeu-

* Mit der Ausnahme von "Beispiel: Nr. 666" stammen alle Beispiele aus *Norsk salme bok* 1985 (NoS).

gung, daß sich meine Darstellung mit der Entwicklung der Gesangbucharbeit in anderen Ländern verfolgen und vergleichen läßt.

Im 18. Jhdt. war es üblich, daß die Knabenchöre aus den Lateinschulen, die Vorsänger, die Organisten und die Gemeinde beim Singen in der Kirche die Kirchenlieder mit Verzierungen und Zwischentönen ausschmückten. Zahlreiche Quellen aus allen Ländern berichten, daß die Gemeinden sich viel Zeit für ihre Verzierungen nahmen und daß die Art der Verzierung von Fall zu Fall unterschiedlich war. Einige Beispiele sollen das beleuchten.

Thomas Walter gab die folgende Beschreibung in seiner Sammlung *Grounds and Rules of Music* aus dem Jahre 1721:

Tunes are now miserably tortured, and twisted, and quavered, in some churches into an horrid medly of confused and discordant Voices, much time is taken up in shaking out The Turns and Quavers, and besides no two men in the Congregation quavering alike, or together, which sounds in the Ears of a Good Judge like five hundred different Tunes roared out at the same Time.

Arnolds *Compleat Psalmodist*, ein Buch, daß im Jahre 1750 in Amerika publiziert wurde, gibt im Vorwort genaue Anweisungen, wie man in den Kadenzen Triller (*shakes*) schlagen konnte. Der Autor gibt weitere Beispiele dafür, wie und wo sich im Lied Durchgangstöne einfügen ließen. Im Jahre 1857 berichtete ein Schullehrer in Asker bei Oslo, daß jedes Gemeindemitglied die angesagten Kirchenlieder ungefähr so sang, wie er es in seiner Kindheit gehört hatte. Die Lieder wurden aber je nach Eingebung des Augenblicks oder nach dem Gefühl, das die Worte weckten, modifiziert und verändert. Jeder Einzelne sang, als wäre er der Einzige in der ganzen Kirche. Der Chorsänger oder derjenige, der die Gemeinde und das Lied leiten und führen sollte, war genau so subjektiv in seiner Singweise. Gab es zufällig eine Orgel in der Kirche, ging auch sie ihren eigenen Weg. Noch im Jahre 1870 konnte man auf Island einen solchen Gemeindegang im Gottesdienst erleben. Wenn einer zu singen anfang, war ein anderer schon mitten in der Strophe oder sogar schon am Ende. "Ein jeder singt die Melodie so, wie er es möchte und so, wie der Geist es ihm eingibt. Es gibt genau so viele Versionen eines Liedes, wie es Personen in der Kirche gibt," hieß es in der Zeitung *Nordanfari*.

Diese Art, Kirchenlieder zu singen, überlebte an abgelegenen Orten und wurde mit der Zeit zu einer Volksmusiktradition. Diese heute noch als Sololied lebendige Singpraxis spiegelt eine Singtradition wieder, die im

18. Jhd. in ganz Europa vorherrschte. Die stark verzierten christlichen Volkslieder aus abgelegenen Gebirgsgegenden Norwegens sind nichts anderes als Spuren einer paneuropäischen Kirchenliedpraxis.

In der Zeit des Rationalismus und des Klassizismus in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. versuchte man, die früheren barocken "Verschnörkelungen" abzuschaffen. Im Zeitalter Rousseaus war der einstimmige Gesang bevorzugt und wurde durch die autorisierten Melodieformen der offiziellen Choralbücher gefördert. Aus dem Vorwort von Breitendichs Choralbuch, das im Jahre 1764 in Kopenhagen erschien, geht hervor, daß es das Ziel dieses Choralbuches war, das individualistische Singen abzuschaffen: "Genau so wie die Andacht wirklich gefördert wird, wenn alle in der Kirche wie aus einem Munde singen, genau so wird sie verhindert, wenn jeder in seinem eigenen Ton singt."

Nach 1770 durfte man in Dänemark und Norwegen die Orgel sogar während der Fastenzeit verwenden, "um die unangenehme Unordnung beim Singen zu verhüten." So hieß es in einem Schreiben aus Kopenhagen, aber oft würzte der Organist seine Begleitung auf eine so kunstvolle Weise, daß der Gemeinde dadurch nicht geholfen war.

Durch den Gesangunterricht in der Schule und mit Hilfe von Chor und Orgel gelang es im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jhdts., das Singen in den größeren Städten zu vereinheitlichen. Das "verschnörkelte" Kirchenlied verschwand aus den Städten, lebte jedoch weiter in abgelegenen Gemeinden, die erst im 20. Jhd. Orgeln bekamen, aber vor allem im privaten Gebrauch bei den Bauern auf dem Lande. In den einzelnen Tälern sind geistliche Lieder aus verschiedenen Epochen bewahrt worden. Im Gudbrandstal überlebten Melodietraditionen aus dem Frühbarock, in Valdres hatten die Melodien aus den Sammlungen des Thomas Kingo (1643-1703) Anklang gefunden und spiegelten die reiche Verzierungspraxis des 18. Jhdts. wieder. In anderen Gegenden, wo der Pietismus oder die Erweckungsbewegung des 19. Jhdts. Fuß faßte, haben die Volkslieder arienartige und einfache periodische Liedformen angenommen.

Die örtlichen Singtraditionen des 18. Jhdts. verstummten in der Kirche, sobald es einem eifrigen Organisten der neuen Schule gelang, der Gemeinde die isometrisch umgeformten Liedformen der autorisierten Choralbücher aufzuzwingen. Das Vorwort des Württembergischen Choralbuchs aus dem Jahre 1799 mag das allgemeine Ideal des Liedersingens ausgedrückt haben:

Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur Gedacht werden kann. Diese Einfachkeit und Langsamkeit aber gibt ihm nicht nur die höchste Feierlichkeit und

Würde, sondern die anerkannteste Tauglichkeit, von einer sehr zahlreichen Menge des Volks, wenn es gleich im eigentlichen Verstande nicht musikalisch ist, abgesungen zu werden.

Bei den fröhlichen Chorälen sollte jeder Ton drei Sekunden dauern, während die einzelnen Töne bei traurigen und ernsten Liedern vier Sekunden angehalten werden sollten.¹ Dies laut einer schwedischen Quelle vom Beginn des 19. Jhdts. Für uns klingt es unverständlich, aber für die Zeitgenossen war das isometrische Lied eine Erneuerung. Der Deutsche Johann Christian Friedrich Haeffner (1759-1833), der seit 1826 als Domorganist in Uppsala lebte, wurde mit seiner Reform und seinen Liedern als Retter des schwedischen Kirchengesangs betrachtet. (NoS 168)

In Dänemark war das Choralbuch von H.O.C. Zinck (1746-1832) von entscheidender Bedeutung für den Gemeindegesang in den Kirchen. Zinck schuf wie Haeffner Melodien, die zu den Höhepunkten des nordischen Kirchenlieds gehören. (NoS 773)

Trotzdem wird heute immer noch behauptet, daß das Zeitalter des Rationalismus von einem erstarrten, leblosen und verfallenen Gemeindegesang geprägt war. Zahlreiche Beispiele aus der Kunstmusik demonstrieren jedoch deutlich, daß der langsame und erhabene Choral künstlerische Qualität hatte. Das Lied der geharnischten Männer in Mozarts Oper *Die Zauberflöte* ist höchstwahrscheinlich ein Beispiel dafür, wie man zu Mozarts Zeiten um 1790 in den Kirchen gesungen haben könnte. Auch bei Wagner hören wir, wie großartig der isometrische Choral mit seinen kunstfertigen Zwischenspielen wirken konnte, wie zum Beispiel der Gemeindegesang in *Die Meistersinger*.

Diese Kirchenliedtradition stimmte gut mit dem Zeitgeist überein. Die Philosophen des 19. Jhdts. behaupteten, der Mensch lebe zwischen zwei Welten. Die zeitliche, rastlose und materielle Welt stünde der ewigen und göttlichen Welt des Jenseits gegenüber. Die Aufgabe der Menschen sei es, die geistige Welt zu suchen, um sie mit der materiellen Welt zu durchdringen und mit ihr zu vereinen. Der Themadualismus der Sonatenform diene vorzüglich dazu, solche Gedanken durch Musik darzustellen und es gibt zahlreiche Beispiele aus dem 19. Jhd., in denen der Choral als Tonsymbol des religiösen Elements in der Musik verwendet wurde. Mendelssohn hat zum Beispiel in seiner Orgelsonate in F-Moll den Dualismus zwischen Erde und Himmel in wirkungsvoller Art dargestellt. Später benutzten Komponisten wie Liszt, Saint-Saëns, Bruckner und viele andere den langsamen und erhabenen Choral in ähnlicher Weise.

Während dieser Choral im deutschen Gottesdienst am Aussterben war, erlebte er in England seine Blütezeit und weitere Entwicklung.

Der Zeitgeist und die musikalischen Entwicklungsgänge um 1800 sind viel zu vielfältig, als daß allem gleiche Beachtung geschenkt werden könnte. In Bezug auf die nordischen Länder ist es wichtig zu bemerken, daß das Streben nach einem einheitlichen Gemeindegesang mehrere Gründe hatte.

Seit der Französischen Revolution im Jahre 1789 war das Singen als patriotisches und nationbildendes Mittel wichtig geworden. Dieses Ziel sollte durch das Volksliedersingen in der Schule erreicht werden. Der Wunsch, das Volk möge sich durch gemeinsames Singen als eine Nation fühlen, bildete schließlich auch den Ausgangspunkt der Kirchenliedreformen innerhalb der Kirche.

Schon der deutsche Kapellmeister in Kopenhagen J.A. P. Schulz (1747-1800) hatte mit seinen geistlichen Liedern "im Volkston" jene musikalische Schlichtheit demonstriert, die nun zu einem Ideal wurde. (NoS 810)

In der ersten Hälfte des 19. Jhdts. entwickelte sich das deutsche Lied zu einer kunstmusikalischen Gattung auf gleicher Ebene wie Sonate und Sinfonie. Das Kirchenlied konnte von dieser Entwicklung nicht unbeeinflusst bleiben. Bald entstand ein Choral, in dem Text, Melodie und Harmonie genau wie beim deutschen Lied eine musikalische und künstlerische Einheit bildeten. Mit den dänischen Komponisten Andreas Peter Berggreen (1801-1888) und J.P.E. Hartmann (1805-1900) erlebte dieser Liedtypus, die kirchliche Romanze, ihren Durchbruch in den nordischen Ländern. (NoS 307) Dieser Typus des Kirchenliedes war in erster Linie ein Lied für die gebildete und gehobene Bürgerschaft, die in ihren Salons auch das geistliche Lied pflegte. Der große dänische Kirchenlieddichter N.F.S. Grundtvig (1783-1872) benutzte, ganz im Geiste der Lutherzeit, weltliche Melodien für seine Texte und stärkte dadurch den Einzug der kirchlichen Romanze ins Gesangbuch. (NoS 13)

Mit der Blüte der Romantik wurde das historische Interesse erweckt. Vergessene Musik aus der Zeit der Renaissance und des Barock wurde wieder entdeckt und aufgeführt. Bei der Suche nach alten Volksweisen stießen die Forscher auf das Kirchenlied der Reformationszeit. Begeisterte Idealisten wollten diese Lieder den Gemeinden wieder in ihrer ursprünglichen Form zurückgeben. Es dauerte jedoch einige Zeit, bevor die restaurierten Lieder der Reformationszeit in den offiziellen nordischen Gesangbüchern einen entscheidenden Durchbruch erlebten. In der Zwischenzeit versuchten musikalisch Verantwortliche auf andere Weise das Kirchenlied zu beleben, denn der Puls im Zeitalter der Industrialisierung schlug schneller und der Mangel an Tempo und Rhythmus war nun zu einem Problem geworden.

In Norwegen gründete Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887) seine

Kirchenliedreform auf die Vorstellung, daß ein kirchlicher Volksgesang eine einfache und gleichmäßige Choralform haben mußte. Keine melodisch bewegliche Figur sollte die notwendige Einheit, Ruhe und Sicherheit des Singens verhindern. Die Gemeinde müßte die Form des Chorals sofort erfassen können. Dies erreichte Lindeman durch vereinzelte punktierte Notenwerte, eine reiche Harmonisierung und eine taktmäßig zusammenhängende Singweise ohne Aufenthalt zwischen den Versenden. Diese Lösung war umstritten. Seine eigenen Lieder wurden jedoch zu Höhepunkten des norwegischen Kirchenliedes. Ein norwegischer Ostergottesdienst ohne "Påskemorgen slukker sorgen" ist undenkbar und heute noch gehören mehr als fünfunddreißig seiner Lieder zu den Ecksteinen des norwegischen Gesangbuches. (NoS 184)

Die starke Stellung der lutherischen Staatskirchenordnung in den nordischen Ländern wurde um die Mitte des 19. Jhdts. gesetzmäßig durch größere Religionsfreiheit abgeschwächt und von diesem Augenblick an konnten Erweckungsbewegungen und Freikirchen ungehindert missionieren.

Mit der Industrialisierung war eine neue Gesellschaftsschicht in den Vordergrund getreten. Während sich die Kirche in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. hauptsächlich der Bürgerschaft zuwandte, suchten die Erweckungsbewegungen, die einfachen Arbeiter und das neue Proletariat anzusprechen. Die Bibelgesellschaft und die Missionsorganisationen hatten ihren Sitz in England und von hier aus verbreiteten sie ihre Botschaft durch angelsächsische Hymnen und neue populäre Lieder. Derselbe Einfluß kam auch aus Amerika. Die Lieder des amerikanischen Evangelisten Ira D. Sankey (1840-1908) wurden in mehr als zwanzig Sprachen übersetzt. Sie waren für Massenwirkung geschaffen und oft mit Refrains versehen, sodaß die Zuhörer sofort mitsingen konnten. (NoS 858)

Auch im Norden gab es erfolgreiche singende Missionare. Der schwedische Prediger und Musiker Oscar Ahnfeldt (1813-1882) sorgte mit seinen "Geistlichen Liedern" dafür, daß die schwedische Rosenius-Erweckung sich auf die Nachbarländer verbreitete. Eine seiner populärsten Melodien begleitet das Lied "Blott en dag ett ögonblick i sänder" von Lina Sandell (1832-1903), die mit ihren einfachen und volksliedhaften Texten viele Menschen ansprach. (NoS 490)

Die freien Gemeinschaften veröffentlichten eine Reihe von Gesangbüchern, die in sehr hohen Auflagen erschienen. Die große Verbreitung der Lieder wurde nicht zuletzt dadurch gefördert, daß man vielfach Melodien verwendete, die unter dem Volk schon gut bekannt waren. Der Gebrauch weltlicher Melodien zu christlichen Texten wurde besonders bei der Heilsarmee zum Wahrzeichen, als sie um 1890 mit Gesang, Horn- und Saitenspiel auf Straßen und Marktplätze zogen. Weltliche Lieder wie

Gustav Wennerbergs "Her er gudagott att vara" bekamen christliche Texte. Nicht einmal die Nationalhymnen wurden von der Kontrafaktur verschont und die bekannte Melodie aus *Finlandia* von Sibelius gehört in Norwegen als "Das Sternlied" heute noch zu den beliebtesten Sololiedern bei Begräbnissen. So erreichten die christlichen Lieder alle Schichten der Bevölkerung.

Die kirchliche Tradition mit ihrem wachsendem Anspruch auf hohe textliche und musikalische Qualität der Kirchenlieder stand im Gegensatz zu der unbekümmerten Haltung der Freikirchen und der Erweckungsbewegung. Ziel der musikalischen und kulturellen Arbeit in der Kirche war unter anderem, den Geschmack der Gemeinde im Zuge der nationalen Volksbildung zu heben. In den freien christlichen Versammlungen war das Liedersingen hauptsächlich ein Mittel zur Verbreitung der christlichen Botschaft und zur Erweckung und Erbauung des Einzelnen.

Die Sachverständigen kämpften gegen Verflachung und einen umsichgreifenden industriellen Konsum in der Musik. Die Gegenüberstellung von klassischem Musikerbe und wachsender Unterhaltungsindustrie war nicht neuen Datums, wurde aber in einem beschleunigten Demokratisierungsprozess immer deutlicher. Der Kampf um den Inhalt der kirchlichen Gesangbücher des 20. Jhdts. ist von Problematik dieser Art geprägt worden.

Bei den Revisionen der nordischen Gesangbücher um 1920 versuchten eifrige Restaurierungsanhänger, die Arbeit zu beeinflussen. Das Resultat war jedoch mager. Im norwegischen Gesangbuch bekam das Lied "Allein Gott in der Höh' sei Ehr" seinen Dreivierteltakt zurück, während die Goudimel-Melodie "Freu dich meine Seele" in ihrer rhythmischen Form nur als B-Melodie mit einer romantischen Harmonisierung als "historisches Beispiel" erscheinen durfte. Die Herausgeber zögerten bei der Restaurierungsfrage, gaben aber reichlich Platz für Erweckungslieder, angelsächsische Hymnen und Melodien, die von der Restaurierungsbewegung als "abgedroschen" und ungeeignet empfunden wurden. Auch romantische Lieder im Klavierliedstil von Sinding, Grieg und anderen wurden aufgenommen. Eine wichtige Erneuerung war die Einführung von christlichen Volksliedern, nicht von der verzierten Art, sondern die einfachen Volkslieder im romantischen Stil, die sich in den christlichen Gemeinschaften bereits als überlebensfähig erwiesen hatten. (NoS 244)

Aus Protest gegen die angebliche Verflachung des Gesangbuches wurden private Choralbücher mit restaurierten und modalen Kirchenliedern herausgegeben. Die Restaurierungsbewegung setzte ihren Kampf fort und bekam nun von mehreren Seiten Unterstützung.

Die Wiederentdeckung der Musik von Palestrina und Buxtehude, sowie eine mehr wissenschaftlich fundierte Aufführungspraxis der Musik

Bachs führte, zusammen mit der Entdeckung der mechanischen Orgeln von Schnitger und Silbermann, zu einem neuen Verständnis der Musikgeschichte. Diese Entwicklung beeinflusste die Erneuerung der liturgisch-bezogenen Kirchenmusik.

Die Entdeckung der gregorianischen Choräle aus dem norwegischen Mittelalter und die offenbare Verbindung zwischen den Melodien des Mittelalters und den norwegischen Volksliedern mit ihren kirchentlichen Wendungen wirkte anregend. Melodien wie die Olavssequenz aus Trondheim oder der "St. Magnus-Hymnus" von den Orkeninseln wurden von den Komponisten thematisch ausgewertet, um auf dieser Basis eine nationale Musik zu gründen. (NoS 741)

Die Restaurierungseifrigen hatten schon seit Mitte des 19. Jhdts. versucht, durch die Chor- und Singbewegung die Entwicklung des Kirchenliedes zu beeinflussen. Der bekannteste und bedeutendste Reformator war der dänische Organist Thomas Laub (1852-1927), der mit seiner Chorsammlung *Dansk Kirkesang* aus dem Jahre 1918 ein Modell für die Durchführung einer vollständigen Restaurierung schuf. Im Jahre 1939 wurden zum Beispiel im schwedischen Choralbuch alle sogenannten unwürdigen und platten Lieder beseitigt. Das war eine einseitige und umstrittene Lösung und in der Folgezeit gab es auch in den anderen nordischen Ländern große Debatten darüber. Angeregt durch das deutsche *Evangelisch Kirchliche Gesangbuch* (1950), beschlossen nordische Musikforscher ein gemeinsames nordisches Stammbuch der Choräle der Reformationszeit zu entwickeln. *Nordisk Koralbok* erschien im Jahre 1960, aber ohne die erhoffte einheitliche Form. Die hymnologische Zusammenarbeit zwischen den nordischen Ländern wurde fortgesetzt, bis die neuen Gesangbücher im Laufe der achtziger Jahre erschienen. In Dänemark war der Laubianismus jedoch so stark, daß erst im Jahre 1995 eine Reformarbeit anfangen konnte.

Parallel mit der Arbeit an Gesang- und Choralbüchern fand eine Erneuerung der liturgischen Musik statt. Der gregorianische Choral stärkte seine Stellung und inspirierte zu Neuschöpfungen. Im Laufe der ersten Hälfte der neunziger Jahre waren sozusagen alle Kampfbestrebungen der Restaurierungsbewegung mit Erfolg gekrönt worden.

Während die Kirchenmusiker für ihre historisch orientierten Gesichtspunkte kämpften, ging die Musikentwicklung außerhalb der Kirche mit Sturmschritten weiter. Die Zwölftontechnik ergriff die Komponisten und bildete den Ausgangspunkt für weitere experimentelle Richtungen.

Die Kirchenmusiker waren jedoch gezwungen, sich dem Rezeptionsvermögen der Gemeinden anzupassen. Eine vorsichtige Erneuerung

fand jedoch im Rahmen des Neoklassizismus statt.

Erst in den experimentellen Jahren um 1960 führten Pioniere die Avantgarde-Musik durch Orgel= und Chorwerke in die Kirche ein. Der Wunsch, die zeitgenössische Musik im Gottesdienst zu verwenden, führte zu liturgischen Experimenten, in denen das einfache Singen der Gemeinde mit einer anspruchsvolleren kunstmusikalischen Tonsprache des Chors oder eines Instrumentalensembles kombiniert wurde. So entstand 1967 Sven-Erik Bäck's *Uppbrottets Mässa* mit dem inzwischen bekannten Lied "Du som gick före oss," ein unübertroffenes Beispiel eines Kirchenliedes in zeitgenössischer Tonsprache. (Liedbeispiel: Nr. 666)

Im norwegischen Gesangbuch sind Lieder mit ähnlicher freier Tonalität durch Egil Hovland vertreten. Sein erfolgreichster Choral entstand 1974, wurde aber bereits unter dem Einfluß des anglikanischen Hymnus komponiert.

Gleichzeitig mit der Radikalisierung der kirchenmusikalischen Tonsprache entstand eine entsprechende Entwicklung im Bereich der Unterhaltungsmusik. Die Jugendgeneration konnte in den fünfziger Jahren die Revolution der elektrisch verstärkten und verbreiteten Musik durch Radio und Grammophon mitvollziehen. Innerhalb der christlichen Jugendarbeit wurden Musik= und Singformen geschaffen, die von der Schlagermusik inspiriert oder abgeleitet waren. Im Jahre 1960 fanden die ersten Jazzgottesdienste in Rotterdam statt und in England hatte der englische Marinepfarrer Geoffrey Beaumont seit 1952 das christliche Sing= und Liturgierepertoire durch die Reihe *20th Century Light Church Music* mit neuen Liedern versehen.

Im Jahre 1963 fanden die ersten rhythmischen Gottesdienste in Norwegen statt. (NoS 430) Dieses Lied ist mit seinen typischen Synkopen ein musikalisches Dokument aus diesen Jahren.

Das zunehmende politische Bewußtsein der Jugend wurde in den sechziger Jahren durch die Lieder von Bob Dylan und Joan Baez vermittelt. Gleichartige Gitarren-Lieder wurden zu Vorbildern für Protestlieder innerhalb der Kirche. Die Anregungen kamen aus Frankreich (Cocagnac und Duval), England (Sidney Carter) und Amerika (Ylvisaker und Bash). (NoS 707)

Lars Åke Lundberg og Tore Littmarck waren Vertreter der neuen Welle im skandinavischen Bereich. Lundbergs "Guds kärlek er som stranden" und Littmarks "Herre du vandrer" vertreten diese Richtung. (NoS 727)

In Norwegen gab es keine kirchlichen Troubaduren von ähnlichem Niveau wie in Schweden, wo die freien christlichen Gemeinschaften von Bedeutung sind und tüchtige Musiker zur Verfügung haben. Norwegische Kirchenmusiker wurden jedoch herausgefordert, jugendlich oder für die

Jugend zu komponieren. "Se, universets Herre" von Egil Hovland ist ein Beispiel eines solchen Versuchs. (NoS 290) Es handelt sich um eine flotte Melodie zu einem Text, der geprägt ist von dem erweiterten Weltbild der sechziger Jahre mit Sputniks und Mondfahrten. Später versuchten die Kirchenmusiker, mit dem chanson-artigen Liedtypus zu arbeiten, nicht selten von Volksliedern angeregt. Durch die ethnomusikalische Welle der siebziger Jahre war das norwegische Volkslied wieder ins Blickfeld gekommen und regte auch zu Kontrafakturen und Neuschöpfungen an. (Beispiele: NoS 372 und 242)

Das musikalische Experimentieren innerhalb der ernsten Musik dauerte in Norwegen nur kurze zehn Jahre. Schon am Ende der sechziger Jahre kam ein Umschwung, der sich überall im Musikleben bemerkbar machte. Die neuromantischen Strömungen folgten innerhalb der ernsten Musik als Reaktion auf die Darmstädter Schule und die Avantgardemusik. Auf kirchenmusikalischem Gebiet wurden die Orgelwerke von Mendelssohn, Max Reger oder Charles-Marie Widor wieder aufgeführt. Die Orgeln bekamen eine weichere Intonierung und die Orgeldispositionen machten bei Neubauten erneut Platz für romantische Register. Die Kirchenchöre holten ihr Repertoire aus Großbritannien. Die englische Gottesdiensttradition zur Weihnachtszeit mit "Christmas Carols" sowie der anglikanische Chor-Chant wurden der norwegischen Sprache angepaßt und führten bald zu Neuschöpfungen in derselben Gattung. Kein Wunder, daß auch die großen anglikanischen Hymnen (NoS 513) und ihre Nachschöpfungen (NoS 104) im Gesangbuch Platz fanden. In den christlichen Jugendkreisen machte sich die Rückkehr in ähnlicher Weise bemerkbar. Die neupietistische Jesus-Bewegung war eine Gegenrichtung zu dem pessimistischen Inhalt der politischen Protestlieder. Musikalisch griff diese Erweckung zurück auf die melodische Einfachheit und die unmittelbar emotionell wirkenden Lieder der Erweckung des 19. Jhdts. (NoS 871). Diese Entwicklung führte schließlich dazu, daß die ehemaligen unüberbrückbaren Barrieren zwischen dem kirchlichen Gesangbuch und den Gesangbüchern der Inneren Mission zerbrachen. Im Jahre 1976 beschloß die Liturgie-Kommission, daß einige bekannte Erweckungslieder ins Gesangbuch aufgenommen werden durften.

Das christliche Engagement für die dritte Welt spiegelt sich in einer Auswahl von Liedern aus Afrika und Asien wieder. Kinderlieder waren in den früheren Gesangbüchern nur sparsam vertreten und als Kompositionsfeld hauptsächlich den Amateuren überlassen. Ein wachsendes Verständnis für das Kind im Gottesdienst gab Anlaß zu vielen neuen Kinderliedern.

Die sozial-ethischen Lieder aus den sechziger Jahren mit ihren aktuellen Themen erwiesen sich bald als überholt. Wörter wie Krieg,

Bomben, Warenhäuser, Büros und Fabrik wirkten nach einer Weile ohne wirkliche Tiefe. Auch Ausdrücke wie Mond und Sonne, Sternengewimmel, Universum und Kosmos waren zu wirkungslosen Bilder geworden. In den siebziger Jahren suchte man nach Tradition, Identität und den eigenen Wurzeln. Das zeigte sich im christlichen Bereich mit einer Zurückwendung zur poetischen Bildsprache der Bibel. Der gregorianische Choral hatte auf dem musikalischen Gebiet lange das Eigenrecht auf die Psalmen und das Bibelwort gehabt. In einer sekularisierten Zeit wurde es wichtig, größere Bibelkenntnis durch das Liedersingen zu verbreiten. So entstanden Bibel-Lieder und Psalmvertonungen in den verschiedensten Stilarten und Gattungen. Dies spiegelt sich im liturgischen Teil des Gesangbuches wieder. Neben gregorianischen Chorälen stehen neukomponierte Melodien, die eine große Variation der Stilmittel abzeichnen. Die Zahl von Liedpsalmen aus der reformierten Kirche unterstreicht diese Tendenz noch weiter.

Die nordischen Gesangbücher, die in den achziger Jahren erschienen, sind alle vom Pluralismus unserer Zeit geprägt worden. Die Gesangbücher sind nicht mehr stilistisch einheitlich, sondern spiegeln die Geschichte der Musik wieder. Jede Epoche darf mit ihren eigenen Voraussetzungen mitsingen. Es besteht die Gefahr, daß es wichtiger geworden ist, die Vielfältigkeit und Gleichberechtigung zu zeigen, als ein wahrhaftig aktuelles Gesangbuch zu schaffen. Diese Gefahr braucht aber noch nicht dazu führen, daß solch ein Gesangbuch zu einem musikgeschichtlichen Museum wird. Durch die bewußte Auswahl von Liedern aus vielen Epochen der Musikgeschichte kann die frohe Botschaft eine verstärkte Wirkung bekommen. Die Menschen von heute dürfen genau das singen, was Generationen vor ihnen gesungen haben. Der unendliche Lobgesang tönt aus einer fernen Vergangenheit durch uns hindurch und in die Zukunft hinein. Das Gesangbuch wird in dieser Weise zu einem Symbol des ewigen Lobgesanges.

Neben dem Erbe aus der Lutherzeit haben Lieder und Gesänge aus der römisch-katholischen, griechisch-katholischen, reformierten und anglikanischen Kirche ihren Platz finden können. Lieder der evangelischen Erweckungsbewegungen, aus den Missionsfeldern und den Schwesterkirchen in Europa, Asien und Amerika unterstreichen die Perspektive einer weltweiten Christenheit. Im Gegensatz zu den Gesangbüchern früherer Zeiten demonstrieren diese Gesangbücher nicht mehr die bedauerliche Zersplitterung der Christen, was jahrhundertlang durch bewußt verschieden gehaltene Liedtraditionen betont wurde, sondern das pluralistische Gesangbuch hat auf poetischer und musikalischer Ebene die Hoffnung und Vision einer zukünftigen vereinten Christenheit vorweggenommen.

Das Gesang- und Choralbuch früherer Zeiten war für den Gottes-

dienst gedacht und stellte sich als literarisches und musikalisches Kulturdokument seiner Zeit dar. Heute entsteht ein Gesangbuch als Produkt eines langen demokratischen Prozesses, an welchem die ganze Gemeinde teilnehmen kann. Während dieser Arbeit können alle denkbaren Gruppierungen in der Kirche ihre Meinung äußern, bis das Gesangbuch fertig vorliegt. Das Resultat ergibt naturgemäß eine größere musikalische und stilistische Spannweite. In Zukunft müssen wir mit solchen demokratischen Entscheidungsprozessen rechnen und mit den damit verbundenen Variationen in Stil und Qualität leben. Auch das ist ein Spiegel der Musikgeschichte, denn die Situation ist nicht anders außerhalb der Kirche. Musikformen, die früher unterdrückt wurden, haben in unserer Zeit Gleichberechtigung gewonnen mit jenen Formen, die bis heute das Kulturbild dominiert haben. Das könnte zwar für die sogenannte ernste Musik Grund zum Pessimismus sein, aber vor Kurzem erst haben fünf Millionen Menschen eine CD gekauft, um das "Kyrie orbis factor" von spanischen Mönchen gesungen zu hören. Ist das nicht ein Argument dafür, daß die Gesangbücher der Zukunft in noch höherem Maße als bisher ein Spiegel der Musikgeschichte sein müssen?

Anmerkungen

1. Heischmann: *Den svenska psalmboken* (1985), Bd. 2, S. 158.

Summary

The Protestant hymnals published during the past decade contain hymns of almost all epochs of the history of Christianity and are thus a mirror of the history of music. The article sketches the development leading up to the creation of pluralistic hymnbooks using the hymnal of the Norwegian Lutheran Church, *Norsk salme bok* (NoS) as case study, beginning with the eighteenth century as a crucial point in the history of church music in Europe.

Although the idea of a pluralistic hymnbook did not take actual shape until after 1970, its roots go back to the nineteenth century. Up until then hymnals and chorale or organ books were intended for the use in divine worship and were literary and musical documents of their times. Today, a hymnal is the product of a long, democratic process which allows the participation of entire congregations. In this process all possible groups within the church are able to register their opinions, resulting in a wider musical and stylistic scope of the hymnal by accepting forms that had been suppressed earlier. This, too, is a mirror of the history of music, because it reflects the situation in the secular world.

T Johannes Barstad 1904
M Guttorm Ihlebæk 1979

→ 545

664

Din Frel-sar ser på deg i dag og
spør om du vil hal-da lag, så han får tru-fast
lei - a deg på liv - sens fa - re - ful - le veg.

168

→ 769

T *Haec dies laetitiae*, latinsk 1100-t
O J.N. Skaar 1881
M J.Chr.Fr. Hæffner 1820

Å pås - ke - dag, du høg - tids - stund, du gle - de -
vell i hjar - te - grunn, vår Krist har si - ger vun -
ne! No ber dei bod kring al - le land at dø - den
har sin o - ver - mann i Je - sus Kris - tus fun - ne.

773

T Thomas Kingo 1674
M H.O.C. Zinck 1796

Nå rin - ner so - len opp av øs - ter -
for - gyl - ler fjel - lets topp og ber - gets
li - de, Vær glad, min sjel, og la din stem - me
si - de.
klin - ge, stig opp fra jor - dens bo og
deg med takk og tro til him - len svin - ge!

T Matthias Claudius 1779
O Arve Brunvoll 1978
M J.A.P. Schulz 1790

810

No skin den ljo - se må - nen frå klå - re
him - mel - blå - nen, og stjer - ner ly - ser bjart. Den
mør - ke sko - gen tei - er, og o - ver vol - len
brei - er ei nat - te - skod - de ven - gen vårt.

T B.S. Ingemann 1845,
etter *Salm*e 36,6-10
M J.P.E. Hartmann 1852

307

Til him - le - ne rek - ker din mis - kunn - het,
Gud, din tro - fast - het når di - ne sky - er; din
rett - ferds - hånd o - ver ber - ge - ne ut er
strakt o - ver da - ler og by - - er.

T N.F.S. Grundtvig 1837, etter *Jes* 35
M J.P.E. Hartmann 1861

13

«Blomst - re som en ro - sen - gård skal de ø - de
van - ger, blomst - re i et gyl - len - år
un - der fug - le - san - ger; mø - tes skal i
strå - le - dans Li - ba - nons og Kar - mels
glans, Sa - rons prakt og yn - - de!

184

T.N.F.S. Grundtvig 1843
M Ludvig M. Lindeman 1864



Pås - ke - 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. Pås - ke - mor - gen sluk - ker
sor - gen, sluk - ker sor - gen til e - vig tid.

858

T Joël Blomqvist, Per Ollén 1876
O Til norsk før 1928
M Robert Lowry 1864



Å, hvor sa - lig å få vand - re hjem - ad
ved vår Fa - ders hånd, snart er endt vår ør - ken -
vand - ring, vi går inn i Ka - naans land.
Her - lig san - gen der skal bru - se, sterk som ly - den
av en mek - tig flod: Æ - re væ - re Gud og
Lam - met som oss kjøp - te med sitt blod!

490

T Lina Sandell 1865, 1872
M Oscar Ahnfelt 1872

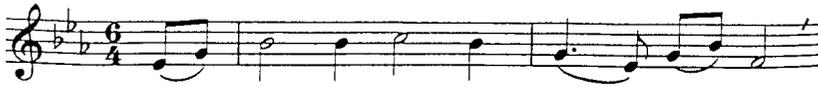
Blott en dag, ett ö-gon-blick i sän - der,
Allt ju vi - lar i min Fa-ders hän - der,

vil - ken tröst vad än som kom-mer på! Han som
skul - le jag, som barn, vel ängs - las då?

bär för mig en fa-ders hjär - ta, gi - ver ju åt
var - je ny - född dag dess be - skär - da del av fröjd och
smär - ta, mö - da, vi - la och be - hag.

244

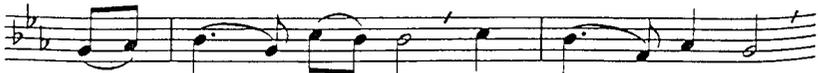
T H.A. Brorson 1765
M Norsk folketone
(Heddal)



Den sto - re, hvi - te flokk, å se
Det er den hel - te - ska - re som



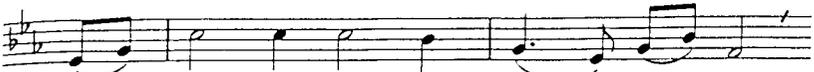
som tu - sen ber - ge full av sne
fra ver - dens sto - re treng - sel kom



med skog om - kring av pal - me-sving,
og har seg todd* i Lam - mets blod



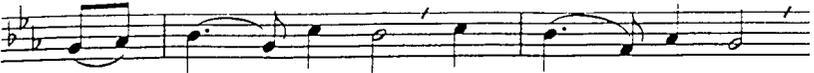
for tro - nen, — hvem er de?
til him - lens hel - lig - dom.



Der hol - der de nå kir - ke - gang



med u - opp - hør - lig ju - bel-klang



i høy - e kor, hvor Gud han bor



blant al - le eng - lers sang.

T *Lux illuxit laetabunda*, sekvens til Olsok-messa, 1100-t.
 Δ erkebiskop Eirik Ivarsson (d. 1206) O Bernt Støylen 1923
 M *Praedicasti Dei care*, frå Olavs-musikken, 1100-t

741



1 Ljo - set o - ver lan - det dag - na,
 3 Kris - ti vit - ne Gud vil æ - ra
 5 Lan - det han med lov vil byg - gja,



ljøs med sæ - le, fryd og fag - nad, ljøs som
 og ei gle - de - kjel - da ve - ra for Guds
 rett for hei - le fol - ket tryg - gja kris - ten -



verdt er lov og pris. Kris - ten - folk i
 kyr - kje - lyd på jord. Lyft då son - gen
 rett for al - le mann. Gud - laust folk i -



dag skal kve - da, lo - va Gud med høg - tids
 din med styr - ke, du vår mor, du Kris - ti
 mot han stri - der, men han hel - ler dø - den



gle - da, heid - ra han på ver - dig vis! →
 kyr - kje, opp mot hø - ge him - mel - kor!
 li - der enn sin Gud han svi - ka kan.



2 Kris - ti vit - ne opp har fa - re
4 Her i stri - den og i trengs - la
6 Her - re Krist, du si - ger - ri - ke,



til den sto - re, kvi - te ska - re høgt i
gjekk Sankt O - lav kveikt av lengs - la et - ter
gjer oss di - ne vit - ne li - ke, som i



ljo - set o - ver sol. Stut - te gle - der
ljøs og e - vig liv. Kvi - te Krist hans
dø - den sig - ra kan! Når vår fi - end



har dei vra - ka, e - vig fryd dei no skal
hug har vun - ne, og den kjær - leiks sol har
hardt oss tren - gjer, gøym oss un - der di - ne



sma - ka, sæ - le syng dei kring Guds stol.
run - ne som or lan - det mørk - ret driv.
ven - ger, berg oss med di høg - re hand!



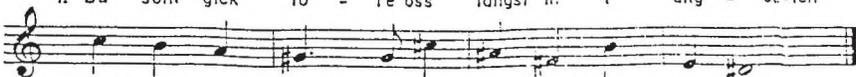
(6) A - men, a - - - men, a - - - men.

666 Du som gick före oss

Text: Olov Hartman, 1968
Musik: Sven-Erik Bäck, 1959



1. Du som gick fö - re oss längst in i ång - es - ten



hjälp oss att fin - na dig Her - re, i mörk - ret.

T Patrick Appleford 1960
 O Olaf Hillestad 1964
 M Geoffrey Beaumont 1960

→ 525 **430**

Kris - tus, kon - ge, du re - gje - rer, all vår
 styr - ke er fra deg! Jom - fru - sønn som
 tri - um - fe - rer, ly - dig gikk du kor - sets vei.
 Med ditt of - fer vant du sei - er, mør - kets
 mak - ter måt - te fly. Vis oss hvil - ket
 håp vi ei - er, gjør din kir - ke sterk og ny!

707

T og M Sydney Carter 1962
 O Oversatt 1979

Da jeg treng - te en nes - te, var du
 der, var du der? Da jeg treng - te en nes - te,
 var du der? Hvem du er, hvor du le - ver,
 det er én ting som tel - ler: Var du der?

T Anders Frostenson 1968
 O Alfred Hauge 1973
 M Lars Åke Lundberg 1968

727

Guds kjær-leik er som stran - da og som gra - set,
 som vind og vidd og jord og all - heims rom.
 Vi fri-dom fekk å bu der, gå og ko - ma,
 å sei - a ja til Gud og sei - a nei. Guds
 kjær - leik er som stran - da og som gra - set,
 som vind og vidd og jord og all - heims rom. →

290

T Olaf Hillestad 1964
 M Egil Hovland 1965

Se u - ni - ver - sets Her - re i rom - mets
 kon - ge - hall, med stjer - ner i sin kro - ne og
 klo - der u - ten tall! Men han er òg i stø -
 vet og kom - mer gans - ke nær, han ser vår
 ferd på jor - den og hus - ker hvem vi er.

372 → 371

T N.F.S. Grundtvig 1817
O Bernt Støylen 1917
M Norsk folketone

Guds kyr - kje - folk, syng for vår
ska - par med von! — eng - la - ne syng med — Han
gav oss til frel - sar sin ein - bör - ne Son. Så
sæ - le me syng for vår Her - re.

242 → 664

T Anastasia Van Burkalow 1966
O Anne M. Brodal 1970/□
M Trond Kverno 1972

På høy - e tid å sø - ke Gud!
Som den - gang Je - sus tal - te om
det tom - me, tør - re fi - ken - tre —
de kal - de hjer - ters fat - tig - dom.

513

T Elias Blix 1890
M W.H. Ferguson 1919



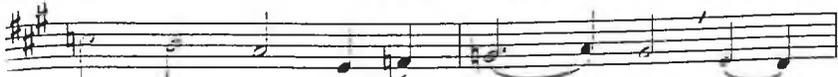
Renn opp, vår sol, med sæ - la! Vår



Je - sus, lys om land for dei som tungt må



træ - la i heid - ning - mør - kers band! Der



inn seg ald - ri treng - de det



san - nings ljøs du gav, der sky av van - tru



steng - de som stei - nen o - ver grav.

104

T Eyvind Skeie 1981
M Trond Kverno 1982

Vi skal se deg, Her-re Je-sus, i din
her-lig-het en-gang, når du rei-ser oss fra
gra-ven til et liv i ju-bel-sang. Og ditt
an-sikt er som so-len når den strå-ler,
full av prakt. Vi skal se deg, som den
si-ste, i din æ-re og din makt.

871

T Etter 1 Joh 1,5-10; 4,10-11
M Ukjent

La oss vand-re i ly-set lik-som
Han er lys, vand-re i Guds lys, vand-re
i Guds lys, vand-re i Guds lys, vand-re
i Guds lys, vand-re i Guds kjær-lig-hets lys.

Gesangbücher als Spiegel des Geschmacks in Frankreich

Hauptreferat -- 18. Studientagung der IAH

Edith Weber

Einleitung : Der Begriff "Geschmack"

I. Der Geschmack im Allgemeinen

Der Philosoph Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) stellte fest:

Von allen Gaben der Natur ist der Geschmack derjenige, der sich am besten empfinden läßt und der am wenigstens zu erklären ist; er wäre nicht was er ist, wenn man ihn definieren könnte, denn er beurteilt Gegenstände, die nicht zu erfassen sind, und dient - wenn ich so sagen darf - als Prisma für die Vernunft.¹

Der Enzyklopädist Voltaire (1694-1778) versuchte eine genauere Erklärung und definierte den Geschmack "als Gefühl für das Schöne und Mangelhafte in den Künsten ... [der Geschmack] ist eine schnelle Unterscheidung, die dem Denken zuvorkommt ... er hat Verständnis dem Guten gegenüber ... und verwirft das Schlechte."² Nichts kann also der Schnelligkeit der Unterscheidung entgegen.

Auch Montesquieu (1689-1755) stimmt darin überein, wie sein "Essai sur le Goût" in der Encyclopädie bezeugt: "Geschmack ist nichts anders als der Vorzug, mit Scharfsinn und mit Schnelligkeit das Maß der Freude zu entdecken, die jede Sache dem Menschen bereiten soll."³

Von diesen drei Autoren, betont der erste, daß man den Geschmack nicht definieren kann und betont die rasche Urteilsbildung. Der zweite versucht eine Definition und legt Wert auf die "schnelle Unterscheidung." Dieser Begriff von Schnelligkeit ist auch bei Montesquieu zu finden.

In Nachschlagewerken findet man unter dem Stichwort "Geschmack" die Begriffe von schneller gefühlsmäßiger Unterscheidung und der Empfänglichkeit für das vorzugsweise Schöne.

Im Allgemeinen muß der Geschmack in einem Gesamtkontext untersucht werden und je nach der religiösen und psychologischen Einstellung der jeweiligen Epoche und je nach dem Land, ohne jedoch die konfessio-

nellen Partikularismen (reformiert oder lutherisch) außer Acht zu lassen. Die Psalmen, Lutherchoräle, Hymnen und geistlichen Lieder spiegeln nicht nur den Geschmack wieder, sondern auch die Gedankenwelt, die theologische Orientierung, die Pluralität und Verschiedenartigkeit der Empfindsamkeit und der religiösen Gesinnung.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Hymnologie zum Spiegel der allgemeinen und geistlichen Geschichte. Der Geschmack ist der Verständlichkeit und der Unbeständigkeit unterworfen: der Geschmack geht aus den empfundenen Gemütsbewegungen hervor; er kann auch von Snobismus, durch Druck des Publikums und der Massenmedien beeinflusst werden.

II. Der musikalische Geschmack

1. Im Allgemeinen

Unter allen Arten von Geschmack scheint der musikalische Geschmack der flüchtigste und der subtilste. Er ist variabel je nach dem Empfänger und dessen intellektuellem Niveau, nach der geistlichen Einstellung und dem Alter der Gemeindeglieder, die sich - während des Gottesdienstes - an dem Gesang beteiligen, aber auch nach dem Einfühlungsvermögen der Chorleiter und der Organisten.

Der musikalische Geschmack ist zugleich eine persönliche Gabe und eine kollektive Erscheinung. Er besitzt die Fähigkeit, ein hymnologisches Repertoire auszuwählen, zu verbessern, oder eventuell weg zu lassen. Er hängt von der Qualität des auditiven Wahrnehmens ab. Der Geschmack einer Epoche kann auch als Reaktion auf den Geschmack der vorangehenden musikalischen Richtung betrachtet werden. Er kann gestaltet oder nicht gestaltet (*formé et déformé*) sein. Er hängt immer von Umgebung, Klangbild und Milieu ab.

2. Die Problematik des evangelischen Musikgeschmacks

Die Problematik der evangelischen Musikgeschmackrichtung wird gekennzeichnet durch ihren scheinbaren Widerspruch und durch ein reduzierbares Paradox. Im Laufe der Jahrhunderte war die hymnologische Verantwortung der Reformatoren, Humanisten, Theologen und Poeten sehr groß und es ist ihnen nicht immer gelungen, sich den äußerlichen Einflüssen der Mode, des Tagesgeschmacks und des Snobismus zu entziehen.

Seit dem 16. Jhdt. bilden Hymnologie und Gesang die wesentlichen Aspekte der aktiven Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst. Der

musikalische Geschmack zeigt sich in der kollektiven oder individuellen Äußerung des Glaubens. Obwohl die Protestanten (wenigstens in Frankreich) öfters als Individualisten angesehen werden, bleibt der Gesang eine öffentliche liturgische Haltung.⁴

Das Problem des Geschmacks entsteht auf der Ebene des kollektiven Empfindungsvermögens und kann sich paradoxerweise doch weder des Subjektivismus noch der Massenpsychologie entziehen. Der Geschmack kann nuanciert werden durch das jeweilige Temperament, verschiedene kulturelle Niveau und geistliche und mystische Erfahrungen.

An und für sich sollte sich für Protestanten das scheinbare Geschmacksparadox zu einer Einheit von poetischer und musikalischer Form, Ausdrucksform des Glaubens und sowohl individueller als kollektiver Wahrnehmung verschmelzen. Jedenfalls dürfen einerseits die Lehren aus der Vergangenheit nicht übersehen werden und andererseits ergibt sich auch die Notwendigkeit, die Texte zu aktualisieren und den Gläubigen zu gegebener Zeit zugänglich zu machen.

Die Veränderlichkeit des Geschmacks geht aus den Gesangbüchern hervor, die zu Zeiten der Umstellung in der religiösen Psychologie und in der protestantischen geistigen Einstellung gebräuchlich waren.

*

Zur Typologie des Geschmacks (nach einigen französischen Gesangbüchern; vgl. "Chronologie" unten)

1. Der hugenottische Geschmack der Reformationszeit

Das rege Interesse an der Rückkehr zu den Quellen (*ad fontes*), die von Gelehrten, Humanisten und Reformatoren gefordert worden war, hat zu der literarischen Gattung der Paraphrasen in der Volkssprache und dadurch zur Textverständlichkeit geführt.

Zur Reformationszeit des 16. Jhdts. haben Buchdruck und Notendruck (schwarze und weiße Notation) zur Verbreitung des Hugenotenpsalters (mit einigen Gebeten und "cantiques") stark beigetragen.

Der Stil des Hugenottenpsalters symbolisiert die musikalische Identität der reformierten oder calvinistischen Musik in Frankreich und in der französischen Schweiz. Der Stil (Geschmack) wird mehr oder weniger vorteilhaft Reaktionen, Veränderungen und manchmal auch noch Neuerungen unterworfen, wie es aus der Entwicklung der Gesangbücher hervorgeht.

Von langer Dauer war die Rolle des Psalters in der Geschichte des Protestantismus, in der persönlichen Frömmigkeit, in der Ausbildung des

Geschmacks, der ästhetischen Normen wie auch Gewohnheiten, die einen gewissen Atavismus erzeugen.

Chronologische Übersicht

1. *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant* (Strasbourg, 1539)
2. *Les Psaumes mis en rimes françoise* par Clément Marot et Théodore de Bèze (Genève, 1562). Recueil officiel.
3. Révisions de Conrart-la Bastide (Paris, 1679)(1677, 1679)
4. Révisions de Benedict Pictet (Schweiz, 1705)
5. *Psautier romand* (63 Psaumes, 87 cantiques) (Schweiz, 1866, 1895)
6. *Psaumes et cantiques* (Paris, 1895). Recueil adopté par le Synode général officieux des Églises réformées de France.
7. Révisions par R.-L. Piachaud (Schweiz, 1932)
8. Révisions par Philippe Poincenot (Paris, 1934)
9. *Louange et Prière* (4 voix) (Paris, 1939)
10. Nouvelle version du *Psautier romand* (Schweiz, 1959)
11. *Psaumes et cantiques et textes pour le Suisse culte* (1976). Mélodies: Genève et Lausanne). Paraphrases remaniées.
12. *Nos coeurs te chantent* (Paris, 1979). Paraphrases de R. Chapal.
13. *70 Psaumes à retrouver* (Paris, 1992). Refonte des textes: R. Chapal.
14. *Le Psautier français. Les 150 Psaumes* (Paris, 1995). Versifiés en français contemporain (R. Chapal). Mélodies originales du XVI. siècle.
(Genève, Lausanne)

Kommentar zur Chronologie

1539: Das mehr als Experiment gedachte Büchlein *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant à Strasbourg, 1539*⁵ wurde während Calvins Aufenthalt in Straßburg gedruckt und enthält einige Texte von Jean Calvin (1496-1564) und Clément Marot (1496-1544), die auf Straßburgischen Melodien (M. Greiter, W. Dachstein) beruhen, die ursprünglich für deutsche Texte komponiert worden waren, was natürlich Konflikte zwischen musikalischer und textlicher Prosodie verursachte. Es ist das Verdienst dieses Büchleins von 18 Psalmen, den Geschmack für Paraphrasen in französischer Sprache eingeführt zu haben. Auf Calvins Anregung hat Clément Marot 49 und Théodore de BèZE (1519-1605) 101 Texte beigetragen.

1562 entstand der gesamte Hugenottenpsalter von 150 Psalmen mit dem Titel: *Les Psaumes mis en rimes françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*.⁶ Allein im Entstehungsjahr wurden mehr als 30,000 Exem-

plare gedruckt, eine außerordentliche Leistung! Dieser Psalter hatte eine starke Wirkung, selbst 433 Jahre nach der Entstehung werden die Psalmen noch immer gesungen.

1995 erschien eine Gesamtausgabe mit neuen Paraphrasen von Roger Chapal,⁷ ein weiterer Beweis der Beständigkeit des Hugenotten Psalters der im 16. Jhd. mehrmals im Jahr vollständig mit allen Strophen gesungen wurde. Damals erklangen Psalmen in den Kirchen, in der "Wüste" (*désert*), wo die Hugenotten ihre Gottesdienste heimlich abhielten, auf Verbrennungsstätten (*bûchers*), Galeeren, "au Pré aux Clercs" in Paris gegenüber des Louvre, wo sie von der Seine bis zu den Fenstern des Palasts zurück wiederhallten.

Mehr als vier Jahrhunderte nach ihrer Entstehung werden die Melodien aus dem Corpus von 1562 nicht nur in sondern auch außerhalb Frankreichs von Protestanten gesungen. Sogar Katholiken singen sie mit oder ohne semantische Verwandtschaft seit Vatican II (1961-1965) wegen ihres funktionellen Charakters von Katholiken.

Die Ausgabe von 1562 ist typisch für hugenottischen Geschmack, die Melodien werden bestehen bleiben, nur die Texte wurden auf Grund der sprachlichen Weiterentwicklung revidiert.

Von Clément Marot und Théodore de Bèze bis Bénédicte Pictet (1695-1724), über die Umarbeitungen von Valentin Conrart (1603-1675) und Marc Antoine de La Bastide sieur de Crozat (1704 in London gestorben), der nach Conrarts Tod diese neue Fassung 1777 und 1779 herausgab, hat der Hugenottenpsalter während mehrerer Jahrhunderte den Ton angegeben. Auch heute noch ist er aktuell und hat nichts von seiner Frische, Tiefe und inniger Religiosität verloren.

In der Alltagssprache, aber von der Elite geprägt, wird er zum Ausdruck einer ganzen Gesellschaft und zum Prototyp des Calvinistischen Kirchengesangs.

Seit dem ersten experimentellen Gesangbuch von 1539 sucht die evangelische Hymnologie ihre Struktur, ihre Kirchenordnung, ihren eigenen Stil und ihre eigenen Ästhetik, die für alle zugänglich und verständlich sein soll. Während der nächsten Jahrhunderte formte in Frankreich (wie auch in Deutschland, Holland und in französischer Schweiz) der kategorische Imperativ Textverständnis, evangelische Kirchenmusik und deren Geschmack. Da es sich um funktionelle Musik handelte, beinhaltete dieser Geschmack meist einen strengen, moralisierenden, kämpferischen Charakter⁸ (Musikbeispiel 1), Einfachheit, Schwung, mäßige Lyrik, Melancholie,⁹ Innigkeit, Hoffnung und immer aktive Beteiligung der Gläubigen. Diese Forderung war sehr wichtig und wirkte sich sowohl auf Texte wie Melodien aus. Diese evangelische Ästhetik entwickelte sich vom 16. Jhd. an, das einerseits ein goldenes Zeitalter für

die Polyphonie war aber auch zugleich die Epoche der Abschwächung der Kirchentönen und der Modalität zugunsten der zukünftigen Dur- und Molltonarten. Schulchöre pflegten das Singen einfacher Kontrapunktsätze "Note gegen Note," wie Humanisten-Oden und französische Chansons für vier Stimmen mit dem *cantus firmus* entweder in Tenor oder Sopran, wo die Melodiestructur leicht herauszuhören war, oder kanonartige mit sukzessivem Stimmeinsatz und den Kontrapunkt "floridus" mit Imitationen und fugenartiger Aufeinanderfolge. Die Musiker der Reformationszeit benutzen alle diese Stilarten und auch noch den mehr ausgearbeiteten Motettstil. Das war u.a. der Fall bei Claude Goudimel (ca 1520-1572), Claude le Jeune (ca. 1530-1600?) und Paschal de l'Estocart (1539?-1584).

In Deutschland wie in Frankreich war der Geschmack seit dem 16. Jhd. festgelegt und beinhaltete:

- einfache Melodien, leicht zu singen und auswendig zu lernen und auf Syllabik beruhend (und nicht, wie im gregorianischen Gesang auf Melismatik).

- strenger Rhythmus (*carre*) von geringem Umfang.

Wegen der historischen und politischen Lage in Frankreich konnten sich Repertoire und Melodien nicht weiter entwickeln. Das Ergebnis beläuft sich auf:

- 150 Psalmen (mit nur 125 Melodien,¹⁰ einige Psalmen haben also dieselbe Melodie).

- Zehn Gebote.

- Lobgesang des Simeon.

- Gebete vor und nach den Mahlzeiten; Vater Unser.

- Glaubensbekenntnis.

- Lobgesang der Maria.

- Te Deum.

- die Cantica von Moses (5. Mose, 32) und Zacharias.¹¹

Der Psalter ist funktionell und richtig dem Gottesdienst der individuellen und kollektiven Frömmigkeit angepaßt, zudem ist er Träger einer festen Ideenverbindung.

Die Sprache veraltete allerdings bald und wirkte archaisch. Das führt zu Modernisierung von Rechtschreibung und Grammatik und Änderung gewisser Ausdrücke, die nicht mehr verständlich waren. Nach der Umarbeitung von Conrart-la Bastide fand schon 1694 eine weitere Neugestaltung durch Bénédicte Pictet (1565-1724) statt, der auch der Autor von *Cantiques* ist.¹²

Diese immer dem Calvinistischen Geschmack entsprechenden Ausgaben wurden von den Gemeinden im Exil aufgenommen, wie zum Beispiel in Halle (1740), Leipzig (1775), Dresden (1785), Hamburg (1787) und auch in Amsterdam (1754).

Die mit Melodien versehenen Psalter von Straßburg, Genf und Lausanne bilden auch die Grundlage für Samuel Mareschall (1554-1640) in der Schweiz,¹³ Ambrosius Lobwasser (1515-1585) in Deutschland mit der Harmonisierung von Claude Goudimel (1565).¹⁴ Das ist wiederum ein Beweis, daß diese Hugenottenpsalmen brauchbar sind und dem evangelischen Geschmack entsprechen.

2. Der pietistische Geschmack in Frankreich.

Während der Bewegung des Pietismus und der Erweckungswellen nach dem außerordentlichen Aufblühen des Hugenottenpsalters wurden Psalmen auch von den Katholiken der Gegenreformation, zum Beispiel Chastillon de la Tour, benutzt.¹⁵ (Musikbeispiel 2).

Einerseits wurden die Fassungen von Conrart-la Bastide und Pictet weiterhin gepflegt; andererseits wurden die Genfer Cantica von Wilhelm (1781-1842)¹⁶ dreistimmig harmonisiert unter Anpassung der überkommenen Melodien an den Zeitgeschmack des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jhdts.

Das Repertoire entfernte sich von der Psalmtradition aus dem Jahre 1562 und orientierte sich an den Erweckungsgesängen. Lyrizismus und Romantik, Individualismus, Aktivismus, "Ich-Dichtung" und die kollektive Begeisterung setzten sich mehr und mehr durch. Die Gesangbücher legten daher immer mehr Wert auf persönliche Bekehrung und Evangelisation des Volkes.

Der hugenottische Geschmack mit seiner strengen Schmucklosigkeit und gleichzeitigen Größe wurde von besonders inbrünstiger, entschlossener und großmütiger Musik verdrängt. Zu den Vertretern dieser neuen Richtung gehörten Ami Bost und sein Nachfolger, der Pfarrer F. HÛRTER, César Malan (1787-1864), A. Monod und Samuel Vincent in Nîmes.

Diese neue Kirche von Bekennern, die dem Methodismus mehr oder weniger verwandt war nach dem Muster von J. Wesley (1703-1791) und der Theologie der persönlichen Erfahrung, die auch von Friedrich Schleiermacher (1768-1834) hoch gepriesen wurde, entwickelt sich hauptsächlich zwischen 1820 und 1860. Unter die hierfür typischen Gesangbüchern sind jene von César Malan zu zählen, nämlich *Les cantiques chrétiens pour les dévotions religieuses* (1823) und *Chants de Sion* (1813, 1828, 1832, 1855); ferner *Sur les ailes de la foi* (1834) von Ruben und Jeanne Saillens für die Baptisten, in 1988 neu bearbeitet unter dem Titel *A toi, la Gloire*.¹⁷ Letztlich dürfen die *Choeurs chrétiens* (1834 und 1864) von H. Lutteroth (gestorben 1889) nicht vergessen werden.

Diese neuen mehr am Rande registrierten Bücher spiegeln die dogmatische Auseinandersetzungen wieder, scheinen jedoch dem Geschmack, der Psychologie und der Theologie der damaligen Zeit zu entsprechen. Musikbeispiele sind: "Jusqu'à la mort nous te serons fidèles" (R. Saillens, amerikanische Melodie) in: *Louange et Prière* (Fassung 1886); "Mon Dieu, mon Père écoute moi" (César Malan, 1830; (spätere Fassung von Edmond Monod, 1937). Orgelbeispiele finden sich als Musikbeispiele 3, 4, 5)

Der Psalter wurde durch geistliche Lieder (*cantiques*) und Gesänge ersetzt. Diese gewannen mit ihrem moralisierenden Charakter und ihrer Mystik und Sentimentalität, welcher der gute Geschmack fehlt, die Oberhand. Trotzdem erwies sich in der gegebenen Situation das Repertoire mit allen seinen Mängeln als wirksam und es wurde von ganzem Herzen gesungen.

3. Der Liturgische Geschmack: Responsorialgesang

Wenn auch Psalmen und geistliche Lieder die wesentlichen Elemente des calvinistischen Gesangs sind, so darf man nicht vergessen, daß der Responsorialgesang in der lutherischen Liturgie und auch der anglikanischen Kirche seine Wurzeln in der Reformationszeit hat. Weil die Predigt nicht der Mittelpunkt des Gottesdienstes sein sollte, führte der Pfarrer Eugène Bersier (gestorben 1889) 1874 in der Église réformée de l'Étoile in Paris den Begriff des liturgischen Gottesdiensts mit spontanen Gesängen und Schriftlesungen ein, um die die aktive Teilnahme der Gemeindeglieder zu fördern.

Noch zu Anfang des 20. Jhdts. wurde diese Liturgie angewendet. Sie erneuerte den in die Praxis umgesetzten liturgischen Geist, lag nicht außerhalb der Tradition sonder bedeutete im Gegenteil eine wesentliche Ergänzung und förderte individuelle und kollektive Frömmigkeit. In diesem Sinne haben auch seit 1923 die sogenannten "Veilleurs" (Wächter) ihre Gebräuche und Prinzipien aufgebaut. Musikbeispiel hierfür ist "Agneau de Dieu par tes langueurs" (1823) mit Text und Musik von C. Malan in: *Louange et Prière*, 535 (nach Offenb. 14:9,10-12).

4. Der Ökumenische Geschmack: Lieder verschiedener Herkunft

Angeregt 1924 vom Christlichen Studentenweltbund, dem Wegbereiter der ökumenischen Bewegung, unternahm es das Gesangbuch *Cantate Domino*¹⁸ mit seinem Liedgut, unterschiedslos zwischen den Menschen verschiedenster Konfessionen und solchen ohne kirchliche Zugehörigkeit, Brücken zu schlagen. Die Herausgabe eines Gesangbuches bestehend aus

Kirchenliedern unterschiedlicher Herkunft mit gemeinsamen Melodien und mehrsprachigen Textfassungen kann sich als sehr nützlich erweisen und zu besserer Kommunikation beitragen.

Gewiß muß man die Existenz eines solchen Gesangbuchtyps begrüßen, der es bei großen internationalen Treffen jedem Teilnehmer ermöglicht, die gesungenen Texte zu verstehen. Leider ist diese Verbreitung von Kirchenliedern mit einer qualitativen Nivellierung verbunden, denn wegen der vielen Sprachen ist es nicht möglich, eine Übereinstimmung von Musik- und Wortakzent zu erreichen.

Gesangbücher mit "babylonischer Sprachverwirrung" schwächen die Identität der protestantischen Hymnodie und verändern das ästhetische Gefühl bis zu einer gewissen Geschmacklosigkeit, denn diese Gesangbücher vereinigen Gesänge und Hymnen aller Richtungen der orthodoxen, katholischen und evangelischen Kirchen zugleich mit breitgefächerten Kulturen. Die Lieder von *Cantate Domino* bringen "den Glauben und die Bestrebungen des heutigen Menschen in eine zeitgemäße sprachliche Form" und gehen "auf seine wirkliche Probleme" ein.¹⁹

5. Der unbeständige Geschmack in "all-round" Gesangbüchern

Ohne Psalmen und geistliche Lieder aus der Zeit der Erweckungen wegzulassen, wurden zwischen 1892 und 1938 etliche Gesangbuchaufgaben benützt, unter anderem mit Psalmen, die vom wissenschaftlichen Standpunkt aus nicht ganz zuverlässig sind. Um die notwendigen Anpassungen und Änderungen der Melodien vorzunehmen, griff man wieder auf Quellen des 16. Jhdts. zurück und jene harmonischen Sätze, die zu ausschweifig waren, wurden verbessert. Das war der Fall bei dem französischen Gesangbuch *Psaumes et cantiques* von 1895 (11. Aufl. revidiert und korrigiert).²⁰ Neben den 50 Psalmen (ein Drittel des Hugenottenpsalters) enthält dieses Buch im zweiten Teil 70 "cantiques" Ausburgischer Konfession, die allen gegebenen Gelegenheiten des christlichen Lebens und Feierlichkeiten der liturgischen Zeiten Rechnung tragen. Die sowohl aus der Lutherzeit als auch von Hammerschmidt, Mozart, Haydn, Händel, Neukomm, aber auch von César Malan stammenden Melodien wurden von Wilhelm harmonisiert. Zu dieser Gattung gehört der *Psautier romand* in der Schweiz und neuere Publikationen in Frankreich wie das *Camet de chants* in ungehefteten Blättern, das einige Psalmen enthielt und später geheftet unter dem Titel *Arc en Ciel* herauskam. Es umfaßt zahlreiche Kirchenlieder die nicht dem "bon goût" entsprechen.

Das 1939 erschienene *Louange et prière* mit 4-stimmigen Sätzen war schon nach dem Zweiten Weltkrieg veraltet. Es enthält Psalmen, Lieder aus der Erweckungsbewegung, die einer früheren Empfindsamkeit angehö-

ren und obwohl die Melodien prägnant sind, verrät der Text ab und zu einen schlechten Geschmack. Aber trotz der lächerlichen Wirkung werden diese Lieder von ganzem Herzen als eine Erinnerung an die Jugend gesungen.

6. Der Geschmack für die Rückkehr zu den Quellen

Zu Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jhdts. enthielten die Gesangbücher in französischer Sprache nur verhältnismäßig wenige Psalmen und dafür viel mehr Erweckungslieder.

Beispiele hierfür finden sich in der chronologischen Übersicht.

- 1895 enthielt der *Psautier romand* 63 Psalmen gegenüber 87 "cantiques."
- 1895 enthielt das Gesangbuch *Psaumes et cantiques* (11. Aufl.) nur 52 Psalmen gegenüber 213 cantiques. In der Zwischenzeit wurden die Fassungen von Conrart-la Bastide und Bénédict Pictet zeitgemäß sprachlich revidiert und umgefomrt.
- 1932 brachte René-Louis Piachaud in der französischen Schweiz und von 1935 an Philippe Poincenot und Charles Dombre in Frankreich neue revidierte Auflagen heraus.
- 1939 erschien *Louange et prière*²¹ und enthält nur 67 Psalmen unter insgesamt 458 Nummern. Einige Texte ähneln den Fassungen von Conrart-la Bastide, können aber auch von Philippe Poincenot oder Charles Dombre verbessert worden sein.

Forschungen zur Wiedereinführung der echten Melodienquellen, die auf Texten in modernerer Sprache beruhen sollen, fanden nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Es entstanden nach und nach :

- 1970 *75 Psaumes. J'éveillerai l'aurore*, mit einer neuen Textfassung von Pfarrer und Dichter Roger Chapal.²²
- 1976 *Psaumes, cantiques et textes pour le culte*, zum Gebrauch in der reformierten Schweiz, enthält 71 Liedpsalmen, 8 Antiphone und Dialog. Die französischen Texte sind von E. de Peyer, R.-L. Piachaud, E. Pidcous und R. Chapal (1970); die Melodien stammen zumeist aus Genf, einige aus Lausanne.²³
- 1979 *Nos coeurs te chantent* enthält 86 Psalmen mit Texten von Roger Chapal, einigen ganz neuen, einigen nach der Vorlage von Marot und de Bèze, revidiert von Conrart la Bastide (1677) und später nochmals von R. Chapal.²⁴
- 1995 *Le Psautier français*²⁵ enthält 150 Psalmen mit Melodien aus Genf und Lausanne und mit den neugestalteten Texten von R. Chapal.

Wenngleich die Melodien dem Muster von 1562 getreu wiedergegeben sind, so läßt sich dasselbe nicht von einigen Texten behaupten, die sehr frei und fantasie reich gestaltet sind.²⁶

(Inzwischen wurden die schon genannten *Camets de chants* in losen Blättern und das daraus entstandene Gesangbuch *Arc en Ciel* mit 71 Psalmen²⁷ und *Vitrail*²⁸ in der Schweiz mit 36 Psalmen veröffentlicht.

1562: 150 Psalmes

1895: *Psautilier romand*: 63 Psalmen - Schweiz

1895: *Psaumes et Cantiques*: 52 Psalmen, 213 Gesänge - Frankreich

1939: *Louange et Prière*: 67 Psalmen, insgesamt 536 Nummern - Frankreich

1970: 75 Psaumes - Frankreich

1976: *Psaumes, Cantiques et Textes pour le culte*: 71 Psalmen, insgesamt 213 Nummern - Schweiz

1977: *Arc en ciel*: 60 Psalmen - Frankreich

1979: *Nos coeurs te chantent*: 86 Psalmen - Frankreich

1992: *Vitrail*: 36 Psalmen - Schweiz

1995: *Le Psautilier français*: 150 Psalmen - Frankreich

7. Geschmack und Aufführungspraxis

Die Interpretation der Psalmen hängt von der Zahl der Sänger einer besonderen Epoche, vom Geschmack der Zeit, vom Stand der Forschung (Archivalien, Briefe, Reiseberichte, Ikonographie, etc.) ab. In Abwesenheit von Bandaufnahmen geben diese verschiedenen Dokumente nützliche Auskünfte.

Im 16. Jahrhundert war der Glaube mit einer kämpferischen Kraft verbunden, das Tempo war entweder sehr rasch und mitreißend oder langsam und innig. Je nach dem Inhalt der Psalmtexte und der Sicherheit des Ortes (Kirche, "Wüste," auf der Straße, auf dem Pré aux Clercs in Paris, etc.) strahlte der Massenchor Kraft und Stärke aus, während der Gesang bei geheimen Versammlungen, zum Gotteslob, zu Hause viel inniger und diskret war.²⁹

Der Stil eines Massenchores ist für Aufführungen im Freien und die großen Oratorien des 19. Jhdts. in Deutschland oder England geeignet. Dagegen ist die pietistische Art des Gesanges beim langsamen Wandern und Singen im häuslichen Kreis oder im Gottesdienst angebracht.

Mit der Gründung von zahlreichen Kirchenchören am Ende des 19. Jhdts. benötigten die damaligen Musikwerke eine große Anzahl von Sängern. Umgekehrt jedoch strebte die Mode der barockisierenden

Aufführungspraxis nach einer Leichtigkeit, Transparenz und Expressivität, die nur mit einer kleineren Gruppe und auch nur mit ausgebildeten Sängern zu realisieren war. Der Massenchor wurde von einem kleineren Ensemble abgelöst.

Als Beispiel für einen Massenchor in Paris dient die frühere *Maîtrise de l'Oratoire du Louvre* der reformierten Kirche unter der Leitung von Horace Hornung und umgekehrt für eine vernünftige Interpretation der Psalmen das kürzlich von Christine Morel gegründete Ensemble *Claude Goudimel*. (Musikbeispiele 6, 7, 8).

Sprache und Aussprache können auch herangezogen werden. Ein bestimmter Chor hat es gewagt, mit dem Akzent und der Intonation von Südfrankreich zu singen; das hat eine gewisse Berechtigung durch die Tatsache, daß die Hugenottenflüchtlinge aus Südfrankreich stammten.

Der Geschmack kann gemeinschaftlich oder mehr künstlersich und verfeinert sein; er hängt auch von der Sensibilität und dem Einfühlungsvermögen des Chorleiters ab.

Schlußbemerkungen

Der musikalische und hymnologische Geschmack wurde im 16. Jhd. festgelegt und im Hugenottenpsalter konkretrisiert. Seine Eigenschaften und Besonderheiten können in 6 Punkten zusammengefaßt werden:

1. Gesang für das Volk in einer allen verständlichen Sprache.
2. Syllabische Behandlung der Texte zwecks Wortverständlichkeit.
3. Vertikale Wahrnehmung der Harmonisierung mit der Melodie im Sopran (früher im Tenor).
4. Mannigfaltigkeit des Ausdruckes: Ernst, Schmucklosigkeit, Freude oder Ruhe, Melancholie, Innigkeit, Spontaneität, Energie und Wärme.
5. Einfachheit der Mittel und trotzdem Schwung und Begeisterung.
6. Gebrauchsgesang für die Gemeinde, gedacht für einen liturgischen Rahmen, zur Erbauung während des Gotetsdienstes oder für geistliche Konzerten.

Im Laufe der Jahrhunderte haben sich diese Merkmale durchgesetzt, wenn auch mit Variierungen. Im Vergleich mit dem festgelegten Prototyp aus der Reformationszeit ist der Hugenottengeschmack (Type Nr. 1) im Zeitalter des Pietismus und anfangs des 20. Jhdts. umgeformt worden. Er trat zunächst in den Hintergrund und wurde erst später wiederentdeckt.

Nach dem Hugenottengeschmack haben sich folgende Tendenzen durchgesetzt: der Pietistische Geschmack (Nr. 2) (z.B. *Réveil* von César

MALAN); der liturgische Geschmack (Nr. 3) mit dem Pfarrer Eugène Bersier; der ökumenische Geschmack (Nr 4) dem Zeitgeist entsprechend (z.B. *Cantate Domino*); der "schwankende" Geschmack (Nr. 5) mit den "all-round" Gesangbüchern und schließlich in der zweiten Hälfte des 20. Jhdts. der Geschmack zu Gunsten der Rückkehr zu den Quellen (Nr 6).

Die stille Menge der Mitglieder der Reformierten Kirche in Frankreich lehnt das hymnologische Abenteuer (Modalität), Unisonogesang, übertriebenen und weichen Rythmus ("rythme 'carré'") und Responsorialgesang ab sowie "Kreativitäten," Synkopen (die der französischen Wortprosodie fremd ist), katholisierende Ästhetik und theologische Modeströmungen.

Das Ideal sollte ein Kompromiß sein zwischen Tradition und Modernität, hymnologischem Erbe und Offenheit Neuem gegenüber, ohne daß der viele Generationen lange Auftrag zur Bewahrung des liturgischen Gutes und der Aktualisierung einer Musik, die Ihrem Namen Ehre macht, zu vernachlässigen.

Der Protestantismus hat verschiedene Liedgattungen (Psalmen, Lutherchoräle, Kirchenlieder) in enger Verbindung mit der Ästhetik des 16. Jhdts. geschaffen. Der Geschmack kann sich zwar entwickeln, aber sehr groß ist und bleibt die Verantwortung unserer jetzigen Hymnologen. Henri Gagnebin drückte es 1968 sehr scharfsinnig aus:

Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß man ein Genie ist, wenn man alles über den Haufen wirft (*chambarder*); das ist ein Laster, das unsere Epoche bedroht. Neue Tendenzen erscheinen auf dem Gebiet geistlicher Musik unserer Zeit. Es handelt sich darum, auf die allerneuesten Mittel zurückzugreifen, mit der Absicht dem Gottesdienst ein Aspekt zu geben, der geeignet ist, die Menge und insbesondere die Jugend anzuziehen: sind wir denn schon soweit, daß man in unseren Kirchen nur noch Sakristeiwanzen (*punaises de paroisse*) und bigotten Alten begegnet?³⁰

Zum Glück haben 1995 die allerneuesten Bestrebungen in der Psalmtradition (Type Nr. 7) die Rückkehr zu den früheren echten Melodien empfohlen, wenn auch mit moderneren Paraphrasen und Aktualisationen der Sprache, was manchmal zu Abweichungen vom Original führt.³¹

Diese Entwicklung der französischen evangelischen Gesänge bestätigt die Zitate von Jean-Jacques Rousseau und Voltaire, die eingangs angeführt wurden. Der musikalische Geschmack ist gleichzeitig eine persönliche Gabe und eine kollektive Erscheinung. Dieser kurzer Überblick über die Entwicklung des Psalters in Frankreich, beziehungsweise in der

französischen Schweiz, zeigt noch heutzutage die Entwicklungsphasen des Geschmacksbegriffes.

Zu jeder Epoche seiner Geschichte seit der Reformation, spiegelt - im Sinne der obenangeführten Typologie - der französische Psalter Zeitgeist, geistliche Haltung, Geschichte der Empfindungsfähigkeit und der Mentalität der verschiedenen Epochen wieder.

Musikbeispiele :

I. PSALMEN

1. Reformation: Psalm 137: "Estans assis aux rives aquatiques," Marot - Goudimel.
Voix de l'espérance, 25 cm. ca. 1958.
2. Gegenreformation: Psalm 137: "Assis le long des eaux," Ph. Desportes - Chastelain de la Tourerato 2292-445518-2 Ps. polyph.fr/Henri IV-Louis XIV
Ensemble Vocal Sagittarius - Michel Laplénie.

II. CANTIQUES DU RÉVEIL (Orgel)

3. "Jusqu'à la mort, nous te serons fidèles."
4. "Mon Dieu, mon Père."
5. "Chant spontané" (nach Bersier). Agenau de Dieu par tes langueurs Oratoire du Louvre - orgue Gonzalés - live.

III. AUFFÜHRUNGSPRAXIS

6. Massenchor: Ps. 68: "Que Dieu se montre seulement," Th. de Bèze - Goudimel.
Ps. polyph. de Goudimel à nos jours 1972, 30 cm. - Vogue - CV 25001
7. Vokalensemble: Ps. 33: "Resveillez-vous chacun fidèle," Marot - L'Estocart.
Ensemble Claude Goudimel (Paris) 1994, NAXOS, 8553025
Aussprache des 16. Jhdts.
8. Vokalensemble: Ps. 33: "Resveillez-vous chacun fidèle," Marot - L'Estocart.
1986, La Réforme, le Psautier de Genève mis en musique.
Aussprache aus Südfrankreich.

Anmerkungen

1. "De tous les dons naturels, le goût est celui qui se sent le mieux et s'explique le moins; il ne serait pas ce qu'il est, si on pouvait le définir: car il juge des objets sur lesquels le jugement n'a plus de prise et sert, si j'ose parler, de lunettes à la raison." Artikel "Goût" in: *Dictionnaire de Musique* (Paris: Veuve Duchesne, 2/1768), S. 231, 232.
2. "Le sentiment des beautés et des défauts dans les arts," "c'est un discernement prompt ... qui prévient la réflexion," "il est sensible à l'égard du bon," "rejette le mauvais."
3. "Le goût n'est autre chose que l'avantage de découvrir avec finesse et promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes." *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. (D'Alembert und Diderot, Hrg.) (1751-1772).
4. "Leiturgia" bedeutet "Dienst."
5. Siehe auch: *Aulcuns Pseaulmes ...* . Réimpression ... D. Deletra. (Genève: A. Julien, libraire au Bourg du Four, 1919).
6. De l'imprimerie Blanchier 1562 avec privilège du Roy. Und Faksimileausgabe mit Einführung von Pierre Pidoux (Genève: Droz, 1986).
7. *Le Psautier français. Les 150 Psaumes versifiés en français contemporain*. Mélodies originales du XVIIe siècle harmonisées à quatre voix. (Lyon: Fédération musique et chant de la Réforme, Réveil Publications, 1995).
Mit Einleitungen (Namen in Klammern): *Les Psaumes dans la prière chrétienne* (Roger Bourguet); *Les Psaumes dans le chant d'assemblée* (Roger Chapal); *Le Psautier huguenot et son histoire* (Édith Weber); *Le Psautier français et sa musique* (Jacques Feuillie). Zahlreiche Tabellen und *Complément hymnologique*, nach dem letzten Stand der Forschung von Pierre Pidoux (Melodien Franck, Bourgeois, Devantès zugeschrieben), zusammengefaßt von Édith Weber.
8. Ps. 68 (*Exurget Deus*): "Que Dieu se montre seulement" (Th. de Bèze), Melodie: Straßburg 1539, nach Ps. 119: "Es sind doch selig alle die" (*Beati immaculati*) M. Greiter (1526) dann 1539 für Ps. 36: "En moy le secret pensement" (später: "Du maling le meschant vouloir") und 1562 für Ps. 68: "Que Dieu se montre seulement" (Goudimel u.a.)

9. Ps. 137 (*Super flumina Babylonis*): "Estans assis aux rives aquatiques / de Babylone plorions mélancoliques ... " (Marot).
10. Z.B. Ps. 36 und 68 (siehe Anmerkung 8).
11. *Le Psautier huguenot du XVIe siècle, Mélodies (I) et Documents (II)* recueillis par Pierre Pidoux (Bâle: Bärenreiter, 1962).
12. Fertiggestellt 1693, veröffentlicht 1694.
13. *Der gantze Psalter ...* (Basel: L. König, 1606).
14. *Der Psalter Davids in teutsche Reimen verständlich und deutlich gemacht ... und hierüber bei jedem Psalm seine zugehörige vier Stimmen* (Goudimel, 1565). Z.B. Ps. 46: "Dès qu'adversité nous offense" wurde hier "Zu Gott wir unsre Zuflucht haben."
15. Z.B. Ps. 136: *Super flumina Babylonis*, später für katholischen Gebrauch zum Text von Philippe Desportes und von Chastillon de la Tour in einem neuen Stil vertont, der sich durch Melismen dem französischen *Air de cour* angleicht. Alle diese Texte von Antoine Godeau (Ph. Desportes u.a.) sollten dem großen Erfolg des Hugenottenpsalters entgegenwirken.
16. Wilhelm war Chorleiter und Generaldirektor für die Primärschulen in Paris (1835), Begründer des Männergesangvereins l'Orphéon (1833) und ein hervorragender Pädagoge.
17. Institut biblique de Nogent.
18. *Cantate Domino, Psautier oecuménique ...* . Neue Ausg. (Kassel, Tour, London: Bärenreiter, 1974).
19. Philipp Potter, Generalsekretär des Oekumenischen Rates der Kirchen.
20. *Psaumes et cantiques pour le culte de l'Église réformée*. 11. Aufl. (Nancy: Berger Levrault, 1895).
21. *Louange et Prière. Psaumes, chorals, cantiques, chants liturgiques. Adoptés par les Églises évangéliques de France*. (Paris: Delachaux & Niestlé, 1939).

22. *75 Psaumes. J'éveillerai l'Aurore.* Version nouvelle de Roger Chapal (Strasbourg, Paris: Commission Musique et Chant, 1970). *Éditions Oberlin.*
23. *Psaumes, cantiques et textes pour le culte ... à l'usage des Églises réformées suisses de langue française, recueil à 4 voix* (Lausanne: Fondation d'édition des Églises protestantes romandes, 1976).
24. *Nos coeurs te chantent. Recueil à l'usage des Églises de la Fédération protestante de France* (Strasbourg, 1979). *Éditions Oberlin.*
25. *Le Psautier français. Les 150 Psaumes de la Réforme versifiés en français contemporain. Mélodies originales du XVI^e siècle harmonisées à quatre voix* (Lyons: Réveil publications, 1995).
26. Siehe Édith Weber, "Les aventures sémantiques du Psaume XXXIII" in: *Le chant au culte hier et aujourd'hui.* Sonderheft, Édith Weber (Hrg.), *Foie & vie* 87:1 (Januar 1988): 57-65.
27. *Arc en ciel. Un recueil de chants au service de toutes les Églises.* Édition à plusieurs voix entièrement refondue et considérablement augmentée de *Carnet de chants*, publié en 1977, 1981 par Réveil, service de publication de l'Église réformée de France en Centre-Rhône-Alpes (Valence: Réveil, 1988, 1989).
28. *Vitrail. Recueil de chants à l'usage des Églises protestantes romandes* (Lausanne, 1992).
29. Die Hugenotten standen damals unter Verfolgung.
30. "C'est une erreur de croire qu'à tout chambarder on est un grand génie, c'est le vice qui menace notre époque De nouvelles tendances se manifestent à propos de la musique religieuse de notre temps. Il s'agit de recourir aux moyens les plus récents, aux fins de donner au culte un aspect plus attirant propre à faire courir les foules, en particulier la jeunesse. En sommes-nous donc au point de ne rencontrer dans nos Églises que des punaises de sacristie, de vieilles bigotes"
31. Henri Gagnebin, *Musique, mon beau souci. Réflexions sur mon métier* (Neuchâtel: La Baconnière, 1968), S. 43ff.

Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen

(Luk. 15:25)

Emma Elze Bongers

Ein bescheidenes Bethaus, vorläufiger Kirchenraum für die evangelisch-lutherische Gemeinde Rønvik, eines Stadtteils von Bodø im nördlichen Norwegen. Der Saal selbst ganz schlicht, ohne jeden Schmuck und jetzt sind sogar die Stühle daraus entfernt. Nur die Lampen über Altar, Kreuz und Orgel senden ihre Strahlen und einige Kerzen erhellen den dunklen Raum. Drei junge Musiker warten auf die Tänzer und Tänzerinnen: im Untergeschoß wird die Tanz-Andacht vorbereitet, eine von etwa sieben im Jahr.

Es ist Michaelis, Sonntagabend, der 1. Oktober 1995, die Vorderseite des Programmheftes schmückt ein tanzender Engel. Die Liturgie besteht aus Prozessionen, Reigen, Gesang und, statt einer Predigt, zwanzig Minuten stiller Meditation. Da sitzen wir dann auf Kissen auf dem Boden um eine Mitte, die je nach dem Tagesthema des Kirchenjahres gestaltet ist. Heute liegt dort ein grünes Blatt aus Baumwollstoff, darauf stehen eine dicke Kerze, mehrere Teelichter, weiße Blumen, die wie Engelsflügel aussehen, und einige Engel, auf Kunstkarten, aber auch figürliche aus der Weihnachtsschachtel entlehnt.

Nun kommen die etwa zwanzig Tänzer und Tänzerinnen: sie singen und tanzen "Ubi caritas," choreographiert wie die meisten Tänze von der Tanzleiterin selbst. Jeder, der zur Tanzandacht kommt, nimmt daran teil. Es gibt keine Zuschauer, sodaß sich keiner beobachtet fühlt und etwa den Mut zum Mitmachen verliert. In Norwegen ist besonders auf dem Lande bei vielen Christen der Begriff "Tanz" fast immer synonym mit "Sünde."

Nach der Eingangsprozession, wenn alle ihre Plätze im Kreis eingenommen haben, wird ein kurzes, zum Nachdenken anregendes Gedicht gesprochen (z.B. eines der Jesus-Gedichte des Schweizer Ernst Eggmann), oder es wird ein zum Tagesthema passendes Solo gesungen. Heute sind es fünf Strophen aus "Draumkvedet" (Traumlied) von Olav Åsteson über den Erzengel Michael, einer mittelalterlichen Ballade, von der noch 57 Strophen erhalten sind. Jeder der vier Teile hat seine eigene Melodie und seinen eigenen Refrain. Diese eindruckstarke Dichtung schildert die Erlebnisse der Seele nach dem Tod. Die heute ausgewählten fünf Strophen besingen die aus Sünden kommende Prozession aus Licht und Wärme, an dessen Spitze der Erzengel Michael und Christus auf Pferden voranreiten.

[MUSIKBEISPIEL I]

[Übersetzung: Es war der heilige Seelen-Michael / mit seiner Wagschale; er wog alle Sünden-Seelen weg, hin zu Jesus Christ. {Refrain:} In Brokksvalin da wird das Urteil stehen.]

Hierauf folgt "Begegnung mit Gott" und "Begegnung mit einander," zwei Reigen zu passender Musik von Bach. Beide sind feste Bestandteile einer jeden Tanzandacht. Jedesmal lernen wir auch einen neuen Tanz, der mindestens einmal während der Liturgie wiederholt wird. Diesmal ist es ein lebhafter Kettentanz mit Händeklatschen und Drehungen zu dem Ur-Loblied der Engel "GLoria in excelsis deo" nach der bekannten Weise von Taizé. Dieser Tanz löst viel Freude aus: alle Gesichter strahlen!

In unserer Liturgie gibt es nur eine Textlesung, die ganz langsam gelesen wird, während alle frei im Raum herumgehen und ein jedes laut für sich selbst jene Worte wiederholt, die persönlich wichtig sind. Es ist eine außerordentlich wirkungsvolle Art, einen Text zu erleben.

Der Gloria-Tanz wird wiederholt und darauf folgt der Dreieinigkeits-Tanz: wir singen den Text der kleinen Doxologie ("Ehre sei dem Vater") zum *Tonus peregrinus* und verneigen uns tief mit ausgebreiteten Armen, während wir Vater, Sohn und Heiligen Geist anrufen. Zwischen den beiden Teilen der Melodie bilden wir eine lebende Krone mit angewinkelten Armen - unsere Köpfe sind die Edelsteine! - die sich während des zweiten Textteiles langsam einige Schritte im Ewigkeitssymbol des Kreises zur Sonne hinbewegt.

[MUSIKBEISPIEL II]

Nun ist es Zeit für die Meditation. Alle sitzen auf Kissen auf dem Boden oder auf einem Stuhl. Anfangs hielten wir nur zehn Minuten Stille, es erwies sich aber bald, daß das viel zu kurz war, um zu einer echten inneren Stille zu kommen. Selbst die üblichen zwanzig Minuten fliegen rasch vorbei. Es ist wohltuend, einmal in der Kirche zu sitzen, ohne etwas anhören zu müssen, nur da-sein dürfen in der Nähe Gottes. Riëtte Beurmanjer sagt: "So sind wir auch am meisten in Übereinstimmung mit dem Gottesnamen 'Ich bin.'"

Der Tanz zum Tagespsalm 103 ist eine Prozession mit einfachen

Schritten zu dem Lied "Nun lob, mein Seel, den Herren." (Alle Tänze sind so einfach gestaltet, daß ein jeder ohne viel proben mitmachen kann.) In diesem Tanz ziehen wir durch den ganzen Raum. Darauf folgt Bernhard Wosiens berühmtester Tanz, der "Sonnen-Tanz," zu Musik von Bach. Er paßt in diesen Zusammenhang, weil wir hier im Norden ja wieder der dunklen Jahreszeit entgegen gehen, wenn die Sonne nicht mehr über den Horizont steigt und wir zwei Monate in Dunkelheit leben. Nur wenn es nicht bewölkt ist, gibt es mittags einige Stunden schattenloses Tageslicht.

Die Fürbitten werden von einem byzantinischen Kyrie begleitet, wobei die Teilnehmer jeweils die Gebetshaltung einnehmen, die ihnen natürlich ist. Während des Vater Unser fassen wir einander an den Händen. Den Abschluß bildet ein einfacher gesungener und getanzter Kanon: "Omnes fontes mei in te" ("Alle meine Quellen sind in dir!" - Ps. 87:7) und einem Tanz zu einem lettischen Segensspruch. Das Taizé-Gloria begleitet die Ausgangsprozession.

Ein Studienjahr

Vom 1. November 1993 bis 1. November 1994 hatte ich das Glück, daß mir ein bezahltes Sabbatjahr gewährt wurde, um in Zentraleuropa liturgischen Tanz zu studieren. Das wurde zu einer unglaublich erlebnisreichen Reise durch elf Länder. Feste Punkte waren die noch überlebenden historischen Tanztraditionen, so z.B. "Vlögelen" in Ootmarsum (Niederlande) zu Ostern, Frühlingsprozessionen in Echternach (Luxemburg) zu Pfingsten und Tänze zu "Los Seises" in der Kathedrale von Sevilla anläßlich des Sakramentstages, dem Donnerstag der zweiten Woche nach Pfingsten. Darüber hinaus nahm ich an zwanzig verschiedenen Tanzkursen und -werkstätten teil, besuchte Tanzgottesdienste und -aufführungen, Museen und Kirchen mit Kunstgegenständen, die sich auf Tanz bezogen und führte viele Gespräche mit führenden Persönlichkeiten auf dem Gebiet des liturgischen Tanzes in Deutschland, den Niederlanden und in Frankreich.

Daneben erwarb ich Bücher und Artikel, die sich auf "Tanz in der Kirche" bezogen, weil auf diesem Gebiet meines Wissens nach noch keine Literatur in norwegischer Sprache existiert. Ich habe vor, verschiedene Artikel zu diesem Thema zu schreiben.

Mein Studienleiter und -berater war Professor Dr. Philipp Harnoncourt am Institut für Liturgiewissenschaft, christliche Kunst und Hymnologie der Universität Graz in Österreich. Sowohl er wie seine Mitarbeiter haben mich verständnisvoll und großzügig unterstützt.

Es war also ein ideales Studienjahr aber trotzdem habe ich eine eindeutige Antwort auf die Frage: "Was ist liturgischer Tanz?" nicht finden

können. Das einzige, was sich behaupten läßt, ist, daß Tanz Liturgie ist, genau wie Kirchengesang, Gebet und Lesung. (Was die Predigt angeht, will ich an ein Wort des Franziskus von Assisi erinnern: "Verkündige das Evangelium unaufhörlich. Wenn nötig (!), gebrauche das Wort." Tanz in der Liturgie ist demnach Gebet, Klage, Lobpreis, Dank, Anbetung, Freude, Trauer, Ekstase, Hingebung.

Der folgende Abschnitt soll vermitteln:

- einen kurzen biblischen Hintergrund (für ausführliche und wissenschaftliche Arbeiten verweise ich auf die Bücher von Teresa Berger, Gereon Vogler und J.G. Davies;¹)
- eine Zusammenfassung der Geschichte des kirchlichen Tanzes mit einigen Beispielen;
- einige Eindrücke sowohl historischer Traditionen als auch heutiger Praxis;
- einen Versuch, die verschiedenen gebräuchlichen Tanztypen zu beschreiben;
- einige Gedanken zum Abschluß.

Was die Bibel über Tanz aussagt

In der Bibel wird "Tanz" mehrmals erwähnt, was nicht verwundert, denn Tanz war und ist ein natürlicher Teil israelitischer Lebenskultur. Es war selbstverständlich, daß bei festlichen Anlässen, wie Hochzeit, Rückkehr eines Siegers (oder eines verlorenen Sohnes!) und Ernte getanzt wurde, insbesondere von den Frauen. (Siehe 2. Mose 15:20, 1. Sam. 18:6-7, Lk. 15:25).

Als erstes hören wir in diesem Zusammenhang von Mirjam, Schwester von Moses und Aaron, die sowohl die Pauke schlug als auch sang und tanzte. Freude, Dankbarkeit und Lobpreis gehen Hand in Hand, wie es auch an anderen Stellen im Alten Testament der Fall ist (z.B. Jer. 31:4 und 13). Sogar "der König nach Gottes Herz," David, vergaß sich selbst und seine königliche Würde in einem ekstatischen Tanz vor der Bundeslade (2. Sam. 6).

Im Psalter werden sogar wir zum Tanzen aufgefordert:

Lobet ihn mit Pauken und Reigen,
lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! (Ps. 15:4)

Im Hebräischen gibt es elf verschiedene Wortstämme, die mit Tanz und Bewegung zu tun haben.²

Die Geschichte des liturgischen Tanzes in der Kirche

Frei nach J.G. Davies' ausgezeichnetem Buch *Liturgical Dance* läßt sich diese Geschichte wie folgt zusammenfassen:³

In der urchristlichen Kirche gab es wenig Tanz und viel Opposition, im Mittelalter dagegen viel Tanz und wenig Opposition, Die Reformation änderte nicht viel an der Situation in Bezug auf die katholischen kirchlichen Tanztraditionen. Im 19. Jhdt. empfand man Tanz im Gottesdienst weitgehend als unschicklich. Eine Ausnahme waren die Shaker in Amerika. Erst im 20. Jhdt. läßt sich in vielen Ländern ein Aufblühen des liturgischen Tanzes verzeichnen.

Im Folgenden will ich ein wenig mehr ins Detail gehen.

Die Kirchenväter hatten viel über Tanz auszusagen. Einerseits verurteilten sie den Tanz mit den stärksten Ausdrücken ("Wo getanzt wird, da ist auch der Teufel," so Johannes Chrysostom); andererseits wird Tanz unter Umschreibungen wie "Der Tanz der Seligen" oder "Tanz der Engel" in den Himmel verwiesen. Sogar St. Augustin scheint zweierlei Meinung gewesen sein. Man schreibt ihm diese beiden widersprüchlichen Sätze zu: "Tanz ist ein Kreis, wo der Teufel in der Mitte steht" und: "Mensch, lerne zu tanzen, sonst wissen die Engel nicht, was sie mit dir anfangen sollen!"

[ILLUSTRATION 1]

Vielleicht kann man es so sagen: je mehr sich die heidenchristliche Kirche als nicht-jüdisch verstand (und die Juden tanzten ja sehr viel) und sich gegen die oft orgiastisch tanzende griechisch-römische Umwelt absetzen wollte, desto mehr kam Tanz in einen schlechten Ruf. Die Christen tanzten aber trotz allem: an den Gedenktagen der Märtyrer wurden an ihren Grabstätten Gedächtnisfeiern mit Abendmahl abgehalten und dabei fehlte auch der Tanz nicht. Denn "so wie die Seelen im Himmel mit den Engeln tanzen, so tanzen wir hier auf Erden."

Im Mittelalter gab es eine Unzahl von mehr oder weniger objektiven Berichten über das Tanzen in der Kirche. Nur einige sollen hier angeführt werden:⁴

- Einem bestimmten Brauch zufolge, tanzte ein neuordinierter Priester in der Kirche nach seiner ersten Messe mit seiner Mutter. Das wurde alljährlich an seinem "Geburtstag" als Priester wiederholt.
- Vom 12. bis zum 16. Jhdt. gab es unter den Priestern der Kathedralen von Auxerre, Amiens und Reims (und wahrscheinlich auch von Chartres) folgende Pfingsttradition: während sie das "Victimae Paschali Laudes" sangen und tanzten, warfen sie einander eine goldene Kugel genannt

pilotá zu. Die Kugel stellte die Sonne dar, die ja Symbol für Christus ist.

- Etwas ganz Besonderes spielte sich in Spanien ab: 1313 wurde aus Tauste in der Provinz Zaragossa berichtet, Rabbi Hecén ben Salomo habe die Christen in der St. Bartolomäuskirche einen Tanz mit Gesang um den Altar herum gelehrt.

- Im Kloster Montserrat im nordöstlichen Spanien befindet sich die berühmte Handschrift "Llibre Vermell" (eine der wenigen, die bei dem katastrophalen Brand von 1811 verursacht durch einen "Besuch" der napoleonischen Armee gerettet wurden). Hierin finden sich u.a. einige eigens komponierte Tanzlieder, weil die Pilger während der Vigilien singen und tanzen wollten.⁵

[ILLUSTRATION 2]

Historische Traditionen

Einige der zahlreichen mittelalterlichen Traditionen haben sich bis heute erhalten. Zwei davon sollen hier näher beschrieben werden.

Die Tanzprozession in Echternach (Luxemburg)

Früh morgens am dritten Pfingsttag zieht ein zwei Stunden langer Zug durch diesen kleinen Ort. An der Spitze gehen Gruppen von Pilgern, die zu Fuß aus den Niederlanden, Belgien und Deutschland gekommen sind. Sie beten laut und singen die Willibrordlitanei, denn dieser große Apostel Mitteleuropas ist hier in der Krypta der Basilika bestattet. Ihnen folgen etwa fünfzig Gruppen, bestehend jeweils aus Tänzern, Musikanten und nochmals Tänzern. Die Musikanten spielen mit unzähligen Wiederholungen einen lebhaften Marsch und die Tänzer tanzen, daß sie von Schweiß gebadet sind! Die gerade nummerierten Gruppen wechseln mit den ungeraden ab: während die einen tanzen, marschieren die anderen.

Parenthetisch sei hier bemerkt, daß kein Zweifel besteht, welche der Autoren, die diesen Brauch beschreiben, auch wirklich zugegen gewesen waren: der Verlauf des Tanzes schreitet die ganze Zeit vorwärts und nicht - wie zahllose Texte behaupten - ein paar Schritte vorwärts und ein paar rückwärts.⁶

[ILLUSTRATION 3]

[MUSIKBEISPIEL V]

Da in alter Zeit bei kirchlichen Anlässen Männer und Frauen einander nicht an den Händen halten durften, werden sie durch tausende kleiner flatternder Taschentücher voneinander getrennt.

Alle Gruppen finden sich zum Schluß in der übervollen Kirche ein, wo die Musiker einander ablösen, sodaß wir, die dort sitzen, selbst zu einem Teil der Musik werden, die im Raum schwingt: die großen Trommeln, der Schweißgeruch der Tänzer, die durch die Kirche bis zur Krypta tanzen, wo sie Willibrords Grab grüßen. Alles in allem ist es ein großartiges Erlebnis. Und überall nur freudige Gesichter!

"Los Seises" in Sevilla (Spanien)

Zu Ende des 15. Jhdts. begründete Kardinal Ximenes of Sevilla eine Tradition, die seither fast ununterbrochen gepflegt worden ist, nämlich den Tanz für "Los Seises" (Die Sechs) in der herrlichen Kathedrale dieser Stadt, der viertgrößten der Welt.

Dreimal im Jahr steht die Bevölkerung Schlange, um dem Tanz beizuwohnen, den zehn (nicht sechs) Knaben vor dem riesighohen vergoldeten Altar ausführen, wobei sie prachtvolle Renaissancekostüme mit Hut und Feder tragen. Da die Knaben ursprünglich Chorknaben waren, sangen sie in früheren Zeiten auch während des Tanzens. Heute wird dieser Teil - allerdings inkorrekt - von einem gemischten Chor von etwa zwölfjährigen Knaben und Mädchen übernommen. Dazu kommt ein kleines Kammerorchester, dessen Spiel den Eindruck weckt, als hätten die Musiker nie vorher geprobt. Aber die Knabentänzer mit ihren Kastagnetten sind bezaubernd anzusehen. Sie tanzen alte Menuettfiguren oder Pavanschritte und je nach dem Festtagsthema einige spezielle Tanzformen: zum Fest Mariä Erwählung (8. Dezember; und täglich während der Oktavwoche) eine M-Formation; am Sakramentstag und während der Oktavwoche einen Kreistanz als Symbol der Hostie; der dritte Anlaß sind die drei Faschingstage unmittelbar vor dem Beginn der Fastenzeit am Aschermittwoch. Zu den Marienfeiertagen sind die Knaben in weiß, gold und blau gekleidet, obzwar manchmal statt blau auch rot getragen wird.

[ILLUSTRATION 4]

Tanz in der Kirche heute

Es gibt verschiedene Termini, mit denen man die verschiedenen Arten des Tanzes im Gottesdienst bezeichnet. Ein jeder sagt etwas aus über die ihm zugrunde liegenden Ausgangspunkte und Gedankenwelten.

Liturgischer Tanz

Echter liturgischer Tanz hat seinen Ausgangspunkt in der Liturgie selbst. Er setzt voraus, daß die ganze Gemeinde aktiv - am besten körperlich - daran teilnimmt. Die Teile der Liturgie, die sich am besten dazu eignen, sind Eingangs- und Ausgangsprozessionen, interpretierende Gesten zu den Liedern, Gebethaltungen oder -gesten und, wo es die Einrichtung erlaubt, ein einfacher Kreis- oder Kettentanz. Das Wesentliche hierbei ist nicht Perfektion sondern Teilnahme mit ganzen Herzen, ja auch mit "ganzem Körper"! Voraussetzung ist natürlich, daß sich die Gemeinde in Ruhe darauf vorbereitet, sowohl geistig als auch körperlich und daß die Schritte und Gesten so einfach sind, daß sie die Teilnahme nicht durch zu große Probleme oder Hemmungen hindern. Und selbstverständlich darf niemand zur Teilnahme gezwungen werden!

Die ökumenische Raumbgottesdienst-Gemeinde in Amersfoort in den Niederlanden praktiziert bereits seit fünfzehn Jahren liturgischen Tanz.⁷ Einer der Pastoren ist außerdem ausgebildeter Tänzer. Er hat Choreographien für die klassischen Teile des Gottesdienstes geschaffen und die Texte oft in einer mehr körperbezogenen Sprache umgeschrieben. Liturgische Formeln werden so leicht rationalistisch oder abstrakt! Diese Liturgien sind jedoch zum Greifen und Fühlen! Während des ganzen Gottesdienstes steht oder bewegt man sich und nur während der Lesung und der kurzen Predigt sitzt man auf dem Boden (es gibt allerdings auch einige Stühle). Während des Vater Unser, des Friedensgrußes und nicht zuletzt während des Segens berührt man einander mehrere Male. Der Pastor hält eine Hand schützend um die Kerze, während er mit der anderen das Kreuzeszeichen macht. Danach wärmt er beide Hände an der Flamme und gibt diese segnende Wärme, diesen wärmenden Segen, an den Nächststehenden, der es seinerseits weitergibt. Alle, die den Segen erhalten, teilen ihn mit einem anderen. So einfach, so bewegend und so wohltuend!

[ILLUSTRATION 5]

Sakraler oder meditativer Tanz

Diese Tanzform ist relativ neu, geht jedoch auf alte Volkstänze aus Griechenland und den Balkanländern zurück. Zur Zeit ist sie in Europa außerordentlich beliebt und weit verbreitet. Der Sakraltanz wurde von Bernhard Wosien (1908-1986) "geschaffen," einem hervorragenden Tänzer, den die Symbolik der eben genannten Volkstänze tief beeindruckt hatte. Hier lag der Ausgangspunkt für seine eigenen Neuschöpfungen, die ihrerseits erst seine eigenen und dann deren Schüler inspirierten. Er selbst kommentiert wie folgt: "Unser Tanz soll unser Gebet sein, jedoch nicht nur im stillen Schreiten des Andante, sondern auch in den frohen Sprüngen des Allegro vivo."⁸ Damit nimmt der ganze Körper aktiv am Gebet teil.

Im Sakraltanz kommen alte Symbole zum Ausdruck und alle Bewegungen haben symbolischen Wert. Kreis, Kreuz, Rad, Spirale, Sonne, Mond, Sterne, Labyrinth und Weg sind einige, die zum Ausdruck kommen. Das Wort "Be-weg-ung" beinhaltet ja das Wort "Weg." Wir alle sind auf dem Weg in unserem Leben (wurden nicht die ersten Christen als jene bezeichnet, die "zum Weg gehörten?"), auf dem Weg nach einem Ziel, aber auf einem Weg, der in den meisten Fällen nicht der direkteste ist. Da gibt es Kurven und Höhen und Tiefen und Umwege und Raststätten und ab und zu müssen wir sogar ein paar Schritte zurück tun!

All das findet im Tanz konzentrierten Ausdruck. Grundgedanke ist, daß unser Lebensweg auf Gott ausgerichtet ist (wie in der Prozession) oder um Gott kreist (wie im Reigen um einen Mittelpunkt mit brennender Kerze). Es wird zu klassischer oder Volksmusik, zu orthodoxem Kirchengesang oder Taizéweisen getanzt. Der Kreis als Symbol für Ewigkeit und Vollkommenheit läßt Gemeinschaft erleben. Wir können einander in die Augen sehen, wir richten denselben Blick auf die Mitte, wenngleich ein wenig unterschiedlich so doch ganz gleichwertig und wir stützen und tragen einander im Tanz.

Diese Form eignet sich am besten für Feiern in kleineren Gruppen, da ja ein Kreis inklusiv ist für jene, die er einschließt und gleichermaßen exklusiv für solch, die von außen zusehen. Wegen der Verbindung zur Esoterik stellt sich dadurch eine gewisse Frage betreffs seiner liturgischen Beziehung.⁹

[ILLUSTRATION 6]

Interpretationstanz [*Uttrykksdans*]

When ein Bibeltext durch Tanz interpretiert, eine (biblische) Geschichte durch Tanz erzählt, oder ein Lied mit Bewegungen illustriert werden soll, dann heißt das Interpretationstanz. Hierbei werden Tanzelemente vom modernen Ballet, von Pantomime und vom Volkstanz verwendet. Diese Art eignet sich am Besten für kleine Gruppen und/oder Solotänzer. Da wir in der Kirche in einer Art körperlichen Unbewußtseins in Bezug auf, beispielsweise, Kirchenlieder leben, wäre es äußerst aktuell und empfehlenswert, wenn Gemeinden gelegentlich Tanzwerkstätten organisierten. Denn singen wir nicht "Vi rekker våre hender frem som tomme skåler"^{*} indem wir das Gesangbuch fest in unserem Händen halten? Oder "Reis deg, Guds menighet"^{**} während alle wie angeklebt auf ihren Bänken sitzen? Von der Auferstehung zu singen, ohne plötzlich dabei aufzustehen, ist ebenfalls ein Widerspruch an sich. Dabei ist das Schlimmste, daß wir uns dieser Paradoxe gar nicht bewußt sind!

Wenn wir etwas mittels unseres Körpers zum Ausdruck bringen - z.B. die Ruhe im Sein der "Lilien auf dem Feld" (Mt. 6:28) oder "in der Liebe eingewurzelt und gegründet sein" (Eph. 3:17 - stehen wir eigentlich bewußt auf dieser Erde?) - können wir plötzlich alte Wahrheiten auf eine ganz neue und andere Art erleben. Gerade in solchen Worten, die wir schon so oft gehört haben, daß sie fast inhaltslos geworden sind, können wir ihre Mehrschichtigkeit entdecken. Das "begreifen, welches die Breite und die Länge und die Höhe und die Tiefe ist, auch die Liebe Christi erkennen" (Eph. 3:18) beginnt, die Grenzen zu durchbrechen, sobald man es mit seinem eigenen Körper beschreibt.

Einige Schlußbemerkungen

Was sind eigentlich die nachhaltigen Werte eines so reichhaltigen Studienjahres? Abgesehen von den Begegnungen und weiteren engen Kontakten mit zahlreichen außerordentlichen "Geschwistern-auf-dem-Wege" in vielen Ländern ist es die Entdeckung zweier fundamentaler Elemente, die

* Text: Svein Ellingsen (1975), *Norsk salme bok* 710. Nachgedichtet von Jürgen Henkys als "Wir strecken unsre Hände aus wie leere Schalen." Jürgen Henkys, *Frühlicht erzählt von dir. Neue geistliche Lieder aus Skandinavien*. München: Strube Verlag, 1990.

** Text: Falk Gjertsen (1897), *Norsk salme bok* 514; "Steh' auf, Gemeinde Gottes!"

wir (leider auch in der Kirche) auf unserem Lebensweg verloren haben: Stille und Bewußtheit unseres Körpers.

Stille

Stille ist eine Mangelware in unserem täglichen Leben und leider auch in unseren von Worten übervollen Gottesdiensten. Nehmen wir z.B. das Gebet. Wenn es heißt: "Laßt uns nun in Stille ein jedes das vor dich bringen, was wir auf dem Herzen haben," so ist die Zeit dazu immer so kurz, daß man sich kaum entschließen kann, wen man im Fürbittegebet zuerst nennen soll, von einer Konzentration der Gedanken auf das Betreffende ganz abgesehen. In sich stille werden braucht Zeit. Und gerade die Kirche sollte die Stätte sein, wo wir Zeit und Ruhe und nicht zuletzt Vertrauen finden und gewährt bekommen, um zu lernen, auf unser Inneres zu hören. Denn dort wohnt Gott - wir sind ja Tempel des Heiligen Geistes, jene Person des dreieinigen Gottes, von der wir am wenigsten zu hören bekommen - und da liegt noch so viel im Wege, bevor wir Gott begegnen können. (Siehe auch 1. Kön. 19.) Wenn sich der ärgste Lärm (schwere Gedanken und alles mögliche andere) endlich gelegt hat, begegnen wir zuerst uns selbst und selbst das nur sozusagen zwischen Tür und Angel. Diese Begegnung ist erschreckend (hierher gehört auch der Begriff der "Umkehr"), aber wir müssen und können es wagen, uns selbst in die Augen zu sehen, weil wir vor allem Zutrauen haben sollen zu der übergroßen, bedingungslosen Liebe, die hinter all dem auf uns wartet. Und aus dieser innersten Stille kommt Inspiration, Phantasie, Schönheit und Liebe, denn wir sind ja geschaffen im Bilde des Schöpfers und diese Ausstrahlung - "Ihr seid das Licht der Welt" (Mt. 5:14) - kann und darf ja nicht verborgen sein! Hierin liegt die Verbindung mit dem zweiten Element.

Bewußtheit unseres Körpers

Wir leben und glauben mit dem Kopf statt mit unserem ganzen Wesen. Der Körper hat es allerdings schwer in dieser Zeit der Datenverarbeitung. Auf der einen Seite ist das Körperliche ganz in Verlust geraten: Telefon statt eines Besuches; Fernsehen, Film und Video statt eigenen Erlebens; CD-Platten und Kassetten bringen Musik in die Stube, ohne daß wir uns mit anderen Menschen zu Musizieren oder einem "live" Konzertbesuch treffen. Wir wollen ja nicht nur von Kommunikation über Computer, Internet, usw. sprechen, aber wo bleibt der Körper? Er ist reduziert auf Augen und Ohren.

Auf der anderen Seite wird das Körperliche unverhältnismäßig hervorgehoben in der Betonung von Sport, Erotik und persönlichem

Wohlbefinden. Wo findet man noch Ganzheit, Zusammenhang, Sinn? Ist nicht gerade der Gottesdienst der Ort, wo wir ganze Menschen sein können als Glieder Christi? Aber auch in der Kirche erfahren wir uns nicht als solche, wir brauchen nur einen Bruchteil unseres Potentials, wenn wir im Großen und Ganzen nur dasitzen und zuhören. Hier liegt noch ein großes Feld brach darnieder!

Anselm Grün, ein deutscher Mönch, dessen Spezialgebiet der Zusammenhang zwischen Körper, Seele und Kirchenjahr ist, sagt wie folgt:¹⁰

Mit unserem Leib drücken wir unsere seelische Verfassung aus. Und unser Leib lügt nicht. Er ist ehrlicher als unser Verstand. Oft meinen wir, wir hätten uns längst angenommen, aber beim Stehen merken wir, daß wir doch noch nicht zu uns stehen können. Wir meinen, wir hätten einen starken Glauben an Gott, aber die Verkrampfung in unsern Schultern zeigt, daß wir uns noch an uns festhalten und uns noch lange nicht wirklich Gott überlassen haben. Wir glauben zwar mit dem Kopf, aber noch nicht mit dem Leib. ...

Die Begegnung mit uns selbst in unserem Leib hat zwei Aspekte: einmal ist der Leib ein Barometer, der mir untrüglich anzeigt, wie es um mich steht, wie es mir geht, wie ich mich fühle, wo ich etwas verdränge, wo ich Angst habe und mich festhalte. Ja er sagt mir, wer ich eigentlich bin. ... Doch der Leib ist eben nicht nur Barometer, sondern auch ein Instrument, mit dem wir unsere innere Haltung ändern können. ... Im Leib können wir die für unsere Selbstwerdung wesentlichen inneren Haltungen einüben.

Ausgewählte Literatur

- Berger, Teresa: *Liturgie und Tanz. Anthropologische Aspekte - Historische Daten - Theologische Perspektiven* (St. Ottilien: Eos Verlag, 1985).
- Davies, J.G.: *Liturgical Dance. An Historical, Theological and Practical Handbook* (London: SCM Press, 1984).
- Gagne, R., Th. Kane und R. Vereecke: *Introducing Dance in Christian Worship* (Washington, D.C.: Pastoral Press, 1984).
- Grün, Anselm und Michael Reepen: *Gebetsgebärden* (Münsterschwarzach, 1988). *Münsterschwarzacher Kleinschriften*, Bd. 46.
- Lander, Hilda-Maria: *Tanzen will ich. Bewegung und Tanz in Gruppe und Gottesdienst* (München, 1983).
- und Maria-Regina Zohner: *Meditatives Tanzen*. 3. Aufl. (Stuttgart, 1993).

- Vogler, Gereon: *Bibliographie Religiöser Tanz* (Willich-Anrath, 1992).
----- : *Heiliges Tanzen. Dokumentation* (Willich-Anrath, 1991).
----- (Hrg.): *CHOREA. Zeitschrift für Tanz, Bewegung und Leiblichkeit in Liturgie und Spiritualität* (Willich, 1994-).
Wosien, Maria-Gabrielle: *Tanz als Gebet. Feiert Gottes Namen beim Reigen* (Linz, 1990).

Anmerkungen

1. Siehe Literaturverzeichnis.
2. T. Berger, *Liturgie und Tanz*, S. 16ff.
3. S. 62.
4. Ebd., S. 45ff.
5. Verena und Wolfgang Brunner: "Das Llibre Vermell und ein Rondellus," *Choreae* 1 (1995).
6. Nach meiner letzten Information von Gereon Vogler kann es möglicherweise auch einige Tanzschritte rückwärts gegeben haben, sowohl vor mehreren hundert Jahren als auch - in einem Restaurationsversuch - kurzfristig während der fünfziger und sechziger Jahre dieses Jhdts.
7. Emma Elze Bongers: "Impressionen aus den Raumbgottesdiensten in Amersfoort," *Choreae* 1 (1995).
8. Bernhard Wosien, *Der Weg des Tänzers*, S. 98.
9. Gereon Vogler (Hrg.): *Heiliges Tanzen*. Dokumentation des Symposiums Mönchengladbach 1991.
10. Anselm Grün, *Gebetsgebärden*, S. 7ff.

Summary

In this century dance has been increasingly used in the worship of both Catholic as well as Protestant churches. Dance in the liturgy is liturgy (or ought to be, rather than a "performance") on a par with prayer, singing, and the reading of Scripture. Thus dance itself is prayer, lament, praise, thanksgiving, adoration, joy, mourning, ecstasy, devotion.

The Bible contains several "invitations to the dance" (e.g., Ps. 149:3 and 150:4; Lk. 15:25). For the Jews, dance has been a natural part of their culture. In the Hebrew language, eleven word-roots relate to "dance."

The history of dance in the church can be summarized free after J.G. Davies as follows:

Early church: little dance but much polemics against it; otherwise dance was relegated to heaven as "dance of the angels" or "dance of the blessed."

Middle Ages: much dance and fewer polemics against it; written records about dance in the church are more or less objective. Medieval dance traditions surviving to the present are: the Echternach springtime procession on the third day of Pentecost; and the dance of "Los Seises" in the cathedral of Sevilla three times a year.

Reformation era: not much change in Catholic dance tradition.

19th century: the conviction prevailed that dance did not belong in the church and with liturgical celebrations. Exception: the Shakers in America.

Various designations refer to the various contexts of dance in the church:

1. Liturgical dance: is based on the physical participation of the entire congregation. To this belong processions with simple step patterns, prayer gestures and postures, interpretive gestures accompanying hymns, and simple circle and line dances.
2. Sacred or meditative dance: this was initiated by Bernhard Wosien (1908-1986) during the 1970s, based on the symbolism of Balkan folk-dances. The dance forms used are circle, cross, spiral, labyrinth, and linear processions (*Wegformen*). The object is to achieve harmony between body, soul, and spirit, concentration on and the experience of the divine; dance is thus a prayer in which the body meditates.
3. Interpretive dance: uses elements of modern ballet, pantomime, and folk dance.

We need to acquire again the ability to be quiet and conscious of our body. The church ought to be the best setting for this. In the present age it is more urgent than ever that we discover the language of our bodies as necessary revelation of our true selves, but also learn to change our inner attitude through our bodies. In dance we are present in our entirety, both with our strengths as well as our weaknesses. The mystics often refer to Jesus as dance master. This is both an endorsement of as well as an "invitation to the dance"!

Musikk eksempel III



Ære være Faderen og Sønnen og Den Hellige Ånd ,
som det var i begynnelsen, så nå og alltid og i all evighet. Amen.

Den lille Doksologien på den IX. Salmetone

Laudemus Virginem

II



1. Lau- de- mus vir- gi- nem, Ma- ter est,
2. Plan- ge- mus sce- le- ra A- cri- ter,



Et e- ius fi- li- us Jhe- sus est.
Spe- ran- tes in Jhe- sum Ju- gi- ter.

Fra "Llibre Vermell"

oversættelse: Vi vil lovpriise Jomfruen Maria
og hendes søn Jesus,
Vi beklager stærkt våre ugjerninger
mens vi uavlatelig håper på Jesus.

Ad Mortem Festinamus (omkvædet)

III



Ad mor- tem fe- sti- na- mus pec- ca- re de- si- sta- mus, pec- ca- re de- si- sta- mus

oversættelse: vi løper imot døden,
vi vil slutte å synde,
vi vil slutte å synde.

kopiert med tillatelse fra ~~forlegaren~~ fra artikkelen "Das Llibre Vermell
und ein Rondellus" ved Verena og Wolfgang Brunner i
"Choreac" I-95.

Echternacher Marij

The image displays a musical score for the piece 'Echternacher Marij'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a complex melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system features a prominent melodic line with a 'f' dynamic marking. The fourth system includes a 'f' dynamic marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth system concludes the piece with a final cadence and the text 'D I' and 'AL FINE' written vertically on the right side of the staff.

"Danzende engel"
Münstermuseum, Basel



Illustrasjon I

Illustrasjon II

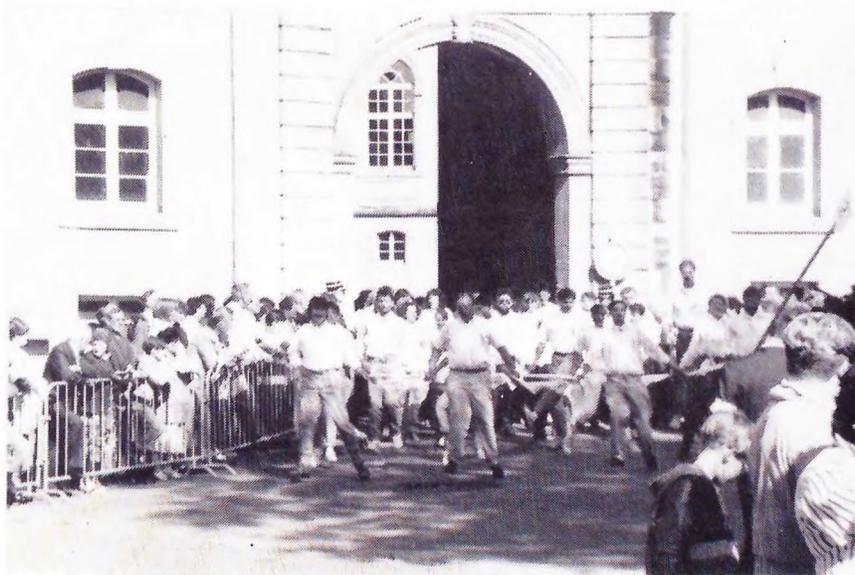
Laudamus virginem matrem et que sine dolo et sine macula peperit quem dicitur esse filium dei. Plena est gratia et misericordia et in primis uel sit. Cetera. Cetera te omnibus uel tribus. Plena est gratia et misericordia et in primis uel sit. Cetera. Cetera te omnibus uel tribus. Omnes uel sit. Cetera. Cetera te omnibus uel tribus.

*Laudemus Virgine-
nem. Mater est,
Et eius Filius
Ihesus est. Plan-
genus scelera
acriter, Sperantes
in Ihesum iugiter.
Splendens cepti-
gera, Nostri sis
advocata, Virgo
puerpera. Tun-
dentes pectora,
Crimina conflic-
tentes, Simus Al-
tissimo*

Dansevisc "Laudemus Virginem"
fra "Libre Vermell"

kopiert med tillatelse fra forlegeren fra artikkelen
"Das "Libre Vermell" und ein "Rondell-s" "
ved Verena og Wolfgang Brunner i "Choreae" 1-1995

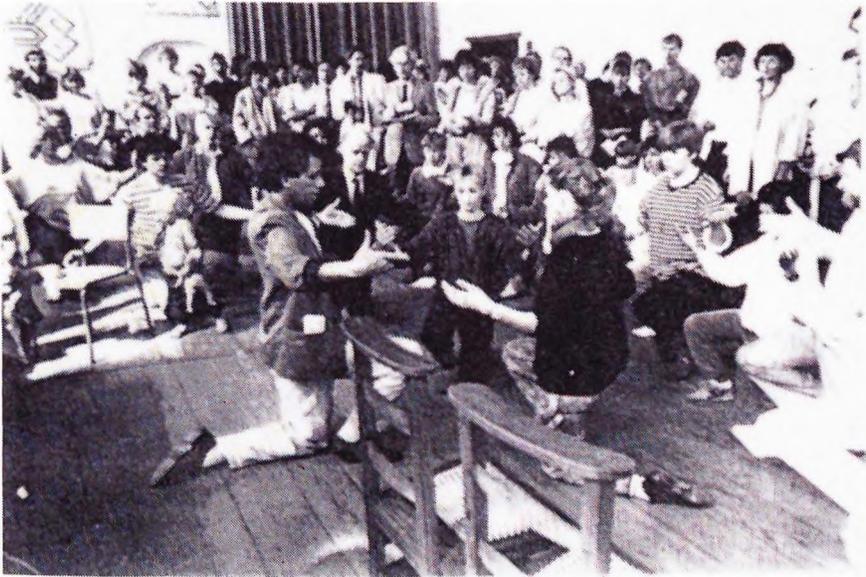
Illustrasjon III



Illustrasjon IV



Illustrasjon V



det øves før gudstjenesten - fordansergruppen viser Kyrie
Rvintediensten i Amersfoort (Ned.)
fra



Pfarrer Andries Kobus probt das Kyrie
mit der Gemeinde

Prest Andries Kobus øver Kyrie
med menigheten



Kommunionsdans

(C) Bilder

Ineke Blankesteyn

Illustrasjon VI



Kirche und Israel im neuen Evangelischen Gesangbuch

Sektionsbeitrag - 18. Studientagung der IAH

Reinhard Buschbeck

Das Gesangbuch spiegelt die theologischen Fragen und Anliegen der Generation wieder, die es neu bearbeitet. Bei den Vorüberlegungen zum neuen Evangelischen Gesangbuch (EG) wurde es bald deutlich, daß mit den großen Themen der Zeit - Friede, Gerechtigkeit, Bewahrung der Schöpfung, Ökumene - auch das in unserer Lebenszeit neu aufgebrochene Thema Kirche und Israel seinen Niederschlag finden sollte. Als Mitglied des Studienkreises "Kirche und Israel" der Evangelischen Landeskirche in Baden beschäftigt mich diese Frage seit längerem. Die Konferenz Landeskirchlicher Arbeitskreis Kirche und Israel in der Evangelischen Kirche Deutschlands hat mit einer Eingabe an die Gesangbuchkommission, an der ich mitgearbeitet habe, versucht, Einfluß zu nehmen auf die Gestaltung des Themas im neuen Gesangbuch. Welchen Ausdruck hat es nun gefunden?

1) Kirche und Israel im neuen Evangelischen Gesangbuch

An zwei Stellen im neuen Gesangbuch - darauf möchte ich als erstes hinweisen - erscheint ein biblisches Schlüsselwort in der Sprache der Bibel, in Hebräisch: Schalom - Friede. Der Israelfahrer, dem dieses biblische Wort als Gruß geläufig geworden ist, wird sich freuen, es in den beiden in Israel und hier gern gesungenen Kanons wiederzufinden, die unter Nr. 433 und 434 stehen: "Hevenu schalom alejchem" - "Wir wünschen Frieden euch allen" und: "Schalom chaverim" - "Der Friede des Herrn geleite euch alle." Die beiden Kanons finden sich zusammen mit zwei weiteren, in unserer Zeit gern gesungenen, nämlich "Dona nobis pacem", und "Herr, gib uns deinen Frieden" unter der Rubrik "Erhaltung der Schöpfung".

Erstmalig, neben vielen anderen Sprachen, hebräische Worte im Gesangbuch, erstmalig auch das Lied eines Juden aus Israel: Schalom Ben-Chorin, der Freund Martin Bubers, der wichtige Förderer des jüdisch-christlichen Dialogs, ist hier mit seinem biblischen Gedicht vertreten (237):

Und suchst du meine Sünde,/ flich ich von dir zu dir,
Ursprung, in den ich münde,/ du fern und nah bei mir.

Das Lied stammt aus dem Band *Biblische Gedichte. Aus Tiefen rufe ich*,¹ in dessen Vorwort Schalom Ben-Chorin schreibt:

Da das Wort der Bibel Juden und Christen gemeinsam anvertraut ist und gemeinsam vertraut sein soll, ist in dieser Sammlung im dichterischen Wort fortgesetzt, was ich im denkerischen Bemühen begonnen habe: Das brüderliche Gespräch zwischen Israel und der Kirche.

Es ist zu hoffen, daß dies unter dem Stichwort Beichte zu findende Lied mit der Melodie des Heidelberger Kirchenmusikers Kurt Boßler im Gemeindegesang aufgenommen und dabei die neue Offenheit erfahren wird, die in der Aufnahme des Liedes eines Nichtchristen, eines aus dem Volke Jesu zum Ausdruck kommt. So findet es sich auch in den Worten des Liedes von Otmar Schulz (267,5):

Dein Volk ist nicht unsre Kirche,/ unsre Konfession allein,
denn dein Volk, Herr, ist viel größer./ Brich mit deinem Reich
herein.

Unter den Adventsliedern finden wir neu das von Jürgen Henkys übertragene Lied von Jan Willem Schulte Nordholt (20):

Das Volk, das noch im Finstern wandelt -/ bald sieht es Licht,
ein großes Licht./ Heb in den Himmel dein Gesicht und steh/
und lausche, weil Gott handelt.

Damit ist Jes. 9 auf bewegende Weise ins Singen der Gemeinde gekommen, das Lied der Hoffnung auf das Kommen des Schalom.

Ein besonderer Gewinn ist das Pfingstlied von Philipp Spitta: "Geist des Glaubens, Geist der Stärke" (137). Es stellt die Glaubenszeugen beider Testamente gleichrangig nebeneinander und singt in gleicher Weise von Abraham, Moses, David, Elia, allen Aposteln, Stephanus (137,9):

... Geist, du Geist der heiligen Männer,/ Kön'ge und Prop-
hetenschar,/ der Apostel und Bekenner:/ auch bei uns werd
offenbar!

Hier spürt man eine tiefe Verbundenheit des Dichters mit der ganzen Bibel, wie sie ihm von seiner Mutter Rebecca, einer getauften Jüdin überkommen sein mag und auch in dem leider nicht aufgenommenen Lied "Gottes Stadt steht fest gegründet" nach Ps. 87 zu finden ist. (Eine Joseph gewidmete

Strophe wurde auch schon in früheren Gesangbüchern nicht übernommen, sie sei hier mitgeteilt:

Gib uns Josephs keusche Sitten,/ wenn die Welt ohn Scham
und Zucht/ uns durch Dräuen, uns durch Bitten/ in ihr Garn
zu ziehen sucht./ Lehr uns fliehen, lehr uns meiden/ diese
üpp'ge Potiphar,/ ihren Haß geduldig leiden,/ Gott getreu sein
immerdar.)

Unter den Liedpsalmen, die wir neu im Gesangbuch finden, möchte ich zwei hervorheben: Unter Nr. 290 finden wir Ps. 105, bereimt von Stapfer und Jorissen. Dort heißt es in Strophe 3:

O Israel, Gott herrscht auf Erden./ Er will von dir verherrlicht
werden;/ er denket ewig seines Bunds/ und der Verheißung seines
Munds,/ die er den Vätern kundgetan:/ Ich laß euch erben Kanaan.

Gottes bleibender, ungekündigter Bund mit seinem Volke Israel - diese uns nach Krieg und Holocaust neu aufgehende biblische Wahrheit - begegnet uns hier im Lied, das damit ganz neu und überraschend zu wirken beginnt. Lied 301 wird in einem auch im *Gotteslob* veröffentlichten Psalmlied (Ps. 136) übertragen, die Strophen 6-8 vergegenwärtigen die Exodusgeschichte, wie dies auch im Lied von Walter Schulz "Gott liebt diese Welt" (409) in Strophe 3 geschieht. Die Exodusgeschichte hat ihren liturgischen Ort im Kirchenjahr in der Feier der Osternacht, in der die Auferstehungsgeschichten der ganzen Bibel gelesen und vergegenwärtigt werden, wie auch Hes. 37, das im Lied von Anna Martina Gottschick anklingt (154,2):

Tief liegt des Todes Schatten auf der Welt./ Aber dein Glanz
die Finsternis erhellt./ Dein Lebenshauch bewegt das
Totenfeld.

Ein besonders tiefer Ausdruck der Verbindung der beiden Testamente ist Friedemann Gottschicks Verdichtung des 22. Psalms "Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen" (381). Der Verfasser des Psalms, David, wird genannt und sein Leben mit dem Leben Jesu verbunden. Das Lied erscheint unter der Rubrik "Angst und Vertrauen," es hätte auch den Passionsliedern zugeordnet werden und dort einen Akzent in der Betrachtung der Passionsgeschichte setzen können: Jesu Leiden hineingenommen in die Geschichte des Gottesvolkes Israel. Der Kanon von Friedemann Gottschick unterstreicht die Bedeutung der Tora für uns Christen (176):

Öffne meine Augen, daß sie sehen die Wunder an deinem Gesetz (Ps. 119,18). Die Gott suchen, denen wird das Herz aufleben (Ps. 69,33).

In einigen Liedern kann man die Shoa angedeutet finden. Rudolf Alexander Schröders Lied "Es mag sein, daß alles fällt" (378) sagt in Strophe 3:

Es mag sein, daß Frevel siegt,/ wo der Fromme niederliegt;/
doch nach jedem Unterliegen/ wirst du den Gerechten sehn/
lebend aus dem Feuer gehn,/ neue Kräfte kriegen.

Das Lied ist 1936 geschrieben und spricht vorausahnend etwas von dem späteren Geschehen aus.

Jochen Kleppers Lieder, insbesondere sein Adventlied "Die Nacht ist vorgedrungen" (16), lassen etwas ahnen von seinem und seiner Familie Schicksal. Ob der Hamburger Pfarrer Waldemar Rode bei seinem 1938 geschriebenen Adventlied "Tröstet, tröstet mein Volk" (15) an die Christen und die Juden gedacht hat, ist mir nicht bekannt. Auch bei dem Lied Friedrich von Bodelschwings "Nun gehören unsere Herzen ganz dem Mann von Golgatha" (93) steht die Jahreszahl 1938. Mit "der Hölle Lügenmächten" (Str. 3) ist das Geschehen der Zeit in biblischer Weise beschrieben.

Im Gebetsteil findet sich ein Gebet aus dem Konzentrationslager Buchenwald (929) und das Versöhnungsgebet aus Coventry (828).

In der Einleitung zu den Psalmgebeten (701) zeigt der Verweis auf die Erstbesitzer des Psalmbuches, die Juden, daß sich etwas geändert hat im Verhältnis von Israel und Kirche. Dies findet man bisher in keinem Gesangbuch. Um die Erkenntnis zu unterstreichen, daß wir Christen die Psalmen mit den Juden beten, von denen sie stammen, hätte als Überschrift über den Psalmenteil stehen können: "Die Kirche lobt mit Israel."

Die in unserer Zeit neu gewonnenen Einsichten über das Verhältnis der Kirche zu Israel haben im neuen EG einen Niederschlag gefunden. Aber noch deutlicher hätte dies zum Ausdruck kommen können, wenn es vor der Rubrik "Ökumene" eine Rubrik "Israel und die Kirche" gegeben hätte, in der einige der oben besprochenen Lieder ihren Platz gefunden hätten.

2) Anfragen und Anregungen

"Wir wollen bewußt alles vermeiden, was Juden verletzen könnte," wurde von der Gesangbuch-kommission erklärt. Aus diesem Grund wurde im Passionslied Nr. 77 anstelle der Worte "geführt vor gottlose Leut" (Str.1) die von Kirchenrat Hans Maaß, Karlsruhe, vorgeschlagene Änderung übernommen: "eilend zum Verhör gebracht". Dennoch bleibt in diesem und dem folgenden Passionslied die Unschuldserklärung von Pilatus ein Anstoß. So heißt es in Lied 77,2:

... bracht man ihn mit harter Klag/ Pilatus dem Heiden,/ der
ihn unschuldig befand,/ ohn Ursach des Todes

und in 78,6:

Jesus ward früh dargestellt/ Pilatus dem Heiden;/ ob der wohl
sein Unschuld meld't,/ dennoch muß er leiden

Christliche und jüdische Exegeten erklären diese Darstellung der Geschehnisse für nicht haltbar. Die Schuld des jüdischen Volkes am Tode Jesu wird dadurch unterstrichen und festgeschrieben; die davon verursachten blutigen Folgen durch die Jahrhunderte sind bekannt. Die christliche Gemeinde sollte das nicht durch ihr Lied weitertragen und sich von diesen beiden Gesängen trennen, da eine Streichung der betreffenden Verse vom Gesamtduktus der Lieder her nicht möglich ist. Ein Passionschoral, der das Leiden Jesu mit dem Leiden seines Volkes zusammenschauen würde, ist bisher nicht erschienen. Schalom Ben-Chorin schreibt:

Ich kann das Kreuz von Golgatha nicht isoliert sehen, sondern es steht für mich heute inmitten des furchtbaren Rauches, der aus den Krematorien von Auschwitz und Maidanek gen Himmel stieg, wo unschuldige jüdische Menschen vergast und verbrannt wurden.²

Karl Heinrich von Bogatzky's Missionslied "Wach auf, du Geist der ersten Zeugen" (241) atmet den Geist des Halleschen Pietismus August Hermann Franckes, in dem sich ein neues Verständnis für den jüdischen Glauben und die jüdischen Zeitgenossen und ihre bedrängte Lage bildet. Es wird Hebräisch gelernt und Judaistik getrieben. Aus dieser neuen Zuwendung zu den Juden heraus sind jene Verse in der 5. und 6. Strophe geschrieben, in denen sich Bogatzky mit Israel beschäftigt:

5. Ach daß die Hilf aus Zion käme!/ O daß dein Geist, so wie
dein Wort verspricht,/ dein Volk aus dem Gefängnis nähme!/
*** *

6. ... Ja wecke dein Volk Israel bald auf,/ und also segne
deines Wortes Lauf!

Die Beschreibung Israels als "schlafend" wirkt verletzend und überheblich, aber so wird es allerdings in der unter dem Vers angeführten Belegstelle Röm. 11,25-32 nicht gesagt. Die Streichung dieses Verses wäre aus dem oben angegebenen Kriterium, Juden nicht verletzen zu wollen, wünschenswert.

Das Lied "So jemand spricht: 'Ich liebe Gott', und haßt doch seine Brüder" (412) von Christian Fürchtegott Gellert ist zur gleichen Zeit wie das obige entstanden; es atmet etwas vom Geiste der Zeitgenossen Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing. So konnte es dazu kommen, daß Lieder Gellerts in jüdischen Gesangbüchern der Aufklärungszeit erschienen und in der Synagoge gesungen wurden.³

In Paul Gerhardts Lied "Nun danket all und bringet Ehr" (322) heißt es in der 6. Strophe des Originals: "Er lasse seinen Frieden ruhn/ in Israelis Land". Wie Martin Rinckart für "Nun danket alle Gott" hat auch Paul Gerhardt für sein Lied als Vorlage Jesus Sirach 50,24ff. benutzt, wo es heißt: "Er gebe uns ein fröhliches Herz und verleihe immerdar Frieden zu unserer Zeit in Israel." Sehr bald wurde die oben erwähnte Strophe verändert: "Er lasse seinen Frieden ruhn/ auf unserm Fürst und Land," " .../ auf unserm Vaterland," " .../ auf unserm Volk und Land."

Die Wiederherstellung des Originals (nur das Lutherische Gesangbuch der Selbständigen Evangelisch Lutherischen Kirche hat es bewahrt) würde die Aussage vor patriotischer Verengung bewahren und in unserer Zeit eine Konkretion erbringen, die Paul Gerhardt noch nicht ahnen konnte. Sicher würde er heute mit uns auch für Frieden in Israel beten.

Bei der Einleitung in den Gottesdienst (761) und in das Kirchenjahr (953) wäre eine gute Gelegenheit gewesen, auf die Ursprünge im jüdischen Gottesdienst hinzuweisen, wie es Frieder Schulz im *Evangelischen Kirchengesangbuch. Ausgabe Baden* getan hat.

Nr. 798: Das Doppelgebot der Liebe könnte auch nach Mk. 12,29ff. zitiert werden, dort ist es mit dem "Sch'ma Jisrael" verbunden.

Nr. 809: Beim nächsten Gesangbuch könnten zu den bisherigen Bekenntnissen auch Synodal-erklärungen der Landeskirchen zum Thema "Israel und die Kirche" hinzukommen.

3) Johann Jakob Schütz und Joachim Neander

Ein eigener Abschnitt sei zwei Liedern gewidmet, in denen sich bedeutsame

Aussagen über das Verhältnis Kirche-Israel finden. Bei J.J. Schütz findet sich in seinem Lied "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" (326) in der 5. Strophe:

Der Herr ist noch und nimmer nicht/ von seinem Volk
geschieden;/ er bleibt ihre Zuversicht,/ ihr Segen, Heil und
Frieden./ Mit Mutterhänden leitet er/ die Seinen stetig hin
und her./ Gebt unserm Gott die Ehre.

Joachim Neander ruft in der 5. Strophe seines Liedes "Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren" (317) aus: "Alles, was Odem hat, lobe mit Abrahams Samen".

Die beiden Männer sind einander in Frankfurt am Main begegnet zur Zeit, als Philipp Jakob Spener Pfarrer an der St. Katharinenkirche in Frankfurt war und 1673 seine Programmschrift *Pia desideria* erarbeitete. Der Jurist und Frankfurter Reichsrat J.J. Schütz war theologisch überaus interessiert und traf mit Spener in dessen Erbauungsstunden, den "collegia pietatis," zusammen.⁴ Schütz berichtete Spener von seinen Begegnungen mit Chiliasten, die nach Ende des Dreißigjährigen Krieges die Vorstellungen der Apokalypse auf ein tausendjähriges Reich neu belebten, zu denen als immer wiederkehrende Kennzeichen der Fall des Papsttums und die Bekehrung Israels nach Röm. 11 gehörten. Spener nahm diese Gedanken unter der Überschrift "Von der Hoffnung besserer Zeiten" in seine Reformschrift auf und setzte sich, was das Schicksal Israels betraf, von Luther ab, in dessen Denken von einer Umkehr Israels nicht mehr die Rede war. In einem Anhang zu seiner Schrift hat Spener die Stellungnahmen von Theologen aus der ganzen Kirchengeschichte zu Röm. 9-11 zusammengetragen und daraus eine neue Einsicht über den Weg Israels gewonnen, die später auf Francke, Zinzendorf und andere wirkte.

Sie fand ihren Niederschlag in den Worten von Schütz "Der Herr ist noch und nimmer nicht von seinem Volk geschieden!" (326,5). Damit deutlich wird, daß Schütz hier nicht die Kirche, sondern Israel, das jüdische Volk seiner Zeit meint, wäre es nützlich, wenn unter dem Vers als Belegstelle Röm. 11,1,18,29 genannt würde.

Weil Neander in Frankfurt an diesen Gesprächen teilgenommen hat, ist sein Aufruf "Lobe mit Abrahams Samen" (317,5) in der gleichen Richtung zu verstehen: Schau auf die Nachkommen Abrahams, die Juden, mit denen du lebst. Sie sind und bleiben Gottes Volk, schließe dich mit ihrem Lob zusammen!

Diese neue Einstellung den Juden gegenüber war freilich von missionarischem Geist motiviert und von der Hoffnung erfüllt, die Juden in die Kirche eingliedern zu können. Zugleich aber war sie von der Überzeugung getragen, in den Juden der Zeit den Gliedern des bleibend erwählten Gottesvolkes zu

begegnen. Der Ruf dieser Lieder hat den Holocaust nicht verhindern können. Aber wenn wir heute nach neuem Verständnis für Israel in den Epochen der Kirchengeschichte fragen, dann ist hier eine Wende gewesen gegenüber bisherigem Denken. Unsere beiden Lieder zeugen davon.

4) Apostel und Propheten

In einem letzten Abschnitt soll dieses Begriffspaar behandelt werden, in dem sich die Verbindung Israel-Kirche findet. In Eph. 2,20 ist vom Grund der Apostel und Propheten die Rede, da Jesus Christus der Eckstein ist. Die meisten gegenwärtigen Exegeten sehen mit Hinweis auf Eph. 4,11 hier neutestamentliche Propheten der Urchristenheit gemeint. Markus Barth urteilt:

Obwohl Paulus an anderer Stelle von Propheten spricht, die innerhalb der christlichen Kirche wirken, ist es doch wahrscheinlich, daß das "Fundament von Aposteln und Propheten," auf welches laut Eph. 2,20 die Kirche gebaut ist, aus Aposteln der neutestamentlichen und Propheten der alttestamentlichen Zeit besteht Denn der Kontext handelt von der Beziehung zwischen Kirche und Israel und zwischen Juden und Heiden in der Kirche.⁵

Im Nicaenum werden die Propheten erwähnt: "Wir glauben an den Heiligen Geist ... , der gesprochen hat durch die Propheten." Und im "Te deum laudamus", das einige Zeit später entstanden ist, heißt es (191):

Der heiligen zwölf Boten Zahl/ und die lieben Propheten all,/ die teuren Märt'rer allzumal/ loben dich, Herr, mit großem Schall.

Die das "Te deum" in unsere Zeit weitertragende Nachdichtung von Ignaz Franz, die jetzt mit allen 11 Strophen zu finden ist, singt (331,4):

Der Apostel heilger Chor,/ der Propheten hehre Menge/ schickt zu deinem Thron empor/ neue Lob- und Dankgesänge;/ der Blutzengen lichte Schar/ lobt und preist dich immerdar.

Das "Te deum" (und ein dem Augustinus zugeschriebenes Buch *Meditationes Patrum*) wirkt auf eine Reihe von Dichtern ein, die in der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg in ihren Ewigkeitsliedern die Versammlung der

Vollendeten aus Israel und der Kirche vor Gottes Thron besingen. So heißt es bei Johann Walter in seinem Lied "Herzlich tut mich erfreuen" (148, 3):

Da werden wir mit Freuden/ den Heiland schauen an,/ der
durch sein Blut und Leiden/ den Himmel aufgetan,/ die lieben
Patriarchen,/ Propheten allzumal,/ die Märt'rer und Apostel/
bei ihm in großer Zahl.

Johann Matthäus Meyfart dichtet in seinem Lied "Jerusalem, du hoch gebaute Stadt" (150, 5):

Propheten groß/ und Patriarchen hoch,/ auch Christen
insgemein,/ alle, die einst/ trugen des Kreuzes Joch/ und der
Tyranen Pein,/ schau ich in Ehren schweben,/ in Freiheit
überall,/ mit Klarheit hell umgeben,/ mit sonnenlichtem Strahl.

Schon im Mittelalter beschwerten sich jüdische Theologen darüber, daß die christliche Kirche mit der Vereinnahmung der Hebräischen Bibel nur das auswählt und hervorhebt, was ihr genehm ist, also die Botschaft der Propheten als Vorboten Christi, wobei die Tora des Mose abgewertet wird. In der christlichen Kunst sieht man oft Propheten und Apostel zueinander gestellt, so in Raffaels "Disputa del Sacramento" im Vatikan, wo Apostel und Propheten angeregt miteinander diskutieren, aber nur die Apostel den Heiligenschein tragen. Im Bamberger Dom stehen Propheten und Apostel an den Chorschranken und reden miteinander, eingerahmt von "Ecclesia" und "Synagoge," die den Schleier vor den Augen hat. Und in den genannten Liedern ist es auch erst in der Ewigkeit, daß Apostel und Propheten, Christen und Juden vereint vor Gottes Thron stehen.

Unsere Bemühung um ein neues Verhältnis zwischen Israel und der Kirche aber will eine Begegnung der beiden nicht auf die Ewigkeit verschieben, sondern schon jetzt zu unserm Heil in der Gegenwart erleben.

5) Abschluß

Zum Abschluß sei auf die Bedeutung Jesu für Heiden und Juden hingewiesen, wie sie sich aus dem Lobgesang des Simeon, Lk. 2,32 ergibt und auf Lieder der Kirche eingewirkt hat. Dort heißt es:

Meine Augen haben deinen Heiland gesehen, den du bereitet
hast vor allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden und
zum Preis deines Volkes Israel.

Die Worte des Simeon schließen an Jes. 42,6 und 49,6+8 an. Der Hymnus des Ambrosius "Veni, redemptor gentium" nimmt diese Bestimmung Jesu auf und Luther übersetzt: "Nun komm, der Heiden Heiland ... " (4). In seiner eigenen Nachdichtung des Lobgesang des Simeon singt Luther (519,4):

**Er ist das Heil und selig Licht für die Heiden, zu 'rleuchten,
die dich kennen nicht, und zu weiden. Er ist deins Volks Israel
Preis, Ehre, Freud und Wonne.**

Joachim Sartorius schließlich dichtet nach Psalm 117 (293):

**Lobt Gott den Herrn, ihr Heiden all,/ lobt Gott von Herzens-
grunde,/ preist ihn, ihr Völker allzumal,/ dankt ihm zu aller
Stunde,/ daß er euch auch erwählet hat/ und mitgeteilet sein
Gnad/ in Christus, seinem Sohne.**

Die Erfahrungen unserer Zeit wecken uns auf für ein neues Verständnis der tiefen Verbundenheit der Kirche mit Israel, nehmen uns den Schleier von den Augen, so daß wir den Reichtum entdecken, der daraus erwächst, mit dem Gottesvolk Israel zusammen unterwegs zu sein: "Lobe mit Abrahams Samen!"

Anmerkungen

1. Schalom Ben-Chorin: *Biblische Gedichte. Aus Tiefen rufe ich* (Hamburg, 1966).
2. Schalom Ben-Chorin: "Jüdische Fragen an Christen." In: *Juden, Christen, Deutsche* (1961), S. 147.
3. H. Drees: "Evangelische Kirchenlieder in jüdischen Gesangbüchern und kirchlicher Kunst," *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* (1928), 220ff.
4. J. Wallmann: *P.J. Spener und die Anfänge des Pietismus* (Tübingen, 1986).
5. Markus Barth: *Israel und die Kirche im Brief des Paulus an die Epheser* (München, 1959), S. 35.

Summary

The topic, "The Church and Israel," which has become so significant for our time, is reflected in the new German hymnal, *Evangelisches Gesangbuch*. Several hymns illustrate this point.

The author points out certain statements in those hymns that could be misconstrued. Two hymns on this topic that are particularly significant and which date from the time of P.J. Spener are separately discussed: "Sei Lob und Ehr" by J.J. Schütz and "Lobe den Herren" by J. Neander, with particular emphasis on the juxtaposition of "apostles and prophets," which occurs in several hymns.

In conclusion hymns are mentioned that name Jesus as the Messiah of the heathens and thus stress an appellation which, in connection with the Israel of today, is gaining a new significance for Christology.

Ephrata, Amana, Harmonie: Drei christliche kommunistische Gemeinschaften in Amerika:

Beispiele kirchlicher Identität im Kirchenlied

Hedwig T. Durnbaugh

Der nordamerikanische Kontinent ist seit der Vikerzeit ein Land, wo Menschen aus dem europäischen Raum neue Existenzmöglichkeiten gesucht und gefunden haben. Wirtschaftliche, politische und persönliche Gründe führten zu wiederholten großen Auswanderungswellen. In besonderem Maße gilt das für solche, die aus Glaubens- und Gewissensgründen mit der kirchlichen und staatlichen Obrigkeit ihrer Heimat in Konflikt geraten waren. In der Neuen Welt, dem Neuen Jerusalem, anfangs nur in Pennsilvanien aber nach dem amerikanischen Revolutionskrieg in allen Staaten, suchten und fanden sie unter dem Schutz der freien Religionsausübung ein neues Leben.

Dieser Aufsatz wird in knappen Skizzen am Beispiel dreier ganz unterschiedlicher religiöser Gemeinschaften deutscher Herkunft im 18. und 19. Jhd. zeigen, wie sich die Eigenart jeder Gruppe in deren jeweiligem Kirchenliedgut widerspiegelt. Eine beschränkte Auswahl an Literaturhinweisen ist in den Anmerkungen angeführt.

1. Ephrata.

1.1. Geschichtlicher Hintergrund.¹

Das Lager der "Einsamen Brüder und Schwestern" am Cocalico Fluß im heutigen Lancaster County des Staates Pennsilvanien war der Anfang der Klostersgemeinschaft von Ephrata, auch "Wiedertäufer des Siebenten Tages," "Siebentagebaptisten," "Siebentäger" oder "Neutunker" genannt. Haupt dieser Gemeinschaft war der Mystiker und ehemalige Bäcker Konrad Beissel (1691-1768) aus Eberbach am Neckar. Nach seiner Erweckung und Bekehrung hielt er sich zunächst an separatistische Kreise in Heidelberg, kam aber später mit einer pietistischen Bewegung in Kontakt, die als Schwarzenau, Neu- oder Wieder-Täufer, auch Dunker oder Tunker bekannt waren. Diese Separatisten vereinigten sich 1708 in Schwarzenau/Eder im Wittgensteinischen zu einer Glaubensgemeinschaft, deren überwiegende Mehrzahl zwischen 1719 und 1735 nach Pennsilvanien auswanderte. Nach seiner eigenen Auswanderung dorthin im Jahre 1720 schloß sich Beissel den Tunkern an, ließ sich 1724 von

ihnen taufen und wurde schließlich Vorsteher der Conestoga Gemeinde, damals am Rande der Wildnis.

1728 kam es zum Bruch zwischen Beissel und den Tunkern über Fragen von Theologie und Praxis. In der Hauptsache unterschied sich Beissel durch seine Fundierung in Jakob Böhmes Theosophie, im Einzelnen in der Einhaltung von Sabbath und Zölibat und der Betonung von persönlicher Inspiration unabhängig von der Bibel. Die Hauptlehren und Riten der Tunker behielt er jedoch im Großen und Ganzen bei. Beissel zog sich mit seinen Anhängern in die Wildnis zurück. 1735 sah den Anfang der Klostersgemeinschaft am Cocalico mit der Errichtung zahlreicher Gebäude und der Einhaltung einer strengen klösterlichen Ordensregel.

Beissel war nicht nur ein vielseitig begabter und belesener Mensch, er hatte auch eine magnetische Persönlichkeit, die ihrerseits begabte Frauen und Männer in die Klostersgemeinschaft zog. Ephrata wurde wegen seiner kulturellen Errungenschaften und Leistungen weithin bekannt und das Kloster verzeichnete zahlreiche Besuche namhafter Persönlichkeiten.² Beissels hervorragendster Beitrag war jedoch auf dem Gebiet des Kirchenliedes. Über seine Fertigkeit auf der Fiedel hinaus hatte er eine große natürliche Begabung als Dichter, Komponist, Musiktheoretiker und Chorleiter.

1.2. Die Gesangbücher.³

Bereits 1730, fünf Jahre vor der Gründung der eigentlichen Klostersgemeinschaft, begannen die Ephratenser mit dem Druck eigener Gesangbücher und brachten bis zum Jahr 1766 insgesamt zehn Sammlungen heraus. Die Texte der ersten drei (kleineren) Gesangbücher (jeweils 64, 119, 32 Lieder) stammten zum größten Teil aus der Klostersgemeinschaft selbst, die übrigen aus dem deutschen Kirchenliedgut.

Das erste umfangreiche Gesangbuch der Gemeinschaft war *Zionitischer Weyrauchs Hügel*.⁴ Die darin enthaltenen 654 Lieder sind in 33 Gruppen angeordnet mit beispielsweise folgenden Überschriften: "1. Morgenröthe oder Aufgang des Lichtes GOTTES." "3. Die Pforten der Tiefen öffnen sich und werden in heiligem Schauen eingesehen die Vortreflichkeiten der neuen Welt." "7. Die Verlobung zur ewigen Jungfrauschafft in dem neuen Gnaden=Bund durch das Wasser der Tauffe bestätigt." "12. Die Kirche wird von den Hütern der Nacht ihres jungfräulichen Schmucks und Schleyers beraubt." "29. Der lang verdeckte und mit Schmach überkleidete Name der himmlischen Jungfrauschafft bricht wieder aus dem Dunckeln herfür." "33. Von dem grossen Pomp und Pracht und Sammlung der gantzen Kirche GOTTes unter dem Himmel; ja der Offenbahrung JESU Christi: und wie alle Völcker und Königreiche auf dem gantzen Erdboden kommen werden und sie mit Geschencken und Gaben

verehren und anbeten."

Ein alphabetisches Register der Textinzipien ermöglicht den Zugang zu den einzelnen Liedern, von denen sich 487 auf frühere Quellen und in der Mehrzahl auf ihre Dichter zurückführen lassen. Die restlichen 167 stammen, zum Teil nachweislich, aus der Klostergemeinschaft selbst.

Das nächste Gesangbuch, *Das Gesäng Der einsamen und verlassenen Turtel=Taube*,⁵ war das erste, das auf der klostereigenen Presse hergestellt wurde. Mit seinen insgesamt 279 Liedern (davon 212 allein von Beissel) war es das erste Gesangbuch in Nordamerika, das ausschließlich Originaldichtungen enthielt. Weitere Ausgaben mit beachtlichen Varianten folgten 1749 und später. Das letzte große Gesangbuch von Ephrata war *Paradisches Wunder=Spiel*⁶ mit 727 Liedern. Von den 192 darin enthaltenen neuen stammen 107 von Beissel. Während die handschriftlichen Gesangbücher die mehrstimmigen Sätze der Melodien enthielten, beschränkten sich die gedruckten auf die Texte mit Melodieangaben.

Beissels Mystik prägte nicht nur die Theologie sondern auch das Leben der Klostergemeinschaft. Das geistliche Lied der Ephratenser schlug die Brücke zwischen den beiden Sphären deutlicher als man es andernorts findet. Die Sprache der theologischen Schriften und Lieder war geprägt von böhmistischer Mystik, dem Hohenlied und anderer Weisheitsliteratur. Als Musiker verlangte Beissel eine rigorose Disziplin seitens der Sänger und erzielte damit einen überirdisch klingenden Chorgesang, der weiten Ruhm erlangte.

2. Die Wahre Inspirationsgemeinde.

2.1. *Geschichtlicher Hintergrund.*⁷

Auf dem Nährboden des radikalen Pietismus und Separatismus wuchs auch die Bewegung der Wahren Inspirationsgemeinden, heute als die amerikanische christliche Religionsgemeinschaft "Amana Church Society" bekannt.

Unter der Führung von Eberhard Ludwig Gruber (1665-1728) und Johann Friedrich Rock (1687-1749) schlossen sich die ersten Anhänger 1714 zu einer Gemeinschaft zusammen, deren Lehre auf der fundamentalen Überzeugung beruhte, daß göttliche Inspiration und Offenbarung auch in der Gegenwart wirkten. Die inspirierten Leiter der Gemeinschaft waren "Werkzeuge" oder "Propheten," deren Aussagen, von Schreibern sorgfältigst festgehalten, als ebenso gültig und bindend galten wie die Worte der Bibel. Trotz wiederholter Zusammenstöße mit weltlichen und kirchlichen Obrigkeiten hielten sich die Inspirierten in verschiedenen deutschen Toleranzgebieten wie z.B. in der Büdinger Gegend Südhessens bis weit ins 19. Jahrhundert.

Nach einer längeren Periode des Rückgangs erstanden den Inspirierten wieder neue Propheten, vornehmlich der wohl einflußreichste, Christian Metz (1793-1867). Im Jahre 1826 wurde ihm eine "verborgene Weissagung" geoffenbart, die die spätere Auswanderung nach Amerika vorausdeutete.⁸ 1842 machte sich Metz mit einigen Glaubensgenossen auf die beschwerliche Reise. Passendes Land wurde auf einer ehemaligen Reservation von Seneca Indianern unweit der heutigen Stadt Buffalo am Erie See gefunden und ein Trakt von etwas mehr als 2,000 Hektar rechtlich erworben. Bereits vier Monate später entstand das erste der vier Dörfer, benannt nach 1. Sam. 7:12 "Ebenezer" ("Bis hierher hat uns der Herr geholfen"). Eine geistliche und wirtschaftliche Blütezeit folgte, während welcher auf Grund rein pragmatischer Überlegungen (gestützt durch prophetische Zeugnisse) eine Gemeindeverfassung absoluter Gütergemeinschaft eingeführt wurde.

Wiederholte Schwierigkeiten mit den Indianern und immer stärkere Besiedelung führten zu einer erneuten Umsiedlung, in allen Einzelheiten immer unter der Führung inspirierter Zeugnisse an Metz. Etwa 7,000 Hektar fruchtbaren Ackerbaulandes wurden schließlich im heutigen Staat Iowa entlang des Iowa Flusses erworben. In der ihnen eigenen Umsicht und Disziplin führten die Inspirierten die Neugründung und Aussiedlung in den Jahren 1855 bis 1862 erfolgreich durch. Der Name der neuen Ansiedlung in der sanften Hügellandschaft von Süd-Iowa bezieht sich auf Hoheslied 4:8, "Amana" ("Glaub treu"). Gütergemeinschaft und gemeinschaftliches Leben wurde bis 1932 praktiziert, zu welchem Zeitpunkt der Übergang zu autonomem Familienleben und Trennung der wirtschaftlichen und religiösen Sphären stattfand.

2.2. *Die Gesangbücher.*⁹

2.2.1. *Davidisches Psalter=Spiel.*

Bereits 1718, vier Jahre nach ihrer Gründung als Glaubensgemeinschaft, veröffentlichten die Inspirierten die erste Ausgabe ihres Gesangbuches, *Davidisches Psalter-Spiel der Kinder Zions*.¹⁰ Es wurde, vermutlich um obrigkeitliche Strafen oder Verfolgung zu vermeiden, ohne Angabe von Druckort und Verleger in Schaffhausen herausgebracht, einem Zentrum schweizerischer Separatisten.¹¹ Von der zweiten Ausgabe an (Schaffhausen, 1729) wurde der Druckort angegeben. Die folgenden fünf Ausgaben wurden in Deutschland gedruckt und die achte und letzte 1854 in Ebenezer, New York.¹² Zu dieser letzten, die bis 1910 mehrere Nachdrucke durchlief, wurde separat unter dem Titel "Nachlese" eine Zugabe mit 80 Liedern gedruckt.¹³ Alle Gesangbücher enthalten nur Text mit Melodieangabe.

Obwohl stark unter dem Einfluß der pietistischen Sammlung *Geistreiches Gesang=Buch* von Johann Anastasius Freylinghausen (1670-

1739)¹⁴ erklärt das *Psalter=Spiel* seine theologische Orientierung durch Titelblatt, Vorwort und Anordnung der Rubriken. Im Titel wird das Gesangbuch deutlich in die Linie der Tradition der Inspirierten gestellt, die vom königlichen Propheten David bis zu Zion, dem Neuen Jerusalem reicht. Das Vorwort hebt die den Inspirierten bedeutsamen Zeichen der Zeit hervor, vor allem den "immer näher kommenden Abend=Schein" und den mit "wohlriechendem Rauchwerck angefüllten reichen Lieder-Segen, welchen der HERR seiner Kirche in diesen Zeiten geschenkt." Das himmlische Jerusalem habe bereits begonnen, mit seinen Chören in das untere einzufließen, um die Ankunft ihres Königs vorzubereiten. Die Zeit der Geduld sei vorbei und alles Israel solle "völlig aus Egypten" gehen. Die Lieder-Ausflüsse seien das Wort-Manna des Herrn.

Das Gesangbuch selbst sei zusammengebracht worden, damit "alle, die geistliche Sinnen haben," die Zeichen "prüfen und erkennen [und] auch aus ihrer eigenen Erfahrung mit bezulegen vermögen, welche Gnaden=Tröpflein" ihnen in diesem "Sing=Mittel" zuteil werde und daß sie es dann nicht nur selbst genießen möchten, sondern es auch anderen anpreisen und zugänglich machen.

Die Überschriften der Rubriken lehnen sich stark an Freylinghausens Gesangbuch an, weichen aber deutlich an den für die Inspirierten wesentlichen Punkten von Lehre und Praxis ab. So fehlen alle Rubriken für Heiligtage und die Taufe. Wesentliche Änderungen sind auch unter den Rubriken der Gnadenmittel zu verzeichnen. "Vom göttlichen Wort" wurde zu "Vom innern und äußern Wort" und "Vom heiligen Abendmahl" wurde unter den christlichen Tugenden eingeordnet zwischen "Von der Brüderlichen und allgemeinen Liebe" und "Von der Nachfolge Jesu" und außerdem auf die Formulierung "Vom Heil. Abend= und Liebes=Mahl der Gläubigen" erweitert.

Die erste Ausgabe des *Psalter=Spiels* umfaßt 858 Lieder, von denen 75 Prozent bei Freylinghausen vorkommen. Unter den Dichtern sind am stärksten vertreten der radikale Pietist und Kirchenhistoriker Gottfried Arnold (1666-1714) mit 76 Liedern, Johannes Scheffler (1624-1677), Paul Gerhardt (1607-1676) und Joachim Neander (1650-1680) je mit über 40. E.L. Gruber (6 Texte) ist der einzige Vertreter der Inspirierten in dieser ersten Ausgabe.

Mit Ausnahme der zweiten Ausgabe (1729) von nur 146 Texten, von welchen 25 nur in dieser vorkommen, haben sich Zusammensetzung und Umfang der folgenden Ausgaben nicht wesentlich verändert. Nach und nach wurden mehr Lieder von eigenen Dichtern aufgenommen, sodaß im gesamten Korpus, der 1278 Texte umfaßt, E.L. Gruber mit 31, sein Sohn Johann Adam Gruber (1693-1763) mit 9, Johann Friedrich Rock mit 17 und Christian Metz mit 18 Liedern vertreten sind. Die achte und letzte Ausgabe

(1854) enthält 1168, die später gedruckte "Nachlese" 80 Lieder. Wenn man von der 2. Ausgabe absieht, so läßt sich ein Kern von 712 Texten (zirka 83% der 1. Ausgabe und fast 56% des gesamten Liedkorpus) in allen Ausgaben verzeichnen. Die Liedtexte, die von Inspirierten verfaßt sind, unterscheiden sich jedoch nicht wesentlich vom konventionellen pietistischen Lied.

2.2.2. *The Amana Church Hymnal*

Sechzig Jahre nach der Auflösung ihres kommunistischen Gemeinschaftswesens brachte die Amana Church Society ihr erstes englischsprachiges Gesangbuch heraus, *The Amana Church Hymnal*.¹⁵ Es umfaßt 229 Lieder zumeist mit Melodien, wie sie aus dem *Psalter=Spiel* bekannt sind. Der erste Teil (Nr. 1-169) enthält Lieder aus dem *Psalter=Spiel* in englischer Übersetzung, die zum größten Teil von 18 verschiedenen Mitgliedern der Kirche verfaßt sind. Darunter sind 111 Kernlieder (d.h. Lieder die allen Ausgaben außer der zweiten gemeinsam sind). Der zweite Teil (170-229) enthält Lieder aus anderen Quellen, und zwar teils deutsche in englischen Fassungen, teils original englische Lieder.

3. Die Harmonie-Gesellschaft.

3.1. *Geschichtlicher Hintergrund*.¹⁶

Auf dem Nährboden des Württembergischen Pietismus entstand jene Bewegung, die in Amerika als Harmonie-Gesellschaft oder "Harmony Society" bekannt wurde. Ihr geistliches Oberhaupt war Georg Rapp (1757-1847), Sohn eines Württembergischen Bauern in Iptingen. Nach seinen Lehr- und Wanderjahren als Weber in die Heimat zurückgekehrt, wurde Rapp von den im Volk fest verwurzelten pietistischen und separatistischen Strömungen erfaßt, fühlte sich zum Amt eines Propheten berufen und entwickelte sich bald selbst zum Erweckungsprediger mit einer Anhängerschaft und Zulauf aus zehn umliegenden Bezirken. Wiederholte behördliche Verhöre brachten Rapp jedoch nicht zum Schweigen. Zur allgemeinen Kritik an der Staatskirche, nämlich tiefgehender Verfall, Wirkungslosigkeit der Predigt des Evangeliums bei Geistlichkeit und Volk, Kindertaufe als bloßes Menschenwerk und der obligatorische Abendmahlsbesuch, kam Rapps ausgeprägter Millennialismus.

Die politische und militärische Lage in Württemberg als Folge der Napoleonischen Kriege führten Rapp immer tiefer in die Betrachtung und Berechnung der zu erwartenden Endzeit und der Wiederkunft Christi. Seine Gemeinde von Anhängern stellte für Rapp das neue Jerusalem dar, für das es den von Gott zubereiteten Ort zu finden galt. Wie viele andere Separatisten lenkte auch Rapp seinen Blick nach Amerika. In den Jahren 1803 und 1804 wanderten mehrere hundert seiner Anhänger nach

Pennsilvanien aus. Hier spielte sich die Geschichte der Harmonisten in drei Phasen ab: Harmonie (Pennsilvanien): 1804-1814, Harmonie (Indiana): 1814-1824 und Ökonomie (Pennsilvanien): 1824-1906.

Die erste Ansiedlung auf 2,000 Hektar Land unweit des heutigen Pittsburgh trug den Namen "Harmonie." Gütergemeinschaft und eine streng patriarchalisch-kommunistische Regierung unter Georg Rapp sowie der Geschäftssinn von Friedrich Reichert (1775-1834), Rapps späterem Adoptivsohn, schufen bald ein blühendes und wohlhabendes Unternehmen. Jedoch die rasche Besiedelung der Umgebung bewog Georg Rapp schon nach wenigen Jahren, neues Land zu suchen.

In der südlichen Spitze des heutigen Staates Indiana erwarb Rapp 8,000 Hektar Land am Wabash Fluß und siedelte die ganze Kolonie dorthin um. In der neuen Kolonie, wieder "Harmonie" genannt, wurden die landwirtschaftlichen und gewerblichen Unternehmungen erheblich erweitert und bald genoß die Gesellschaft großen wirtschaftlichen Einfluß in den ganzen Vereinigten Staaten der damaligen Zeit. Die Lehre von der Endzeiterwartung und die damit eng verknüpfte Praxis der Gütergemeinschaft, die die Gesellschaft auf das tausendjährige Reich vorbereiten sollten, gewährleisteten zwar ein gewisses Maß an Einheit und Harmonie; bestimmte geistliche Anforderungen jedoch, darunter der von Rapp eingeführte Zwang der Ehelosigkeit, führten zu ständigen internen Spannungen. Dazu kamen unter anderen zusätzlichen Faktoren das sehr ungünstige Klima und die damit verbundenen oft tödlichen Krankheiten. Wieder wurde eine Umsiedlung ins Auge gefaßt.

Auf 1,200 Hektar Land nordwestlich vom heutigen Pittsburgh entstand die dritte und letzte Siedlung, "Ökonomie" genannt, heute unter dem Namen "Old Economy" ein staatliches Museum wie Ephrata. Nun war die wirtschaftliche Basis nicht mehr Landwirtschaft sondern Manufaktur und wieder konnten die Harmonisten rasch große materielle Erfolge verzeichnen. Hier war auch Gelegenheit, ihre kulturellen und wissenschaftlichen Interessen zu pflegen. Musikunterricht, Hausmusik, Konzerte und Komponieren waren wichtige Aspekte des Lebens von Ökonomie und ein für seine Zeit hervorragendes naturhistorisches Museum wurde hier eingerichtet.

Die Harmoniegesellschaft erlebte ihre Blütezeit unter der patriarchalischen Führung Georg Rapps. Obwohl unter seinem Nachfolger noch beachtliche wirtschaftliche Erfolge zu verzeichnen waren, ging die religiöse Gemeinschaft belastet mit internen und externen Schwierigkeiten und Spannungen, darunter das Gebot der Ehelosigkeit, allmählich ihrem Ende zu. Sie hielt sich gerade bis über die Wende ins 20. Jhd. bis zur offiziellen Auflösung im Jahre 1906.

Zu Rapps pietistischer und separatistischer Grundhaltung kommen noch einige besondere Lehren, von denen die wesentlichsten sein

Millennialismus und seine "Theanthropogenie" sind.

Rapps Millennialismus beruft sich auf verschiedenen Stellen des Alten und Neuen Testaments (z.B. Offb. 12:1), wonach die Verklärung der Heiligen und die Wiederbringung aller Dinge bereits zu Beginn der Wiederkunft Christi und des tausendjährigen Reiches geschehen werde, was Rapp anfänglich für 1829 berechnete. Gütergemeinschaft (nach Apg. 4:32ff.) war daher eine wesentliche Voraussetzung für den Bestand der Ansiedlung während der Dauer des tausendjährigen Reiches.

Rapps "Theanthropogenie" beruht auf der Böhmistischen Lehre von der Androgynie des Adam (1. Moses 1:26+27). Adam und der ebenso androgyne Jesus seien nicht nur moralische sondern in ihrer Eigenschaft als "theanthropogene" Personen tatsächliche Abbilder Gottes. Adams unnatürliches Verlangen nach einem Partner und nach der weiblichen Seite seines Wesens (und damit seine Unzufriedenheit mit Gottes gutem Plan) habe zum Sündenfall geführt. Deshalb sei jeder Geschlechtsverkehr beschmutzend und jedes Kind von der Erbsünde befleckt. Um dem in der Praxis entgegenzusteuern, wurden die Schlafräume der Frauen und Männer voneinander getrennt in verschiedene Stockwerke gelegt. Übertretung wurde mit Ausstoßung und Verlust aller Rechtsansprüche bestraft.

3.2. Die Gesangbücher.¹⁷

In ihren Versammlungen in Württemberg verwendeten Rapps Anhänger verschiedene Liederbücher, wie z.B. das Württembergische Gesangbuch, Gerhard Tersteegens *Geistliches Blumen-Gärtlein inniger Seelen* und *Davidisches Psalter-Spiel*. Letzteres blieb auch nach Veröffentlichung ihres eigenen Gesangbuches in Amerika bei einzelnen Harmonisten lange im Gebrauch.

3.2.1. Die Sammlungen von 1820 und 1824.

Gottesdienst mit Kirchengesang war kein wesentlicher Bestandteil des geistlichen Lebens der Harmonisten. Erst im Jahre 1820 ließen sie in Allentown, Pennsilvanien, eine Sammlung von Liedern unter dem Titel *Harmonisches Gesangbuch* drucken.¹⁸ Vier Jahre später druckte Johann Christoph Müller (1777-1845), der vielseitig interessierte und musikalisch begabte Arzt der Gesellschaft, noch auf der Presse von "Neu" Harmonie in Indiana *Eine kleine Sammlung Harmonischer Lieder* bestehend aus 84 von Harmonisten verfaßten Liedern.¹⁹ Es war gedacht als Experiment und Übung im Drucken. Beide Gesangbücher zeitigten jedoch große Mängel und waren auf die Dauer unzureichend.

3.2.2. Das Gesangbuch von 1827.

Das Gesangbuch, das für die Harmonisten von bleibender Bedeutung werden

sollte, wurde von Müller in den ersten Jahren der dritten Phase zusammengestellt und 1827 von ihm selbst gedruckt.²⁰ Obwohl es denselben Titel trug wie das Gesangbuch von 1820, waren Aufbau und Inhalt wesentlich verschieden.

Aus der kurzen Vorrede Müllers geht über den Aufbau an sich nichts hervor. Zum Inhalt wird hervorgehoben, daß eine beträchtliche Anzahl der Lieder für den Gebrauch durch die Jugend und zur Betrachtung der Natur ausgewählt seien, welch letztere "neben der Sittlichkeit und Religion ... [auch] zur Beschäftigung des Sinnes und der Gedanken gehört." "Gefühl, Betrachtung, Lernung und Erfahrung" seien also in den Liedern enthalten.

Ein Inhaltsregister gruppiert die Lieder ohne besonderen systematischen Aufbau in 29 Rubriken. Die Überschriften lehnen sich stark an die pietistischen Gesangbücher des 18. Jhdts. an. Die ersten sechs Rubriken stellen im Großen und Ganzen eine Kurzfassung der *de tempore* Lieder, bzw. der Glaubenslehre dar. Die nächsten zehn sind mit Ausnahme der "Lob und Dank Lieder" der pietistischen Heilsökonomie entlehnt; die restlichen wechseln zwischen beiden Kategorien ab. Spezifische Rappistische Lehren kommen in der Rubrik "Natur und Gnade" und in den Zeitliedern zum Ausdruck.

Im Vergleich mit dem Gesangbuch von 1820 sind hier mehrere pietistische Rubriken weggefallen einschließlich jener "Von der Zukunft Jesu." Die Rubriken "Vom Reich Gottes" und "Vom Himmel und himmlischen Jerusalem" wurden unter "Die Kirche Christi und ihre Herrlichkeit" zusammengefaßt.

Die stärksten Rubriken von 1827 sind "Von der wahren Weisheit" (43 Lieder); "Von der Liebe zu Christo" (37); "Von der Nachfolge Jesu" (34); "Von der Zukunft Jesu," "Übergabe des Herzens," "Von der Hoffnung" und "Frühlings-Lieder" (je 28). Die schwächsten mit nur je 4 Liedern sind "Von den Werken der Schöpfung," "Von der Auferstehung Christi," "Tugend und Bescheidenheit" und "Sommer Abend-Lieder." Sogar das Rappistische "Natur und Gnade" ist mit nur 6 Liedern vertreten.

Das Gesangbuch von 1827 enthält 518 Liedtexte in alphabetischer Anordnung der Textinzipien mit Melodiehinweisen. Die Mehrzahl der Texte sind von Harmonisten verfaßt, 43 stammen von Ephrata. Die anderweitige Herkunft konnte bisher nur von etwa 35 weiteren Texten festgestellt werden. Etwa 10 davon kommen auch im *Psalter-Spiel* vor.

Die Harmonisten begannen schon vor ihrer Auswanderung, eigene Liedtexte zu dichten, die allerdings später nicht in ihre Gesangbücher aufgenommen wurden. Rapp selbst verfaßte zahlreiche Texte zu verschiedenen Lehren und Anlässen. Wie in anderen pietistischen Gesangbüchern findet sich auch hier eine Reihe Lieder, die die göttliche Sophia besingen. Die meisten Naturlieder dagegen sind rein weltliche

Gedichte. Freimaurermotive kommen in mehreren Texten vor, mit dem Lied "In diesen heil'gen Hallen" als vornehmlichstes Beispiel.

Die erste Auflage von 1827 war auch die letzte von *Harmonisches Gesangbuch*. Sein Gebrauch wurde im Laufe der Zeit sogar etwas vernachlässigt und man griff teilweise wieder auf andere Gesangbücher zurück.

4. Zusammenfassung.

An der Gesangbuchgeschichte der christlichen kommunistischen Gemeinschaften von Ephrata, Amana und Harmonie zeichnen sich drei unterschiedliche Wege ab, mittels derer die Gruppenidentität dreier unterschiedlicher religiöser Gemeinschaften in der Neuen Welt zum Ausdruck gebracht, bzw. bewahrt wurde.

Die auf amerikanischem Boden entstandene Klostersgemeinschaft von Ephrata schuf im Laufe ihres Bestehens ein größtenteils völlig neues Liedgut geprägt von der Mystik ihres Begründers und ersten Vorstehers Konrad Beissel. Dieses Liedgut war ein wesentlicher Teil des täglichen Klosterlebens mit seinen Stundengebeten und Gottesdiensten. Die Chorsänger selbst wurden von Beissel einer äußerst strengen asketischen Disziplin unterworfen mit täglichem mehrstündigem Üben unter seiner Leitung. Einzelne Lieder der Ephratenser wurden in die Gesangbücher anderer Glaubensgemeinschaften aufgenommen. Heute hat dieses Liedgut nur mehr historische, theologische und museale Bedeutung.

Die Wahre Inspirationsgemeinde brachte bereits in den ersten Jahren nach ihrer Formierung in Deutschland ein von radikalem Pietismus und Separatismus geprägtes eigenes Gesangbuch heraus unter dem Titel *Davidisches Psalter-Spiel*. Wie bei allen Pietisten spielte auch hier der gemeinschaftliche Lobpsalm eine wesentliche Rolle. Dieses Gesangbuch mit seinen 8 Auflagen hat die Inspirierten auf allen ihren Wanderungen in Europa und Amerika bis in die Gegenwart begleitet und wird heute noch in den deutschen Gottesdiensten der Amana Church Society verwendet. Einzelne Lieder des Inspiriertenführers E.L. Gruber wurden in die Gesangbücher der Schwarzenau Täufer (heute: Church of the Brethren) aufgenommen.²¹ Das erste englische Gesangbuch, *The Amana Church Hymnal*, herausgegeben für Gebrauch in den englisch-sprachigen Gottesdiensten, bewahrt eine große Anzahl der traditionellen Lieder in Übersetzungen.

Die Anhänger des Georg Rapp mußten in der Neuen Welt als *Harmonie-Gesellschaft* erst festen Fuß fassen und den rechten Zeitpunkt abwarten, bevor sie an die Herausgabe eines eigenen Gesangbuches denken konnten. Landeskirchliche, pietistische und andere Gesangbücher aus der Heimat (einschließlich *Davidisches Psalter = Spiel*) dienten ihren Zwecken fast

eine ganze Generation hindurch. Ihr einziges eigenes Gesangbuch von bleibendem Wert und in der Neuen Welt hergestellt, war Ausdruck ihrer geistlichen, intellektuellen und kulturellen Lebenseinstellung: zu traditionellem deutschem Kirchenliedgut kamen Sophia- und Freimaurerlieder und Lieder mit weltlich rationalistischem Ton, viele davon von Harmonisten selbst gedichtet. Die relativ große Anzahl von Gelegenheitsliedern, verfaßt im Laufe ihrer bewegten Geschichte, trug zweifellos wesentlich zum inneren und äußeren Zusammenhalt der Gemeinschaft bei. Nachdem aber die wirtschaftliche Basis gesichert und die Endzeiterwartung in den Hintergrund gerückt war, verlor das Gesangbuch an Bedeutung für diese Gesellschaft, die nach ihrer Auswanderung kein besonderes Gewicht mehr auf gottesdienstliche Versammlungen gelegt hatte.

Drei vollkommen verschieden geartete Glaubensgemeinschaften deutscher Auswanderer nach Amerika fanden also drei ganz verschiedene Wege, ihre Besonderheit und Identität in ihrem Kirchenliedgut auszudrücken und zu bewahren.

Anmerkungen

1. Zum frühen deutschen Pietismus und Separatismus siehe Klaus Deppermann, "Pennsylvanien als Asyl des frühen deutschen Pietismus," *Pietismus und Neuzeit* 10 (1984): 190-212.

Zu den Schwarzenau Täufern siehe ebd.: 209-211.

Zu Beissel und seiner Klostersgemeinschaft siehe Ernst Benz, *Die protestantische Thebais. Zur Nachwirkung Makarios des Ägypters im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts in Europa und Amerika* (Wiesbaden: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1963). *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Jhg. 1963, Nr. 1., S. 101-117. -- Armin M. Brandt, *Bau deinen Altar auf fremder Erde* (Stuttgart-Degerloch: Seewald Verlag, 1983), S. 177-198. -- E.G. Alderfer, *The Ephrata Commune. An Early American Counterculture* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1985) -- Christian Bunnens, "The Birth of Freedom Out of Bondage. Thomas Mann and the German-American Poet-Composer Johann Conrad Beissel," *The Hymn* 36:3 (July, 1985): 7-10. Für Thomas Manns Kenntnis von Beissel und Ephrata siehe Anmerkung 2 unten. -- Felix Reichmann and Eugene E. Doll, *Ephrata As Seen By Contemporaries* (Pennsylvania German Folklore Society, 1953). *The Pennsylvania German Folklore Society*, Vol. 17.

2. Voltaire widmete der Klostersgemeinschaft einen positiv gestimmten Artikel in seiner Enzyklopädie. Siehe Reichmann, a.a.O., S. 84.

Im achten Kapitel von Thomas Manns *Doktor Faustus* erzählt Kretzschmar seinen Hörern "eine Geschichte, die sich auf die skurrileste und nachdenklichste Weise in den Rahmen seiner ... Betrachtungen fügte." Die biographische Quelle dieser Erzählung, obwohl im Bericht des Autors über die Entstehung des Romans nicht angegeben, war der Artikel von Hans Theodore David, "Hymns and Music of the Pennsylvania Seventh-Day Baptists," *American-German Review* 9 (June, 1943): 4-6, 36. Hierüber siehe Andreas Briner, "Conrad Beissel and Thomas Mann," *American-German Review* 26 (December, 1959-January, 1960): 24-25, 38; und (February-March, 1964): 33.

3. Zu diesem Abschnitt siehe Betty Jean Martin, "The Ephrata Cloister and Its Music, 1732-1785: the Cultural, Religious, and Bibliographical Background" (Ph.D. Dissertation, University of Maryland, 1974), S. 66-106. - - Julius Friedrich Sachse, *The Music of the Ephrata Cloister ...* (Lancaster, 1903), S. 33-65.

4. *Zionitischer / Weyrauchs Hügel / Oder: / Myrrhen Berg, / Worinnen allerley liebliches und wohl riechen = / des nach Apotheker = Kunst zu bereitetes / Rauch = Werck zu finden. / Bestehend / In allerley Liebes = Würckungen der in GOTT / geheiligten Seelen, welche sich in vielen und mancherley / geistlichen und lieblichen Liedern aus gebildet. / Als darinnen / Der letzte Ruff zu dem Abendmahl des gros = / sen GOTTes auf unterschiedliche Weise / trefflich aus gedrucket ist; / Zum Dienst / Der in dem Abend = Ländischen Welt = Theil als / bey dem Untergang der Sonnen erweckten Kirche / GOTTes, und zu ihrer Ermunterung auf die / Mittermächtige Zukunft des Bräutigams / ans Licht gegeben. (Germantown: Gedruckt bey Christoph Sauer. 1739)*

5. *Das / Gesäng / Der einsamen und verlassenen / Turtel = Taube / Nemlich der Christlichen / Kirche. / Oder geistliche u. Erfahrungs = volle Leidens u. Liebes = Gethöne, / Als darinnen beydes die Vorkost der neuen Welt als / auch die darzwischen vorkommende Creutzes = und Leidens = / Wege nach ihrer Würde dargestellt, und in / geistliche Reimen gebracht / Von einem Friedsamem und nach der / stillen Ewigkeit wallenden / Pilger. ... (EPHRATA. Drucks der Brüderschafft im Jahr 1747). -- "Vater Friedsam" war der Klostername Konrad Beissels, "Pilger" eine Bezeichnung, derer er sich häufig bediente.*

6. *Paradisisches / Wunder = Spiel, / Welches sich / In diesen letzten Zeiten und Tagen / In denen Abend = Ländischen Welt = Theilen als ein Vor = / spiel der neuen Welt hervor gethan. Bestehende / In einer gantz neuen und ungemeinen Sing = / Art auf Weise der Englischen und himm = / lischen Chören eingerichtet / ... von einem Friedsamem ... (EPHRATÆ Sumptibus Societatis: 1754)*

7. Hierzu siehe: Max Goebel, "Geschichte der wahren Inspirations-Gemeinden, von 1688 bis 1850. Als ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Lebens," *Zeitschrift für historische Theologie* 24 (1854), 25 (1855), 27 (1857). -- Hans Schneider, "Inspirationsgemeinden," *Theologische Realenzyklopädie* Bd. 16 (Berlin; New York, 1987) -- Ulf-Michael Schneider, *Die wahren "Propheten = Kinder." Sprache, Literatur und Wirkung der Inspirierten im 18. Jahrhundert* (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1995). -- Jonathan Andelson, "The Gift to Be Single: Celibacy and Religious Enthusiasm In the Community of True Inspiration," *Communal Societies* 5 (1985): 1-32. -- Diane L. Barthel, *Amana. From Pietist Sect to American Community* (Lincoln, Neb.; London, 1984). -- Bertha M. Shambaugh, *Amana. The Community of True Inspiration* (Iowa City: Penfield Press, 1988; reprint ed. by the Museum of Amana History and the State Historical Society of Iowa of the ed. [Iowa City], 1908).

8. Shambaugh, a.a.O., S. [57].
9. Hierzu siehe Lloyd Winfield Farlee, "A History of the Church Music of the Amana Society, The Community of True Inspiration" (Ph. D. Dissertation, University of Iowa, 1966). -- Hedwig T. Durnbaugh, "*Davidisches Psalter-Spiel der Kinder Zions*. A Paper Read Before the Amana Heritage Society at Amana, Iowa, September 24, 1994." -- Steffen Arndal, "*Den store hvide Flok vi see ...*" *H.A. Brorson og tysk pietistisk vækkelsessang* (Odense: Odense Universitetsforlag, 1989), S. 40-43.
10. *Davidisches / Psalter=Spiel / Der Kinder Zions, / Von / Alten und Neuen auserlesenen / Geistes=Gesängen; / Allen wahren Heyls=begierigen / Säuglingen der Weißheit / Insonderheit aber / Denen Gemeinden des HErM, zum / Dienst und Gebrauch mit Fleiß zusammen / getragen, / Und in gegenwärtig=beliebiger Form / und Ordnung, / Nebst einem doppelten darzu nützlichen und der / Materien halber nöthigen / Register, / ans Licht gegeben. / [Schaffhausen:] Im Jahre Christi 1718.*
11. Paul Wernle, *Der schweizerische Protestantismus im XVIII. Jahrhundert. Erster Band. Das reformierte Staatskirchentum und seine Ausläufer (Pietismus und vernünftige Orthodoxie)*. (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1923), S. 449. Wernle zitiert hier eine Variante der Ausgabe von 1718 mit der Zugabe: "ans Licht gegeben von Einem MitGeNossen Zions in Philadelphia A D 1718," wobei "Philadelphia" Schaffhausen bedeutet und "Mitgenosse" Johann Konrad Ziegler (1692-1731), einer der führenden Schaffhauser Separatisten. In einer Fußnote beruft sich Wernle auf Max Goebel, a.a.O. 24 (1854): 277, der jedoch weder Druckort noch Jahr erwähnt.
12. Die acht Auflagen sind: 1718 [Schaffhausen], 1729 (Schaffhausen); 1740 (Homburg vor der Höhe), 1753 (Frankfurt am Main), 1775 und 1805 (Büdingen), 1842 (Gießen); 1854 (Ebenezer, N.Y.)
13. Ohne Titelblatt; oberhalb des ersten Liedes steht: "Nachlese etlicher geistlichen Lieder welche der achten Auflage des Psalterspiels nach Alphabetischer Ordnung sind beigefügt worden. 1854."
14. *Geistreiches Gesang=Buch Den Kern Alter und Neuer Lieder/ Wie auch die Noten der unbekanntnen Melodeyen/ Und darzu gehörige nützliche Register in sich haltend; In gegenwärtiger bequemer Ordnung und Form/ samt einer Vorrede/ Zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und gottseeligem Wesen herausgegeben von Johann Anastasio Freylinghausen ...* (Halle: im Wäysenhouse 1704). -- Für eine Diskussion dieses Gesangbuches

siehe: Arndal, a.a.O., S. 33-39; und Dianne Marie McMullen, *The Geistreiches Gesangbuch of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739): A German pietist hymnal* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms Int.), S. 29-55. (Ph. D. Dissertation, University of Michigan, 1987)

15. *The Amana Church Hymnal*. (Amana, Iowa: Amana Church Society, 1992)

16. Hierzu siehe: Karl J.R. Arndt (Hrg.), *George Rapp's Separatists, 1700-1903. The German Prelude to Rapp's American Harmony Society* (Worcester, Mass.: Harmony Society Press, 1980). -- Ders. (Hrg.), *Economy on the Ohio 1826-1834. The Harmony Society During the Period of Its Greatest Power and Influence and Its Messianic Crisis. George Rapp's Third Harmony. A Documentary History* (Worcester: Harmony Society Press, 1984). -- Julian Rauscher, "Des Separatisten G. Rapp Leben und Treiben," *Theologische Studien aus Württemberg* 6 (1885): 295. -- Aaron Williams, *The Harmony Society, at Economy, Penn'a. Founded by George Rapp, A.D. 1805* (Pittsburgh: W.S. Haven, 1866).

17. Siehe Richard D. Wetzel, *Frontier Musicians On the Connoquenessing, Wabash, and Ohio. A History of the Music and Musicians of George Rapp's Harmony Society (1805-1906)* (Athens [Ohio]: Ohio University Press, 1976), S. [37]-70.

18. *Harmonisches Gesangbuch* (Allentown: Heinrich Ebner, 1820).

19. *Eine kleine Sammlung harmonischer Lieder als die erste Probe der anfangenden Druckerey anzusehen* (Harmonie, Indiana, 1824).

20. *Harmonisches Gesangbuch. Theils von andern Authoren, Theils neu verfaßt. Zum Gebrauch für Singen und Musik für Alte und Junge. Nach Geschmack und Umständen zu wählen gewidmet* (Oekonomie, Beaver County, im Staat Pennsylvanien, 1827).

21. Hierzu siehe Hedwig T. Durnbaugh, *The German Hymnody of the Brethren, 1720-1903* (Philadelphia: Brethren Encyclopedia, Inc., 1986), S. 289. -- Das erste Gesangbuch dieser Glaubensgemeinschaft (Berleburg, 1720) entlehnte einen großen Teil seines Inhalts vom *Psalter-Spiel* und borgte später sogar dessen Titel für ihr zweites Gesangbuch, *Das Kleine Davidische Psalterspiel ...* (Germantown, 1744). Struktur, Konzept und Inhalt dieser beiden *Psalterspiele* sind jedoch wesentlich verschieden.

Summary

The hymnody of three Christian communal societies of German origin - Ephrata, Amana, and Harmony - demonstrates three different ways in which their respective identities found expression.

The monastic Ephrata Community (1735-1814) created in the course of its existence largely its own new hymnody which bore the distinct stamp of its founder and first prior, Konrad Beissel. This hymnody, which is contained in several published text-only and many highly-prized and valued manuscript collections with music, constituted an essential part of the daily life, offices, and worship services of the community. To this end, Beissel subjected the choir to a rigorous ascetic discipline including several hours of daily practice under his direction. Individual Ephrata texts were received into the hymnals of a few other groups. Today this hymnody is only of historic, theological, and museum interest.

The Radical Pietist Community of True Inspiration (1714-present) published a few years after its formation the first edition of their hymnal, *Davidisches Psalter=Spiel* under the influence of Radical Pietism and Separatism. As with all Pietist groups, hymns of praise played a significant role. With its seven subsequent editions, this hymnal accompanied the Inspirationists on all their migrations and is still being used in their German worship services. A few hymns by the early Inspirationist leader, E.L. Gruber were received into certain German hymnals of the Church of the Brethren. The first Inspirationist hymnal in the English language, *The Amana Church Hymnal* (1992), used in the English-language services, contains a considerable number of Inspirationist hymns in translations.

The millennialist Harmony Society (1805-1906) founded by Georg Rapp had to establish a sound economic basis in the New World and wait for the right time before they could publish a hymnal of their own. Until then, official, Pietist, and other hymnals from their home state of Württemberg (among them also *Davidisches Psalter=Spiel*) were used in their services for worship. Their only hymnal of lasting value, *Harmonisches Gesangbuch* (1827) mirrored their spiritual, intellectual, and cultural way of life. In addition to traditional German hymns it included texts to and about Divine Sophia, as well as texts reflecting Freemason and secular/Rationalist thought, many of which were written by members of the society. The relatively large number of occasional hymns written in the course of and reflecting their eventful history undoubtedly contributed to the inner and outer cohesion of the society. However, after an economic basis had been secured and the millenium had receded into the background of their expectations the hymnal's importance diminished, all the more so as worship had never played a prominent part in the society's life.

Thus three very different religious communities of German immigrants to America found three distinctive ways to express and preserve their identities in their respective hymnodies.

Hymnologie und Computer (HYMCOM)

Sektionsbeitrag - 18. Studientagung der IAH

Christian Finke

Auf gutes Interesse stieß das Angebot einer Sektionsarbeit zum Thema "Hymnologie und Computer." An drei Nachmittagen und bei zusätzlichen Sonderterminen wurden die unterschiedlichen Erfahrungen bei der Arbeit mit Computern in der Hymnologie besprochen. Es zeigte sich, daß noch mehr Teilnehmer dieses Angebot wahrgenommen hätten, wenn nicht gleich zwei andere Sektionsarbeiten zeitlich parallel gelegen hätten (die Autorenwerkstatt stand vor dem gleichen Problem). Sicherlich ist es sinnvoll, auf den nächsten Studientagungen keine durchgehende Sektion mehr, sondern nur noch eine Einheit zum Thema "Hymnologie und Computer" anzubieten, die dann von allen Interessierten gleichzeitig wahrgenommen werden kann. Der Bedarf, sich untereinander auszutauschen ist groß.

Die vielen in Lübeck angesprochenen Themen lassen sich zu folgenden Hauptpunkten bündeln:

- Information über bisherige Anwendung des Computers in der hymnologischen Arbeit
- Austausch über mögliche und sinnvolle Ziele
- bessere Vernetzung der Arbeit an gleichwertigen Projekten
- Beteiligung am Rundbrief HYMCOM
- e-mail und Datenfernübertragung
- Vorstellung der mitgebrachten Programme

Im Einzelnen.

Bestimmt schon seit einem Jahrzehnt wird der Computer auch für die Hymnologie gebraucht, verstärkt in den letzten vier, fünf Jahren. Zum einen geschieht das in der normalen Textverarbeitung. Anstelle der Schreibmaschine steht der PC. Artikel, Vorträge, Bücher, Semesterplanung, Unterricht, Forschung und vieles mehr liegen nun als "Nullen und Einsen" vor. Der Scanner hat geholfen, Texte und Bilder, sogar Noten, nicht mehr abtippen zu müssen. Zeitungen und Zeitschriften bieten ihre Zeilen über online-Dienste an. Vieles ist damit leichter geworden. Ob nun wirklich Zeit gewonnen wird, bleibt zumindest fraglich.

Zum anderen geschieht das in der Datenverarbeitung. Gesangbuchsammlungen, Kataloge, Bibliotheksliteratur, Zeitschriften-register, Liedtexte und Melodien werden in Datenbanken aufgenommen. Zur schnellen

Recherche, zum Vergleichen, Analysieren und Sortieren ist dies eine nicht unerhebliche Hilfe. Drittens spielen Musikprogramme eine verstärkte Rolle auch in der Hymnologie. Notations-, Sequenzerprogramme und MIDI sind hierbei einige Schlagwörter. Schließlich ist der Austausch von Daten via Telefonleitung, Datenfernübertragung (DFÜ), unter Kolleginnen und Kollegen und von Institut zu Institut eine gute Möglichkeit, gemeinsame Arbeit zu koordinieren.

Ein viel stärkerer und internationaler Austausch muß zu diesem Punkt erfolgen, da nur durch unsere gemeinsam vorgetragenen Interessen die Verlage, Softwarehäuser und Institute überzeugt werden können, in die elektronischen Medien auch für die Hymnologie zu investieren. Verlage könnten zum Beispiel die relevanten Zeitschriften und Bücher gleich auf Diskette mitherausgeben. Das hätte Sinn vor allem bei speziellen Datensammlungen wie dem neuen von der Gesellschaft zur Edition des deutschen Kirchenliedes entwickelten Konzept zur Erfassung aller Melodien zum deutschen Kirchenlied. Softwarehäuser könnten spezielle hymnologische Software programmieren, die für alle Hymnologinnen und Hymnologen einen gemeinsamen Standard für bestimmte hymnologische Anwendungen erschlosse. (Und, wie von Gracia Grindal und mir auf der Mitgliederversammlung angeregt, es könnten zu neuen Gesangbüchern multimediale CDs entwickelt werden, die natürlich nicht das Singen ersetzen sollen, aber einen ganz anderen Zugang zum Gesangbuch böten). Institute schließlich würden die interdisziplinäre Arbeit der Hymnologie finanziell unterstützen, wenn sie erkannten, daß durch bessere internationale Vernetzung auch die eigene Forschung und Wissenschaft (und Praxis) vorangetrieben werden könnten.

Wir wissen zu wenig voneinander. Was tun Kolleginnen und Kollegen in anderen Regionen und Ländern? Welche Ziele und Wünsche haben sie? Wo kann man sich gegenseitig unterstützen? Wo wird unnötig doppelte Arbeit geleistet? Welche Standards lassen sich entwickeln? Wenn zum Beispiel in Skandinavien, in den USA, in den Niederlanden und in Deutschland an der Erfassung aller Quellen zur Hymnologie gearbeitet wird, warum sind dann die benutzten Programme und erzielten Ergebnisse nicht gleich kompatibel? Wirtschaftliche Interessen sind zu vordergründig. Inhaltliche Konzeption sollte in der Zukunft für die IAH Vorrang haben.

Der erste Rundbrief HYMCOM wurde im August 1992 von Andreas Marti verschickt. Die Idee, eine Interessengruppe in der IAH stärker untereinander zu vernetzen, ist weiterhin sinnvoll, wenn sich viele daran beteiligen. Drei Nummern sind bislang erschienen und können unkompliziert und kostenlos bei mir bestellt werden. Darin wird ausführlich über die Arbeit mit bestimmten Programmen, über Erfahrungen und Ziele berichtet. Bei dieser Gelegenheit möchte ich dazu ermuntern, kleine

Beiträge zu verfassen und an meine Anschrift zu senden. Vielleicht ist sogar in Zukunft, wie von Andreas Marti angeregt, ein online-Forum zur Hymnologie, z.B. über CompuServe, möglich.

In der letzten Ausgabe des I.A.H. Mitgliederverzeichnisses erschienen erstmalig e-mail-Adressen. Schnell und relativ preiswert lassen sich Nachrichten, Daten übermitteln, ja es könnten sogar Konferenzen veranstaltet werden. Eine Ausweitung ist erforderlich.

In Lübeck wurden einige Programme und Datensammlungen vorgestellt und diskutiert. Leider sind es nur "deutsche" Anwendungen gewesen, in die eingeführt wurde.:

- Der Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg: Es geht hier um die bibliographische Erfassung aller sich im Besitz einer Einrichtung der Evangelischen Kirche in Württemberg befindlichen Gesangbücher. Die Aufnahme wurde vorgenommen von Heinz Dietrich Metzger, der das Projekt mit Beispielen erläuterte.

- AskSam, ein Datenbankprogramm von North American Software: Die Vorteile bestehen im geringen Verbrauch von Speicherplatz, bei schneller Recherche und guten Abfrage-funktionen, in der kostengünstigen Anschaffung, durch ascii- und d-Base-Kompatibilität. Nachteile sind höchstens darin begründet, daß das Programm nicht von der Firma Microsoft stammt und daher bei der Mehrzahl der PC-Anwender nicht so bekannt ist (dort wird eher Access verwendet, das zwar mehr Speicherplatz verbraucht, aber leichter mit den anderen gebräuchlichen MS-Programmen Word und Excel verknüpft werden kann).

- Die hymnologischen Nachweise zum Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch: Alle wissenschaftlichen Angaben zu den 394 Liedern des Stammtells sind nun als *.ask und/oder *.txt Datei erhältlich.

- Die Liedtexte des Evangelischen Gesangbuchs: Besonders hilfreich bei Konkordanz- und Suchaufgaben. Leider nicht offiziell erhältlich. (Nur im Paket mit dem Programm "Choral" für ca. 180 DM - viel zu teuer!)

- Die Melodien des EG in der ESAC-Kodierung: Sie lassen sich schnell transponieren, darstellen, analysieren und über MIDI verarbeiten.

- Register zu *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (JLH), *Musik und Gottesdienst* (MGD), *Neues Singen in der Kirche* (NSK): Es liegen schon komplette Liedincipit-Register, Autorenverzeichnisse u.a. vor. (Die Register zu JLH und MGD können über Andreas Marti, die zu NSK demnächst über Hans-Jürg Stefan bezogen werden.)

- YES (Your Electronic Songbook), ein Darstellungs- und Analyseprogramm für die ESAC-kodierten Melodien: Um die Kodierung noch einmal allgemeinverständlich für alle IAH-Mitglieder zu erklären, sei hier die Passage aus dem Rundbrief Nr.2 abgedruckt:

ESAC steht für Essener Assoziativ-Code
 V 1.0 (1987) Helmut Schaffrath, Barbara Jesser
 (1990) Helmut Schaffrath

Idee:

- assoziative und suggestive Kodierung statt abstrakter Kodierung,
- absolute Eindeutigkeit,
- Notation ist schon Kodierung

Prinzip:

- Tonhöhen als Ziffern
- Tonlängen als Striche
(vgl. Jianpu-Notation)

Mit wenig Übung kann der Kode "vom Blatt" gesungen werden.

Genauer:

Die *Tonhöhen* werden als Intervallabstand zu einem Grundton gekennzeichnet, der immer in der eingestrichenen Oktave liegt:

1 = Prime

2b = kleine Sekunde

2 = große Sekunde

3b = kleine Terz (immer, auch wenn aus dem Kontext schon Moll hervorgeht)

usw.

Alterationen werden mit # bzw. b hinter dem Ton angegeben:

4# = übermäßige Quarte

5b verminderte Quinte

usw.

Ein "-" bzw. "+" vor der Zahl gibt die Oktavlage unter bzw. über dem Grundton an. Es sind sieben Oktaven darstellbar (---1 bis +++7).

Wenn nur ein Rhythmus ohne klare Tonhöhe kodiert wird, steht ein: x

Die *Tonlängen* werden vom kleinsten rhythmischen Wert her definiert:

Der Nenner des kleinsten rhythmischen Notenwertes erscheint im Schlüssel, [KEY], z.B. 04 = Viertel, 16 = Sechzehntel. Danach wird der kleinste Notenwert ohne Zusatzzeichen nur durch die Tonhöhenzahl wiedergegeben. Durch Anfügung jeweils eines Underlines (_) verdoppelt sich der Wert:

wenn: 08 = Achtel

dann: Achtel = 1

Viertel = 1_

Halbe = 1__

punktierte Viertel = 1_.
 punktierte Halbe = 1_{..}
 Viertelpause = 0_.
 usw.

Überbindungen derselben Noten sowohl innerhalb eines Taktes als auch über einen Taktstrich hinweg, werden mit ^ gekennzeichnet, das dann anstelle des Tonhöehensymbols tritt.

Die Taktangabe ist konventionell: 4/4 = vier-Viertel-Takt; 6/8 = sechs-Achtel-Takt; FREI = freie Metrik usw.

Als optische Trennung der Takte werden im Notentext zwei "Blanks" gesetzt, z.B. 1 3455 4 34 3122 1 0

Taktwechsel können beliebig oft vorkommen, dabei aber nur drei verschiedene Taktarten.

Mensurzeichen sind nicht möglich!

Triolen werden eingeklammert: (...)

Verzierungen können nur im Kommentar erwähnt werden.

Beispiel:

CUT[Macht hoch die Tür, die Tor macht weit]

REG[Deutschland]

TRD[T: Georg Weissel (1623) 1642 M: Halle 1704]

QUE[Evangelisches Gesangbuch]

KEY[E0001 04 Eb 6/4]

MEL[3 5 43 2 1232
 5 4 43 3 2121
 3 2 234#5 564#5
 2 3 234#5 564#5
 5 6 56 5 6543
 5 6 56 5 6543
 5 1 14 3 2 ^
 5 4 3212 1 ^ //]

Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Frühgeschichte des evangelischen Kirchenliedes am Beispiel Wittenbergs

Sektionsbeitrag - 18. Studientagung der IAH

Gerhard Hahn

Im Herbst letzten Jahres fand im oberbayrischen Kloster Seon ein Kolloquium der Deutschen Forschungsgemeinschaft zum Thema "Auf-führung und Schrift" statt.

Erkundet werden sollten zum einen die Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen mündlicher und schriftlicher Darbietung von Literatur jeder Art aus Mittelalter und früher Neuzeit, z.B. der je andersartige Publi-kumsbezug oder die je andersartige Verbreitungs- und Tradierungsweise. Unter Mündlichkeit und Schriftlichkeit sollten aber auch zwei Kulturtypen verstanden werden. Mit der Missionierung der germanischen Stämme überlagert eine christlich-klerikale, lateinische, schriftliche Kultur eine pagane, volkssprachliche, mündliche Kultur. Die Wechselwirkung zwischen diesen Kulturschichten ist eine fundamentale Bedingung der Entwicklung einer deutschen Kultur und Literatur, seit christliches Glaubensgut und eingelagertes antikes Bildungsgut in deutsche Wörter, Sätze und Texte übersetzt wurden. Hierbei kommt aber auch bereits sporadisch einheimi-sche mündliche Tradition wie das berühmte "Hildebrandslied" aufs Pergament, bis derartiges dann ab dem 12. Jhd. in größerem Umfang buchliterarische Form und Dignität gewinnt: ich erinnere an das "Nibelun-genlied" und den Artus- und Gralsroman.

Ich war eingeladen, unter dem Thema-Aspekt über das Kirchenlied zu referieren und hatte als Demonstrationsbeispiel die Wittenberger Früh-geschichte des evangelischen Kirchenliedes gewählt, hauptsächlich aus zwei Gründen. (Da der Vortrag vor der Deutschen

Forschungsgesellschaft veröffentlicht wird, verzichte ich für das Folgende auf Belege.)

I. In der Reformationszeit ereignet sich ein wesentlicher "Kulturschub" (im Sinne des angedeuteten Schichtenmodells) dahingehend, daß weiteres christliches Orientierungswissen, und zwar nun ganz zentraler, heilsentscheidender Art, in die selbständige Verantwortung solcher übergeben wird, die volkssprachlich sprechen, denken und leben. Mittel sind die deutsche Bibel, der deutsche Katechismus, eine deutsche Liturgie und nicht zuletzt auch das deutsche Kirchenlied für Gottesdienst, Schule und Haus.

II. In der gewählten Zeit empfängt das kirchliche Lied entscheidende inhaltliche und formale Prägungen als gesungenes Lied, zugleich aber auch, obwohl es als gesungenes Lied primär der Mündlichkeit zugehört, im Gesangbuch eine Form der Verschriftlichung von eigener, spezifischer Qualität.

Was ich in Seeon Nicht-Hymnologen vorgetragen habe, ist den meisten Hymnologen zum größten Teil wohlbekannt. Ich will Sie auch nicht belehren, sondern erwarte ergänzende, erweiternde, korrigierende Belehrung für das Thema. Ich habe über folgende Aspekte referiert, zunächst solche der

A. Mündlichkeit

III. Mündlichkeit ist in einer ganz pragmatischen Weise gefordert und in Anspruch genommen, wenn das Kirchenlied in einer Zeit verbreiteten Analphabetentums und mangelnder Notenkenntnis genau wie jedes geistliche und weltliche Lied von Mund zu Mund weitergegeben und erlernt wird, in unserem Fall in organisierter Weise durch Schülerchor, Kantor, Schulmeister in Gottesdienst und Schule mit Wirkung ins Haus.

IV. Die Form des gesungenen Liedes bietet die Möglichkeit, daß sich eine Gruppe von Menschen geordnet gleichzeitig artikulieren kann. Wie diese Möglichkeit im Falle des Liedes der Gemeinde öffentlich-demonstrativen Charakter annehmen kann, dazu später.

V. Luther und seine Zeitgenossen waren sich in einer Zeit des Analphabetismus bewußt, daß sich das neu zu Lernende und zu Merkende besser einprägt, wenn es in Metrum und Reim - Elementen der Mündlichkeit - verfaßt ist. "Denn Reyme oder Vers machen gute Sentenz oder

Sprichwort / die man lieber braucht / denn sonst schlechte Rede [Prosa]," heißt es in Luthers Vorrede zur Sammlung der Begräbnislieder von 1542. Es war eines der Hauptanliegen des Reformators, einen geregelten katechetischen Unterricht einzurichten, der insbesondere die Jugend zum Glauben führen und in ihm befestigen sollte. Er hat 1529 dafür nicht nur seinen *Kleinen Katechismus* (in der eindringlichen "mündlichen" Frage-Antwort-Form) und den *Großen Katechismus* zur Verfügung gestellt, sondern die "Stücke" auch mit Liedern ausgestattet, die in ihrer darstellerischen Anlage auf Merkbarekeit, darüber hinaus aber auch auf das rechte Glaubensverständnis zielen: "Nicht alleyn also, das sie die wort auswendig lernen" (*Deutsche Messe*).

VI. "... und also das guete mit lust / wie den iungen gespurt / eynginge." Dieser Satz aus Luthers Vorrede von 1524 begründet zwar näherhin die Mehrstimmigkeit der Lieder im Walterschen Chorgesangbuch, das vor allem für den - vorsingenden - Schülerchor bestimmt war. Die genannte Wirkung des gesungenen Liedes, das Wecken emotionaler Aufnahmebereitschaft für die "gute Botschaft" (gleichzeitig als Abwehr der "bul lieder" gedacht) will Luther jedoch gewiß nicht auf den Tonsatz und die Jugend eingeschränkt wissen. "Die nothen machen den text lebendig" (*Tischreden*). Musik trägt wesentlich zur affektiv konditionierenden, den ganzen Menschen erfassenden, in sein Leben eindringenden Wirkung der Botschaft bei.

VII. An dieser Wirkung von Gesang, an seiner Mündlichkeit also, ist auch orientiert, daß Luther es ablehnt, die lateinischen Meßgesänge einfach mit deutschen Texten zu unterlegen. "Es mus beyde text und noten, accent, weyse und geperde aus rechter mutter sprach und stymme kommen, sonst ists alles eyn nachomen, wie die affen thun." (*Wider die himmlischen Propheten*). Das ist zwar über den Gesang des Liturgen ausgesagt. Es wird aber nicht überinterpretiert sein, wenn man dieses Prinzip der "rechten Muttersprache und Stimme" auch bei Luthers Vorkehrungen zum Gemeindegang am Werk sieht: daß er nämlich das vertraute deutsche Strophenlied wählt und sich in unterschiedlicher Weise an dessen geistliche und weltliche Tradition anlehnt.

VIII. Reformierende Erneuerung verschafft sich am wirksamsten eine größere Öffentlichkeit und wird von dieser am deutlichsten wahrgenommen in der Form des öffentlichen Gottesdienstes. Die Stellung der

Gemeinde, wie die Reformation sie sieht und betont, kommt nicht zuletzt durch das Kirchenlied zu solcher Geltung. Mit ihm nimmt die Gemeinde ja keineswegs nur lobend und bittend an der "Antwort-Seite" des gottesdienstlichen Geschehens teil, sondern, in gegenseitiger Verkündigung und Belehrung, auch an der "Wort-Seite," kurz: an den zentralen gottesdienstlichen Aufgaben. "In dieser Maßnahme," schreibt Blankenburg, "ist mit Recht die bedeutungsvollste und folgenreichste liturgische Neuerung der Reformation neben der festen Verankerung der Predigt gesehen worden." Wenn sie sich auch erst allmählich durchsetzt, muß man hinzufügen. Luther hat sie biblisch und aus der urchristlichen Praxis begründet und die Wirkung, die sie hatte, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die katholische Reform der Reformation gerade auch auf diesem Gebiet entgegenzutreten versuchte. Im gottesdienstlichen Gesang deutscher Lieder durch die Gemeinde, in der öffentlich hörbaren und tatsächlich auch sichtbaren "Aufführung" des Kirchenliedes also, kommt dieses zu einer Wirkung, die sich sogar über den geistlichen Bereich hinaus erstreckt. Bei der engen Verflechtung von Kirche und staatlicher Herrschaft äußert sich in der Einführung oder Ablehnung neuer gottesdienstlicher Formen demonstrativ auch politische Entscheidung. Vorgänge in Landesherrschaft und Reichsstadt bieten anschauliche Beispiele.

IX. Begründet aber scheint mir das reformatorische Kirchenlied als primär mündliche Gattung noch in tieferer Schicht. Luther hat in seiner ersten Gesangbuch-Vorrede von 1524 als Hauptaufgabe dieses Liedes festgelegt, "das heylige Euangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auff gangen ist, zu treyben vnd ynn schwanck zu bringen"

Genuine sprachliche Darbietungsform des Evangeliums als einer im Wortsinn "guten Botschaft," eines "guten Geschreis" aber sei die Mündlichkeit, während dem Charakter des "Gesetzes" die Schrift entspreche. Christus und die Apostel hätten gepredigt, nicht geschrieben. Die Schriften des Neuen Testaments seien ein Notbehelf, mit dem Verfälschungen der Lehre vorgebeugt worden wären.

In der Mündlichkeit ist, dem Evangelium angemessen, die Fähigkeit von Sprache in Anspruch genommen, personale Konstellationen herzustellen, in denen Sprechen zum Ansprechen, sogar zum Anspruch (auf verbindliche Entscheidung), dann aber auch zum verbindlichen Zuspruch (des Heiles) werden kann. Der Zuspruch des *pro me, pro te, pro nobis, pro vobis*, in dem das geschichtliche Heilswerk Christi zur gegenwärtigen Heilsmöglichkeit wird, kommt am wirkungsvollsten in der "lebendigen Stimme, als "leiblich lebendiges Wort" zur Geltung, und das christliche

unter den menschlichen Sinnesorganen ist das Ohr. Der Glaube kommt aus dem Hören: *fides ex auditu* (Röm. 10,18). Lied und Gesang aber sind in hervorragender Weise *viva vox*, denn: "Die nothen machen den text lebendig." Nicht nur die Gestaltung der Lieder von der Typuswahl über ihren Aufbau bis ins stilistische Detail, sondern auch ihr mündlicher Gebrauch als im Gottesdienst, im Haus, in der Schule gesungene Lieder finden in der Zuordnung zum Evangelium ihre letzte Begründung und Sinnggebung.

B. Schriftlichkeit

X. Die Lieder werden zunächst vorwiegend auf mündlichem Wege weitergegeben und erlernt. Das neue Medium des Druckes bietet wie für das übrige Schrifttum so auch für die überaus beliebten und wirksamen Lieder eine weitere Möglichkeit der - nun auch überörtlichen - Verbreitung.

Lesekundige wirken als Multiplikatoren. Lieder Luthers aus seinem ersten Liederjahr 1523/24 dürften sehr bald nach ihrer Entstehung in Wittenberg als Einzeldrucke erschienen, verbreitet und auch anderorts nachgedruckt worden sein. Erhalten sind keine Originale und nur wenige nachgedruckte Exemplare dieser publizistischen "Verbrauchsform," einige davon sind erschließbar. Magdeburger Chroniken überliefern den Fall eines "Kolporteurs," eines alten, armen Tuchmachers, der im Mai 1524 auf dem Marktplatz den Kirchgängern Luthersche Lieder im Druck feilbot und zugleich vorsang.

XI. Das "Achtliederbuch" des Nürnberger Druckers Jobst Gutknecht, frühestens an der Wende 1523/1524 entstanden, gilt in der Forschung als ein Unternehmen, das vorwiegend von verlegerisch-buchhändlerischem Interesse geleitet war und in unserer Skizze dieses Motiv der Verschriftlichung vertreten kann. Gutknecht stellt vier Lieder Luthers, drei des Speratus und ein anonymes, teils vielleicht aus eigenen Einzeldrucken, zusammen und versieht das Heftchen mit dem werbekräftigen Titel: *Etlich Cristlich lider Lobgesang / vnd Psalm / dem rainen wort Gottes gemeiß / auß der heyligen schrift / durch mancherley hochgelerter gemacht / in der Kirchen zu singen / wie es dann zum tayl berayt zu Wittenberg in ubung ist.*

XII. 1524 erscheinen in Erfurt zwei Drucke mit reformatorischen Liedern unter dem Titel *Enchiridion oder Handbüchlein*, auch sie wohl verlegerischem Interesse, näherhin der Konkurrenz zweier Druckereien entsprun-

gen, im Anspruch aber über das "Achtliederbuch" hinausgehend. Sie sollen beitragen, verständnisvoller am Gottesdienst teilnehmen zu können, zugleich aber einen Gebrauch der Lieder ermöglichen, der unabhängig von gottesdienstlicher Zeit und Gelegenheit, also jederzeit und überall, der unabhängig vom gottesdienstlichen Vor- und Mitsingen, also auch lesend, geschehen kann. "Handbüchlein" auch im Format, kann und soll man sie jederzeit bei sich tragen zu "steter vbung" des geistlichen Lebens. Das spätere Gesangbuch als geistlich-literarisch-musikalischer Lebensbegleiter ist bereits vorbereitet.

XIII. Das erste Wittenberger Gesangbuch, unter Luthers Mitwirkung durch Johann Walter 1524 veranstaltet, ist ein Chorgesangbuch mit dreibis fünfstimmigen Sätzen für den Schülerchor, der sie in der Schule übt und im Gottesdienst vorträgt. Der Druck (in Stimmbüchern) dient jedoch nicht nur pragmatisch der Mehrstimmigkeit. Er dokumentiert mit dem Gewicht des schriftlichen Dokuments die Entscheidung für eine neue liturgische Praxis, nicht zuletzt durch Luthers eigene, grundlegende Vorrede, die das Vorhaben biblisch und kirchengeschichtlich begründet und Sinn und Zweck umreißt. Ich habe bereits darauf verwiesen und füge nur noch an, daß Luther sich mit diesem Chorgesangbuch gegen den Verdacht verwahrt, in der Reformation würden die "Künste zu Boden geschlagen," sie würden vielmehr in den Dienst ihres Schöpfer gestellt, "sonderlich die Musica." - Wohl schon im nächsten Jahr folgt eine einstimmige Ausgabe "fur die leyen" als *Enchiridion*.

XIV. Eine neue Qualität der Verschriftlichung von Kirchenliedern tritt uns in den von Luther autorisierten, bei Joseph Klug gedruckten Wittenberger Gesangbüchern ab 1529 entgegen, die von der Auflage 1533 an erhalten sind. Das Lied der Reformation war von vornherein nicht auf den gottesdienstlichen Gebrauch eingeschränkt. Die Vorstellung, daß eine Sammlung dieser Lieder geeignet sei, das Leben in allen Stationen zu begleiten und christliche Lebensführung einüben zu helfen, ist uns schon in den "Enchiridien" begegnet. War in ihnen aber noch keine Gliederung des Liedercorpus (Erfurt) oder nur eine ansatzweise (Wittenberg) zu erkennen, so wird nun der Aufbau der Sammlung - und damit ein wesentliches Moment von Schriftlichkeit - bewußt und planvoll in die Funktion und Wirkungsmöglichkeit einbezogen. Wenn sich in heutigen - nicht nur evangelischen - Gesangbüchern das gottesdienstliche Leben in seinen unterschiedlichen Anlässen und Formen abbildet, in Ordinarium und Proprium de tempore, wenn sie darüber hinaus etwas wie ein heilsge-

schichtliches Kompendium, eine theologische Summe und einen Katechismus in Liedern bieten, wenn sie die wichtigsten Stationen menschlichen Lebens begleiten und, anpassungsfähig, auch zeittypische Probleme aufgreifen, so haben Gestalt und Bedeutung dieser Bücher ihren Ursprung in der behandelten Zeit.

In den Klugschen Gesangbüchern ist diese systematische Ordnung allerdings noch durch ein personales Prinzip überformt, wenn Luthers Lieder als eigene Gruppe den Liedern der Zeitgenossen, jenen der "Alten" und biblischen Gesängen vorangestellt sind. Damit soll zunehmender Verfälschung und Nachlässigkeit gewehrt werden, führt Luther in seiner zweiten Gesangbuchvorrede aus.

Die Lieder Luthers selbst allerdings sind vorausweisend nach Sachgruppen eingeteilt: 1. die Festlieder, mit Advent/Weihnachten beginnend und einer zeitlichen Ordnung folgend, die nicht nur das gottesdienstliche, sondern auch das praktische Leben gliedert und geistlich ausrichtet; 2. Katechismuslieder, der gebotenen Hinführung zum Glauben und dessen Festigung dienend; 3. Psalmlieder, in denen, biblisch legitimiert und angeleitet, die (bedrängte) Lage des Gläubigen und der Gemeinde artikuliert werden kann; 4. die übrigen, wie Luthers deutsches Sanctus, Te Deum, die Litanei. Zum Bild und zur Gebrauchsmöglichkeit dieser Gesangbücher gehört, daß die Liedthemen in eingestreuten kurzen Kollektengebeten aufgenommen sind.

Wie die Mündlichkeit des Kirchenlieds ihre letzte Begründung und ihre intensivste Wirksamkeit in der Teilnahme am "Treiben des Evangeliums" findet, so erreicht die Schriftlichkeit ihren höchsten Anspruch im planvoll angelegten Gesangbuch, das zugleich der aktiven Teilnahme am Gottesdienst, der theologischen Orientierung, katechetischen Belehrung und christlichen Lebensbewältigung dient.

XV. Ich habe noch einen weiteren Aspekt von Schriftlichkeit erwähnt anhand des Leipziger Gesangbuches Valentin Babsts von 1545. Durch den sorgfältigen Druck von Noten und Text, durch die Zierleisten, die jede Seite einfassen, nicht zuletzt durch die hervorragenden Holzschnitt-Illustrationen ist etwas von der Dignität kostbar ausgestalteter liturgischer und geistlicher Schriften des Mittelalters auf das Gesangbuch übertragen. Luther hat in der Vorrede, die er beisteuerte, auf den Anreiz zum Singen, der von solcher "Zier" ausgehen möge und in bissigem Spiel mit dem Namen des Druckers Valentin Babst auf den Schaden hingewiesen, der dem "römischen Papst" dadurch geschehen möge.

Den letzten Sinn und die höchste Möglichkeit des geistlichen Liedes aber, die bewegte und bewegende Verkündigung des Evangeliums, sieht Luther in dieser vermächtnishaften Vorrede ein Jahr vor seinem Tod in der Mündlichkeit, im Singen realisiert:

Singet dem HERRN ein newes lied / singet dem HERRN alle welt [Ps. 96]. Denn Gott hat vnser hertz vnd mut frölich gemacht / durch seinen lieben Son / welchen er für vns gegeben hat zur erlösung von sunden / tod vnd Teuffel. Wer solchs mit ernst gleubet / der kans nicht lassen / er mus frölich vnd mit lust dauon singen vnd sagen / das es andere auch hören vnd herzu komen.

Summary

During the Reformation era of the sixteenth century, hymns were given special function, both in their oral as well as their written form. When sung, they proved capable of participating in the proclamation of the gospel as a living voice. When printed in a systematically structured hymn book they served to teach theological tenets and to be a help for daily living even beyond their use in worship.

Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski¹

Sektionsbeitrag - 18. Studientagung der IAH

Jürgen Henkys

I. Einleitendes zum Thema und zur Aufgabe

1. Unsere Tagung gilt einer Spiegelercheinung. Worin spiegelt sich was? Im Kirchenlied spiegelt sich ein jeweiliges Zeitalter. Genauer: Es spiegeln sich darin "Kultur, Geist und Leben" der Zeit. Diese These steckt im Tagungsthema. Wodurch läßt sie sich belegen? Zunächst durch Kirchenliedinterpretationen, wie sie in der Hymnologie beheimatet sind. Aber die Hymnologie dürfte sich bei umfassenderen Deutungsversuchen nie auf die Kirchenlieder als solche beschränken. Sie müßte zugleich andere Dokumente in ihre Untersuchung einbeziehen, die das Zeitalter auch ihrerseits spiegeln; die darüber hinaus auf ihre eigene, nämlich vorwissenschaftliche Weise reflektieren, wie sich Kirchenlieder zu ihrer Zeit verhalten. Es sind ja immer Hervorbringungen verschiedenster Art, die nebeneinander, miteinander, nacheinander als kultureller Spiegel wirksam werden. So treten wir mit unserem besonderen Forschungsinteresse in einen bereits verspiegelten Raum ein. Wir haben uns nicht nur mit einem einfachen Spiegelbild zu beschäftigen, sondern mit prismatischen Brechungen (und damit verlasse ich die Spiegelmetapher), mit optischen Effekten, die sich der Eigenart durchlässiger Medien verdanken und Auskunft geben sowohl über diese Medien selbst als über die Lichtquelle, die sich in ihnen bricht. Eines dieser Medien ist die Literatur.

Einem alten Wunsch folgend, einmal zwei scheinbar weit auseinanderliegende Interessengebiete zusammenzuführen, beschäftige ich mich heute mit der Art und Weise, in der Johannes Bobrowski erzählend und dichtend mit Kirchenliedern umgeht. Eine entsprechende Studie ist meines Wissens noch nicht veröffentlicht worden. Indem ich meine früheren Versuche zu Bobrowski² mit diesem Thema fortsetze, komme ich allerdings kaum über einen Anfang hinaus. Die Bobrowski-Philologie hätte hier viel mehr ins Detail zu gehen und die Fragestellung dieses Beitrags mit ihren besonderen Methoden aus dem Verständnis des Gesamtwerkes zu fördern. Man erhielte so noch begründetere Auskünfte über die Resonanz des Kirchenliedes bei diesem Dichter nicht nur, sondern überhaupt im Raum der säkular gewordenen Kultur - etwa als religiös

getönte poetische und musikalische Kindheitsmitgift, als schichtenspezifische Mentalitätskennung, als eingeschmolzenes Erbe, als künstlerisches Stilmittel, als abgewiesenes oder neu bewertetes Signal der Lebensorientierung.

2. Eine Einführung in Biographie und Werk Johannes Bobrowskis gehört nicht in diese Darstellung.³ Ich erinnere nur daran, daß der 1917 in Tilsit geborene Dichter schon 1965 in Ost-Berlin verstorben ist, kurz nachdem er in Ost- und Westdeutschland und über die deutschen Grenzen hinaus durch zwei Gedichtbände, einen Band mit Erzählungen und einen Roman zu einem literarischen Stern erster Ordnung geworden war. (Weitere Erzählungen und ein dritter Gedichtband, von ihm schon für den Druck fertiggemacht, folgten kurz nach seinem Tod.) Sein Ausgangsthema war die durch Schuld und Unwissenheit belastete Geschichte zwischen Deutschland und den Völkern im poetisch aufgefaßten historisch-geographischen Großraum "Sarmatien." Seine künstlerischen wie moralischen Leitbilder: Johann Georg Hamann, Dietrich Buxtehude, Johann Gottfried Herder, Friedrich Gottlieb Klopstock, Friedrich Hölderlin, daneben viele andere, die in poetischen Miniaturen aus Verborgenheit und Vergessenheit herauszuheben er nicht müde wurde.

Bobrowski war ein Autor, der seine oft kryptisch wirkenden Texte anders, als es der erste Eindruck vermuten läßt, in engstem Kontakt zu historisch verifizierbaren Fakten, auffindbaren Orten und Texten, nachweisbaren Traditionen und Personen schuf. Als *poeta doctus* versteckt offenbart er sich in Zitaten, die meist nicht gekennzeichnet sind; in Anspielungen auf Dichtungen und Dichter, auf Bücher, Bilder und Bauten; in Beschreibungen, die man Zug um Zug auf Wahrheit und Dichtung hin kontrollieren könnte, hätte man nur die dem Autor so sprechend gewordene Quelle zur Hand - und die soll man offenbar suchen.

Eine überragende Stellung in Bobrowskis Schreibart und Schriften hat das sinnhaft Klangliche, das stimmlich Verlautbarte, die Musik (als vorklassische Kunstmusik und nichtklassische Volksmusik).⁴ Man bräuhete das Wortfeld Ton, Laut, Klang, Schall, Stimme, Lied, Gesang nicht erst in einer Bobrowski-Konkordanz (die es meines Wissens nicht gibt) aufzusuchen, um seiner ständigen Präsenz innezuwerden. Das Durchblättern der Gedichtbände genügt.

Auf Kirchenliedanspielungen stößt man in den *Gedichten* allerdings selten. Dafür gibt es dort, bei dem Sprechgestus Bobrowskischer Lyrik viel naheliegender, mehrfach Psalm- und andere Bibelzitate. Kirchenlieder und geistlicher Gesang begegnen aber in einigen *Erzählungen*, statistisch gesehen sogar in jeder vierten der beiden Sammlungen *Boehlendorff* und

Mäusefest und *Der Mahner*.⁵ Vor allem aber trifft man auf Kirchenlieder in den beiden *Romanen*: in *Levins Mühle*⁶ unter Bevorzugung freikirchlich-pietistischen Singens und mit besonders aufschlußreichen Abgrenzungen und Übergängen zum Volksgesang, wie er einer von Bobrowski ins Bild gebrachten Gegengesellschaft der Verarmten, der Nichtseßhaften, der ethnischen Minderheiten zugeschrieben wird; in den *Litauischen Claviere*⁷ unter Bevorzugung der klassischen Kirchenliedtradition.

3. Im folgenden kann ich weder sämtliche Stellen namhaft machen (vermutlich habe ich einiges übersehen) noch alles Aufgesuchte beleuchten. Intertextuelle Verwebungen gehören zur Signatur der Bobrowskischen Schriftstellerei. Der Cento, das "Flickengewand" aus verdeckten Zitaten, ist eine Kunstform, die den Dichter schon bei Hamann fasziniert hat. So wähle ich aus und ich interpretiere nur ansatzweise. Das Thema bedarf wie schon erwähnt weiterer Nachforschung und ausführlicherer Behandlung.

Zuvor aber eine dürre Liste von Vorkommen. Dabei berücksichtige ich nur die zu Bobrowskis Lebzeiten erschienenen bzw. von ihm selbst noch zur Veröffentlichung vorbereiteten Schriften, nicht den Nachlaß.⁸ Es handelt sich nicht nur um Zitate aus Kirchenliedern (meist sind es die Kopfzeilen), sondern auch um Anspielungen (gelegentlich wird man darüber streiten können) und um parodistische Varianten. Seitenangaben beziehen sich auf die Ost-Berliner Originalausgaben der beiden mit Kurztitel genannten Romane. Die Titel der Erzählungen werden ungekürzt aufgeführt. Seitenangaben können hier entfallen. Bei weniger bekannten Liedern, durchweg bei den neupietistischen und freikirchlichen, wird in Anmerkungen eine Quelle genannt, über die Bobrowski verfügte oder die in seinem Umkreis geläufig gewesen sein dürfte.⁹

Vorreformativisch

"Sante Catarine sta uns bi" ("Von nachgelassenen Poesien")¹⁰

"Nun bitten wir den Heiligen Geist" (*Claviere*, S. 84)

16. Jahrhundert

"Ein feste Burg ist unser Gott" (*Levins Mühle*, S. 154)

"Vater unser im Himmelreich" (*Mühle*, S. 167)

17. Jahrhundert

"Befiehl du deine Wege" (*Mühle*, S. 142f.)

"Freu dich sehr, o meine Seele" (*Mühle*, S. 153)

"Gott des Himmels und der Erden" ("Roter Stein")

"Ich singe dir mit Herz und Mund" (*Claviere*, S. 107)

"In allen meinen Taten" (*Claviere*, S. 107 und 168)

"Jerusalem, du hochgebaute Stadt" ("Von nachgelassenen Poesien")

"Liebster, meine Seele saget" ("D. B. H.")¹¹

"Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" ("De homine publico tractatus")

"Meinen Jesum laß ich nicht" (*Der Mahner*)

"Nun laßt und gehn und treten" (*Claviere*, S. 35)

"Welt ade, ich bin dein müde" ("Junger Herr am Fenster")

18. Jahrhundert

"Christi Blut und Gerechtigkeit" ("Begebenheit")

"Gott will's machen, daß die Sachen" (*Claviere*, S. 109)

"O finstre Nacht, wenn wirst du doch vergehen" (*Mühle*, S. 200)¹²

"Wo soll ich hin, wo aus und an" (*Mühle*, S. 128)¹³

"Wer sind die vor Gottes Throne" ("Roter Stein" und "Dorfmusik")¹⁴

19. Jahrhundert, Anfang des 20. Jahrhunderts

"Hör ich euch wieder, ihr Töne des Frühlings, erklingen" (*Mühle*, S. 231)¹⁵

"Ich blicke voll Beugung und Staunen" (*Mühle*, S. 237)¹⁶

"Laßt die Herzen immer fröhlich" (*Mühle*, S. 7)¹⁷

"Komm doch zur Quelle des Lebens" (*Mühle*, S. 96)¹⁸

"O komm, du Geist der Wahrheit" ("Idylle für alte Männer")

"O Liebe, goldner Sonnenschein" (*Mühle*, S. 236)¹⁹

"O Seele, komm eilend zum Kreuze" (*Mühle*, S. 234)²⁰

"Stille halten deinem Walten" (*Claviere*, S. 109)²¹

"Stille Nacht" ("Unordnung bei Klapat")

"Wär' gleich blutrot die Sünde" (*Claviere*, S. 63)²²

II. Kirchenlieder und geistliche Lieder in den Erzählungen

1. Bobrowskis Erzählungen befriedigen oft nicht die allgemeinen Erwartungen, die an diese Gattung herangetragen zu werden pflegen. Man hat sich auf Texte einzulassen, die ungemein dicht, aber handlungsarm sind. Der Erzähler läßt die Lesenden an der eigenen Anamnese von Binnenräumen teilhaben. Landschaften, Ereignisse, Gestalten werden so ins Wort gebracht, daß Erinnerung durch Bedeutung dringlich gemacht wird. Solche Bedeutung will der Autor aber nicht begrifflich darlegen, sondern durch sinnenhafte Hör- und Seherlebnisse nur eben nahelegen. Er erzählt, indem er mit den inneren Monologen seiner Gestalten gleichsam in einen Dialog eintritt. Was er dabei zusätzlich vernimmt, erreicht die Lesenden jedoch nicht unmittelbar, sondern nur vermittels mitschwingender Resonanzkomplexe: Werkfragment, Landschaft und Geschichte. Das gilt gewiß nicht für alle Erzählungen, aber doch für besonders wichtige.

2. Zunächst ein Blick auf drei Prosastücke, die an Ostseestädten hängen - Lübeck, Königsberg, Danzig - und an Gestalten, die der Dichter eben dort aufsucht. - Bobrowkis Erzählung "D.B.H." ist ein Porträttext über Dietrich Buxtehude. Der Organist der Lübecker St. Marien-Kirche arbeitet "hinter dem Prospekt, mitten in seiner Orgel". Jakob Pagendarm tritt auf und führt seinem Kollegen den jungen Nicolaus Bruhns zu, der dessen Schüler werden wird. Buxtehude verläßt die Orgelempore, spricht kurz mit Bruhns, geht in sein Haus und schließt eine Kantate ab. Aus der Ferne war schon im ersten Satz der Erzählung St. Olai in Helsingör aufgetaucht, die Wirkungsstätte von Buxtehudes Vater. Dietrich selbst bekleidete, bevor er nach Lübeck ging, in Helsingör für ein paar Jahre das Organistenamt an der dortigen deutschen Marien-Kirche. In diesem Rückblick ist die ganze westliche Ostsee anwesend mit ihren Buchten und ihrem Licht. Visionen und Selbstgespräche gehen durch den Text, Tonverhältnisse und Kompositionsfiguren, dazu Liedfragmente aus der Kantate "Liebster, meine Seele saget / mit durchaus verliebtem Sinn". Besonders deutlich tritt die Textzeile "... komm vom Libanon gegangen" hervor, aus der anderen Kantate der vertonte Bibelspruch "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn." Gesungene Sprache, redende Musik - hier kommt sie nicht beiläufig in die Erzählung. Sie ist auch nicht nur einfach ihr Gegenstand. Sie ist ihr Atem und ihr Herz, sie ist ihr und ihres um Verständigung und Verwirklichung ringenden Autors Äußerstes.²³

Zu Königsberg gehört die Erzählung "Von nachgelassenen Poesien." Die Zeit: um 1640. Die in die Gesangbücher eingegangenen Gestalten der "Musikalischen Kürbishütte" und ihres Umkreises sind zwar nicht persönlich zur Stelle, bevölkern die Erzählung aber auf andere Art. Mehr oder weniger deutlich werden genannt Michael Adersbach (Vater von Andreas Adersbach), Simon Dach, Heinrich Albert, Valentin Thilo, Johann Stobäus²⁴. Bobrowski schreibt aus intimer Kenntnis seiner Heimatstadt. Um so verwirrender ist, daß er die Hauptgestalt, einen in subalterner Position beschäftigten Dichter M. - "Secretarius, Enkel eines Erschlagenen, den die Hofjunker den Preußen nennen" - offenbar erfunden hat. Wenn die Erzählung von etwas handelt, dann von der Entstehung und schließlichen Vollendung eines Gedichtes, mit dem M. seine ihm unerreichbar gebliebene Geliebte Katharina anspricht, noch aus seinem vorgestellten offenen Grab heraus, über das sie sich beugen wird. Mit diesem Stück Poesie am Rande der Gruft, bald zu den übrigen "nachgelassenen Poesien" gehörend, versucht der Secretarius sich in der Welt der Königsberger Kasualdichter und ihrer Begräbnislieder, von denen eines auch an seinem Sarg gesungen werden wird, zu behaupten. - Im übrigen habe ich Gründe für die Annahme, daß es sich bei dem Kürzel "M." um eine von Johann Georg Hamann angeregte Mystifikation handelt. Hamann

lebte hundert Jahre später in Königsberg und verbarg sich gelegentlich unter dem Anagramm "Mannah." So schmuggelte er in den Katalog seiner zum Verkauf stehenden Bibliothek den Titel *Leben und Ana des seligen Professor Mannah* ein, was Herder zu lebhaften brieflichen Nachfragen veranlaßte. Das im einzelnen darzulegen und überhaupt diese düstere Königsberger Dichtergeschichte noch weiter zu öffnen, ist jetzt nicht möglich. Aber ein Einzelzug muß noch genannt werden. Weil es dem Autor auf die Frauengestalt Katharina ankam (von ihr könnte die Spur zu Katharina Berens und eben damit zu Hamann führen - aber Katharina hieß auch eine Tochter des Michael Adersbach, von Simon Dach als eine Königsberger Sappho und "Lust der Musen" apostrophiert²⁵), verlegte er ein Portal der Dorfkirche Arnau, östlich von Königsberg, in den Königsberger Dom. Darauf stand als Schriftband in Holz zu lesen:

Sante Katrine sta uns by und lat uns nicht vorderven/ Make
uns van allen sunden vry wenn wi beginnen to sterven²⁶

Diese liedhafte Heiligen-Anrufung (sie kam vor der Reformation in mehreren Varianten vor) gehört zur Vorgeschichte von Luthers dreistrophigem Lied "Gott der Vater wohn (bzw. steh) uns bei." So wie Bobrowski die beiden Zeilen in seine Erzählung einfügt, ist das Kirchenliedzitat ein literarisches Kunstmittel. Gerade weil das Portal mit seiner Inschrift am Ort der Erzählung erscheint, also am historisch falschen Ort, verstärkt es das offenkundige Sterbe- und Grabmotiv einerseits, den Katharinenhinweis andererseits.

Noch eine Ostseestadt: Danzig. "Junger Herr am Fenster" heißt die Erzählung. Es ist ein Fenster, das den Blick auf die Dach- und Giebellandschaft der Stadt freigibt, auf den Speicher, in dem ein Kaufmann, der Vater des jungen Herrn, sich erhängt hat. Gemeint ist der junge Arthur Schopenhauer. Der Ort und die Art des Todes sind verändert: Heinrich Floris Schopenhauer stürzte (sich) in Hamburg aus einem hohen Speicherfenster.²⁷ Aber dem Autor kam es auf etwas anderes an. Worauf? Das ist trotz einer Reihe anderer, durchaus deutlicher Beziehungen zur Biographie und zum Werk des Philosophen nicht einfach zu beantworten. Doch zweifellos verfehlt man den Kern des Textes, wenn man an seiner hocheigentümlichen Eröffnung vorbeigeht.²⁸ Bobrowski beginnt mit dem Inzipit eines Kirchenliedes:

["]Welt ade, ich bin dein müde.["]

Das soll man hier gar nicht sagen.

Der Satz ist bald zweihundert Jahre alt, aufgeschrieben in Leipzig, im Haus des Tobias Michael wahrscheinlich. Der

Mann, der Schreiber, ist hinausgejagt worden, nicht viel später, vor die Stadt, Ratsverwandte und Schuljugend hinter ihm her. Dann allerdings schwingt er wieder den Taktstock, richtiger: er schwenkt die Arme, in Italien und sonstwo, die letzten zehn Jahre in Wolfenbüttel.

Welt ade. Das soll man hier nicht sagen, hier nicht und jetzt nicht, wo jeder Satz zu einer Lüge wird, noch ehe er zu Ende gebracht ist.

Warum sollte ich überhaupt reden, mit euch, die ihr mir die Sätze nachzählt, mit verteilten Rollen, anstatt zu singen, zu fünf Stimmen oder zu sechs?

Der Text des Sterbeliedes "Welt ade, ich bin dein müde"²⁹ stammt von Georg Albinus (erster Druck 1668). Die Angaben Bobrowskis zum "Schreiber," der den "Satz" aufgeschrieben hat, beziehen sich sehr eindeutig auf den selbst nicht genannten Johann Rosenmüller, Stellvertreter des Tobias Michael im Leipziger Thomaskantorat. Er wurde einer moralischen Verfehlung wegen aus Leipzig vertrieben.³⁰ Mit "Satz" wäre dann also zunächst der fünfstimmige Chorsatz gemeint. Im Fortgang aber changiert die Bedeutung des Wortes "Satz" vom musikalischen zum grammatischen Sinn ("... wo jeder Satz zu einer Lüge wird, noch ehe er zuende gebracht wird"; "... die ihr mir die Sätze nachzählt, mit verteilten Rollen, anstatt zu singen, zu fünf Stimmen oder zu sechs"). Es geht bei "Welt ade, ich bin dein müde" also um das, was wohl zu *singen* ist, was man aber nicht *sagen* sollte. Der spätere Philosoph, der berühmte Stilist und Aphoristiker Schopenhauer, hat nun freilich gerade das getan, was der junge Herr Arthur mißbilligt: Er hat die "Nichtigkeit des Daseyns" vertreten und sich zu dieser Lehre in brillanten Sätzen, in Aphorismen, geäußert.³¹ Er tat es in dem Bewußtsein, daß schon die christliche Lehre von der Sünde den religiös verstellten Kern der Lehre von der Nichtigkeit des Daseins enthalte. So verstanden wäre ein Lied wie "Welt ade, ich bin dein müde" nur eben der vorphilosophische Ausdruck von Schopenhauers Lehre. Da es sich aber zugleich um ein Kunstwerk handelt und nach Schopenhauer die Kunst, insbesondere die Musik, "gleichsam das Erkennen in der zweiten Potenz ist,"³² bestätigt der Philosoph eben doch den Vorrang des Singens vor dem Sagen, woran der "junge Herr am Fenster" mit seinem Monolog erinnert. - Andere Momente der Erzählung müssen hier unbesprochen bleiben. Ich erwähne aber noch, daß auch die Handhabung des Nebelmotivs in der Erzählung durch "Welt ade" bestimmt, besser: mitbestimmt sein könnte. Strophe 3 der späteren Fassung, bei Grote ausgelassen, lautet:

Was ist hie der Erden Frewde?
 Nebel, Dampff und Hertenleid.
 Hier auff dieser schwarzen Heyde
 Sind die Laster außgestrewt.
 Welt, bey dir ist Krieg und Streit,
 Nichts denn lauter Eitelkeit,
 In dem Himmel allezeit
 Friede, Ruh und Seligkeit.

Der junge Herr am Fenster, der auf den Giebel schaut, hinter dem sein Vater sich erhängt hat, erlebt einen nebellosen Augenblick:

Dort kommt der Giebel hervor. Das ist der linke Speicher. Er kommt aus dem Nebel hervor. Weil der Nebel zerreißt, aber nicht vor diesem Landwind, der hinauf will an die Bucht. Und gut über den Nebel weglaufen könnte, oben drüber über dem Nebel, der den Mittagsqualm der Stadt gefressen hat und nun noch den Dunst der Kartoffelfeuer schlucken will, den der Wind mitbringt.

Das Zerreißen des Nebels liegt also auf einer Ebene, die nicht einfach die meteorologische ist. Später bestätigend: "Ich sehe den Giebel. Kein Nebel jetzt." Die "geborene Trosiener," die Mutter, ist nicht über den Hof gegangen, der Giebel hat sich nicht geneigt, um über dem Bild der eleganten Vielrednerin zusammenzustürzen. Klarsichtig weiß der junge Herr, daß Mutter und Schwester vom Skandal verfolgt aus Haus und Stadt verschwinden müssen. Und daß er, abhängig geblieben und von übler Nachrede betroffen, irgendwann hinterher muß, fort von dem Giebel, der die Mutter nicht erschlagen hat. Erst mit dem letzten Satz der Erzählung steht der freie Blick auf jenen Giebel wieder in Frage: "Über den der Nebel wieder herkommen wird." So bleibt das Lied im Recht - aber zugleich der Komponist, der, statt sich dem Leben zu entziehen, aus der Stadt seiner Schande floh.

2. In den drei bisher berührten Erzählungen Johannes Bobrowskis markieren die Kirchenliedanspielungen die Richtung auf Räume von dessen geistiger Beheimatung. In anderen Erzählungen dienen Liedzitate mehr der Kennzeichnung eines Milieus, das dem Dichter durch seine Herkunft vertraut ist und zu dem auch eine bestimmte Frömmigkeit gehört. Das sei

an "Roter Stein" verdeutlicht. Es ist eine Bauern- und Instleutegeschichte* mit Viehseuche und Rinderbesprechen. In dieser Geschichte braucht Lina Warszus, die alte Hexe, für ihren Kreuzotternsprit den roten Grabstein vom Friedhof. Eine Burleske? Jedenfalls am Anfang. Denn so geht die Geschichte los:

Ach du liebes mein Gottchen, ruft Marie, als ob ihr da etwas unter die Füße gerät.

Den laß bloß sein, der muß jetzt schlafen, sagt Krönert. Und dreht sich um im Kuhstall und sagt: Wo er die ganze Nacht auf mich aufgepaßt hat. Und Schipporeit steht in der Tür, ganz im Frieden der Versoffenen, und singt: ["]Daß des bösen Feindes List mein nicht mächtig worden ist.["]

Das ist also "Gott des Himmels und der Erde" von Heinrich Albert, als Sänger der "musikalischen Kürbishütte" bei Bobrowski natürlich kein beliebiger Autor. Aber sein Morgenlied ist so populär gewesen, daß es hier als Milieumarke erscheinen kann. Ähnlich verhält es sich mit dem zweiten Lied der Geschichte. Das freilich wird nun doch mit bezeichnendem Ernst zitiert und beleuchtet so auf andere Weise die Mentalität der Gestalten, die Bobrowskis memelländische Geschichten bevölkern. Schipporeit erzählt im Kuhstall, daß er nachts die Lina Warszus gesehen hat, wie sie den Stein vom Friedhof nach Hause schleppte. Er fährt mit seinem Fuhrwerk hin, um die Sache wieder in Ordnung zu bringen - vergeblich, der Kreuzotternsud zum Besprechen des Viehs ist noch nicht fertig, der Stein wird noch gebraucht. Aber Bauer Wieberneit, der die Seuche im Stall hat, will so lange nicht warten. Er nimmt der Alten ihr Gift mit Gewalt, sie bleibt wütend zurück und murmelt die Zaubersprüche, die man in Wieberneits Stall sowieso nicht weiß. Doch dann faßt sie einen Entschluß:

Ich mach das nicht mehr, ich mach das nicht mehr. Und schüttelt den Kopf, gar nicht schnell, gar nicht eifrig, schüttelt den Kopf und kommt darüber ins Singen. ["]Wer sind die vor Gottes Throne, was ist das für eine Schar? Jeder trägt eine Krone, glänzet gleich den Sternen klar.["] Ich mach das nicht mehr. Die Sünde, die Sünde. Die mich einklagt beim himmlischen Vater.

* "Instleute": ostdeutscher Sprachgebrauch für Knechte und Mägde, niedere Landleute.

Sie zerzt den Stein zurück, Richtung Friedhof. Sie ruht sich aus. Die Nacht ist sternklar. Der himmlische Vater sieht sie und redet ihr begütigend zu.

Laß ihn doch liegen, den Stein Was wirst dich viel quälen, in deinem Alter. Aber das hört die Lina ja nicht. Liegt da, das Gesicht auf dem Stein. Die Lina ist tot.

Das "Himmelslied" nach Offb. 7,13-17 von Heinrich Theobald Schenk (1656-1727) muß in erweckten Kreisen außerordentlich beliebt gewesen sein.³³ Dafür spricht neben zahlreichen kleineren Varianten auch eine Neufassung mit gleichem Inzipit. Sie wird uns am Ende und in anderem Zusammenhang noch beschäftigen. Hier fungieren die Anfangszeilen sehr wirkungsvoll als Übergangsmedium zu einer Bekehrung, in der Wut und Einfalt, Eigensinn und Gerichtsangst zusammenwirken. Nicht ganz unähnlich wird von Bobrowski ein Fragment aus "Christi Blut und Gerechtigkeit" in der Tauf- und Kriminalgeschichte "Begebenheit" eingesetzt. Die Liedfrömmigkeit, gerade auch die abgesunkene und zu eigenen Gunsten artikulierte, gehört zum Bild der kleinen Leute. Aber man hat bei Bobrowski nie den Eindruck, daß er sich aufklärerisch darüber erhebt, so erwünscht, ja vorteilhaft eine solche Haltung im DDR-Kulturbetrieb auch war. Es war für ihn zu allererst eine menschliche Wirklichkeit wahrzunehmen, die sich in solchen Liedern ausdrückt oder versteckt. Und im übrigen wußte er wohl: Die Lieder selbst überdauern ihren Brauch. In ihnen manifestieren sich Grunderfahrungen, denen im Wechsel der Zeiten mit eifernder Aufklärung oder stiller Verachtung nicht beizukommen, allerdings nur mit blinder Anhänglichkeit auch nicht gerecht zu werden ist.

III. Kirchenlieder und geistlicher Gesang in den Romanen

1. Die beiden Romane Bobrowskis stecken voller Lieder. Zunächst zu *Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater*. Neben Liedern im Volkston, Suffgesängen, Gassenhauern, Moritaten, Balladen gibt es dort auch zahlreiche Anspielungen und Einlassungen auf christliche Lieder, insbesondere solche des freikirchlichen Baptismus und des Gemeinschaftschristentums. Als nach der eröffnenden Verständigung mit den Lesern die Handlung beginnt, sind als erstes zwei geistliche Liederbücher zur Stelle:

Rechts *Glaubensstimme*, links *Evangeliumssänger*, zwei schwarze Bücher, in schwarzem Kaliko, gut erhalten, einen knappen Meter über dem Sandweg. Man kann das gut erkennen, obwohl die schönen Bücher hin und her geschwenkt werden von dem lächerlich langen Mann, der sie an den lächerlich langen Armen trägt.

Die Rede ist vom Baptistenprediger Alwin Feller und den Attributen seiner Erscheinung. Aus diesen Liederbüchern, dazu aus den nicht genannten *Reichs-Liedern*, wird gesungen werden. Die Lieder sind in der oben mitgeteilten Liste enthalten. Fiktionen oder Parodien sind vermutlich: "Herz, mein Herz, sage an, wann wirst du frei" (S. 37 und 246)³⁴ und "Komm zu dem Wasser des Lebens" (S. 96)³⁵. Bobrowskis Weise, geistlichen Gesang ins Spiel zu bringen, kann hier nur an zwei Beispielen beleuchtet werden.

Das Sommerfest der Baptistengemeinde Neumühl fängt in der Kapelle an mit dem von Alwin Feller angestimmten Lied "O Seele, komm eilend zum Kreuze".

Das beginnt einstimmig und geht dann ruhig und stetig fort, vom Räuspern meines Großvaters zweimal kurz unterbrochen, aber dann: "O kommet doch alle zum Kreuze, zum Kreuze nur eilet hinzu!" Jetzt nämlich vierstimmig. Und wo die Frauenstimmen zu verweilen haben, auf der ersten Silbe von Kreuze und auf der zweiten von Hinzu, rufen Tenor und Baß noch einmal zusätzlich: Kommet zum Kreuze! und: Eilet hinzu! "So gibt euch der Heiland noch heute, noch heute die selige Ruh."

Beim ersten Heute hat der Sopran eine schöne Schleife: erst eine Terz hinunter und dann eine Quint hinauf, während die anderen Stimmen gleichmäßig weitergehn, bis zur plötzlichen Pause für alle: nach dem zweiten Heute. Danach dann die selige Ruh, leis und leiser, und die Ruh zuletzt von Sopran und Baß über und unter dem Organistenschnörkel der Mittelstimme gehalten, bis zum Verklingen.

Das kennt vielleicht nicht jeder, aber es ist doch sehr gut.

Die musikalische Beschreibung ließe wohl auch ohne die abschließende Bemerkung des Autors vermuten, daß er genau weiß, was hier wiedergegeben ist. Und tatsächlich belegt der vierstimmige Satz in der Notenausgabe der *Reichs-Lieder*,³⁶ daß Bobrowski sich seiner genau erinnert oder die Quelle beim Schreiben neu zur Hand genommen hat. "Das kennt

vielleicht nicht jeder" - es bleibt unausgesprochen und wird doch angedeutet, daß es sich hier um eines der verbreitetsten Gemeinschaftslieder handelt. "... aber es ist doch sehr gut" - der Erzähler steht dazu, augenzwinkernd, mit einem Schuß Selbstironie, und das ist eine viel wirksamere Verständigung mit den Lesenden als es der bekennerische oder besserwisserische Aufschwung wäre.

An anderen Stellen macht er sich ein Vergnügen daraus, zusammen mit seiner Beschreibung eine Musik erst zu erfinden. Das ist vielleicht bei "Christinas Lied" der Fall. Sie ist des Großvaters zweite Frau, viel jünger als er, von ihm "Tante Frau" genannt, womit denn das Doppelverhältnis zu ihr, über die großen Kinder und über die neue Ehe, auf eine bündige Formel gebracht ist.

Sie ist laut und lustig und singt. ["]Herz, mein Herz, sage an, wann wirst du frei ...["] Solch ein Lieblingslied, wie man es in der Küche oder im Holzstall oder im Keller hören kann, und wenn es nicht am Sonntag auch in der Kapelle gesungen würde, mit einer hübschen Verteilung der Stimmlagen, mit Pausen für den Sopran und kurzen Solostellen für den Baß, während Alt und Tenor nicht recht wissen, wo sie sich anschließen sollen und nur so undeutlich herumsuchen, was ebenfalls einen guten Effekt macht, - wenn es nicht auch am Sonntag in der Kapelle gesungen würde, aus Glaubensstimme oder Evangeliumssänger, aber am meisten auswendig, könnte wohl auch das als unpassend empfunden werden: von frommen Menschen, denn was heißt schon frei!

Der Übergang von weltlich zu geistlich, vom Küchenlied zum Kirchenlied (hier zum Kapellenlied) und vielleicht gar wieder zurück - mit der Frömmigkeit der Baptistengemeinde von Neumühl ist das so kompliziert gewordene Verhältnis nicht leicht zu bewältigen. Das zeigt sich auch beim Sommerfest, in dessen zweiten Teil auf der Wiese sich die hergelaufenen Musikanten hereindrängen und einfach zu spielen anfangen.

Dann also Kaffee, hier im Grünen, ganz flachen Pflaumenkuchen. Na Musikantchen, sagt Christina, laßt euch man nicht nötigen.

Vor dem Kaffee aber Ansprache und ein schönes Lied, Christinas Lied: ["]Herz, mein Herz, sage an, wann wirst du frei.["]

Mit dem sie sich ihren Kummer auch nicht heruntersingt, es wird Christina nichts erspart, es geht nicht anders.

Und noch die alten Späße: Adam hatte sieben Söhne.
 Rein zum Die-Röcke-Vollmachen, sagt die alte Frau Kuch
 und hat ein todernstes Gesicht dabei.
 Zuletzt der Barkowski mit seinem schönen Lied ...

Aber was dann kommt, das Lied, das der Baptist Barkowski mehr schreit
 als singt, zu dem er tanzt und dabei den frommen Großvater um die
 Hüfte nimmt - da hätte man doch lieber dem Flötisten Geethe zuhören
 sollen, vor dem Kaffee.

Nein, die hören nicht zu. Und dabei spielt Geethe einen
 ganzen böhmischen Jahrmarkt zusammen, Lieder zum Tan-
 zen und Tänze zum Singen, luftige Zelte mit spitzen Dä-
 chern und bunten Flatterfähnchen, Pferdekarrussels und
 Schaukeln. Aber nein, wer wird zuhören.

Geistlich und weltlich ist auseinandergebrochen, und dabei hat sich
 gezeigt, was der Autor nicht aussprechen muß, weil es sich bei der
 Anwesenheit der Musikanten ganz von selbst nahelegt, daß nämlich
 Barkowskis Art von weltlich gerade so fade ist wie seine und des Groß-
 vaters Art von geistlich.

2. Bevor ich abschließend noch einmal auf "Levins Mühle" zurückkomme,
 wenigstens eine Spur aus den *Litauischen Clavieren*.

Die altmodisch mit "C" geschriebenen Klaviere stellen alte Musik in
 Aussicht. Tatsächlich geht es aber zunächst um eine neue Oper. Drei
 Männer finden sich zusammen, um der Idee Gestalt zu geben: Voigt,
 deutscher Schulprofessor und Kenner der litauischen Volkskunde und
 Dichtung; Gawehn, erster Geiger im Orchester der Tilsiter Bühne;
 Potschka, Litauer, ein junger Dorfschullehrer und Liedersammler. Doch in
 der memelländische Gegenwart des Johannistages 1936 tauchen Inseln auf
 und verschwinden wieder - Visionen aus Leben, Welt und Werk des
 Kristijonas Donelaitis, Pfarrers in Tolmingkehmen, Verfassers der in
 litauischen Hexametern geschriebenen "Jahreszeiten", der auch Thermo-
 meter und Klaviere baute. Ihn, den Sprachschöpfer aus dem 18. Jahrhun-
 dert, den Lehrer und Hirten seiner Bauern, soll die Oper heraufholen in
 eine Welt nationalistischer Granzlandspannungen, wo er so, wie Voigt ihn
 präsentieren will, schwerlich willkommen sein dürfte.

Auf dem Sterbelager überkommt den Donelaitis die Erinnerung an
 den Tag, der in der Erzählung zweimal der "letzte" heißt (S. 168 und 170):
 "Juni, St. Johannes."³⁷ Und nun muß man sich gegenwärtig halten, daß
 Bobrowskis Buch danach nur noch eine Seite hat und dann zuende ist.

Das Kirchenlied in Stirn- oder Schlußposition treffen wir mehrfach bei ihm an. Nicht in einer Handlungsdrematik, sondern in einem erst der Analyse zugänglichen Kompositionsmuster³⁸ sind die Erzähl- und Reflektionsstränge auf diesen schon im Titel aufgerufenen Tag zugelaufen:

Das dritte Clavier war fertiggestellt. Die Amtsbrüder aus Mehlkehmen und aus Walterkehmen waren mit ihren Frauen zu Besuch. Bruder Kempfer und Bruder Jordan und ich, wir setzten uns jeder an eines. Die Claviere stimmten gut zueinander, meines, das letzte, war ein wenig kräftiger im Ton.

Die Pedale, rief ich. Alle drei waren ohne Geräusch, die Mechanik glatt wie die der Tasten.

[„]In allen meinen Taten
laß ich den Höchsten raten.[“]

Bruder Kempfer spielte eine Obligatstimme in guter Bewegung, Jordan einen einfach-schweren Baß.

[„]Der alles kann und hat.[“]

Und die Frauen sangen.

[„]Er muß zu allen Dingen,
soll's anders wohlgelingen - [“]

Ich setzte als erster ab. Das ist doch zu hoch, Anna Regina!

Man fängt noch zweimal an und hört wieder auf. Die Frauen singen zu hoch. Donelaitis sinniert über das Stimmen und über modische Tonlagen und was die Holzrahmen wohl aushalten - dabei müßte man beim Lesen sehr lange verweilen. Schließlich:

"Anna Regina, sagte ich, mach uns Kaffee.

Das Stimmen unterblieb. Das Singen, für diesen Tag, auch."

Zwei Dinge merke ich an. Zunächst: Mit diesem Lied ist, ungenannt, Paul Fleming in den Raum getreten. Wenn an einer solchen Stelle des Buches musiziert und dabei Text verlautbart wird, kann die Verfasserschaft einfach keine beliebige sein. Das ist Bobrowskis Weise, sein geheimes Ausrufezeichen zu setzen. Aus einem Brief an Christoph Meckel nach dem Erscheinen von *Sarmatische Zeit*, des ersten Gedichtbandes: "Kritiken hab ich, aber keine sehr gewichtigen. Immerhin solche, die mir bestätigen, ein 'trotz Rilke und Piontek' (so der Kritiker von *Christ und Welt*) neues Thema in die Literatur gebracht zu haben; er hat Paul Fleming vergessen. Was sind das alles für Leute."³⁹ Flemings Rußlandgedichte waren mehr als zweieinhalb Jahrhunderte vor Rilkes Rußlandreise entstanden. In solchen Räumen dachte Bobrowski. Sein Thema war alt, nur, wer wußte das noch?

Sodann: Fünf Zeilen singen die Frauen, dann setzt Donelaitis ab. Die letzte Zeile erklingt nicht mehr. Wer die Stelle liest und das Lied kennt, will weiter und wird doch aufgehalten, so daß das "wohlgelingen" in der Schwebelage des Conditionalis bleibt, in der Luft hängt. Der Versuch geht ins Offene - so Voigts Oper, so Potschkas Liebe, so Bobrowskis Buch. Ich könnte fortfahren: so das Lied des Vertrauens. "... mir selber geben Rat und Tat" - ist es noch erschwinglich zu singen, gerade das werde der Höchste tun? Der Autor hält an einer Stelle ein, an der Besinnungslosigkeit wie Vollmundigkeit das Lied verderben müßten. Er ehrt es mit zögerndem Bedenken.⁴⁰

IV. "Dorfmusik" und "Himmelslied" - Choralanklänge im Gedicht

In *Levins Mühle* ist - abgesehen vom Maler Philippi, der erst ganz am Ende auftaucht - der wandernde Sänger Weismantel die künstlerische Identifikationsfigur Bobrowskis. Nur dessen Lied nimmt er in voller Länge in seinen Text auf. Es ist eine weltliche Konfession, gesprochen aus Sarg und Grab, aber nicht zugleich mit *Levins Mühle* entstanden, sondern schon zwei Jahre zuvor (am 5. Dezember 1961). Seinen ersten Platz hatte es im bekenntnishaft getönten Schlußteil des Gedichtbandes *Schattenland Ströme* gefunden.⁴¹ Sehr bezeichnend ist, daß auch Maler Philippi Verse aufschreibt, die aus einem früheren Gedicht Bobrowskis stammen, und zwar wiederum aus einem Text bekenntnishafter Selbstaussprache.⁴² Das Weismantel in den Mund gelegte Lied ist das einzige Gedicht mit gereimten und (fast) regelmäßigen Strophen, das sich in den drei von Bobrowski selbst für die Veröffentlichung vorgesehenen Lyrikbänden findet. Dort lebt es als ein stilistischer Sonderling. Ich will es jetzt nicht interpretieren, das hat mustergültig Alex Stock getan.⁴³ Ich werde nur einen von Stock namhaft gemachten Choralanklang aufnehmen und einen zweiten nachtragen. Aber zunächst der Text:

Dorfmusik

Letztes Boot, darin ich fahr
keinen Hut mehr auf dem Haar
in vier Eichenbrettern weiß
mit der Handvoll Rautenreis
meine Freunde gehn umher

einer bläst auf der Trompete
 einer bläst auf der Posaune
 Boot werd mir nicht überschwer
 hör die andern reden laut:
 dieser hat auf Sand gebaut

Ruft vom Brunnenbaum die Krähe
 von dem ästelosen: wehe
 von dem kahlen ohne Rinde:
 nehmt ihm ab das Angebinde
 nehmt ihm fort den Rautenast
 doch es schallet die Trompete
 doch es schallet die Posaune
 keiner hat mich angefaßt
 alle sagen: aus der Zeit
 fährt er und er hats nicht weit

Also weiß ichs und ich fahr
 keinen Hut mehr auf dem Haar
 Mondenlicht um Brau und Bart
 abgelebt zuendgenarrt
 lausch auch einmal in die Höhe
 denn es tönet die Trompete
 denn es tönet die Posaune
 und von weitem ruft die Krähe
 ich bin wo ich bin: im Sand
 mit der Raute in der Hand

In *Levins Mühle* singt Weismantel "sein neuestes Lied" im Anschluß an eine Beerdigung. Das ist nicht unwichtig. Denn bevor man auf den Friedhof ging, hatte der Erzähler Gelegenheit genommen, sich über den Umgang mit Begräbnisliedern zu äußern. Aus "Freu dich sehr, o meine Seele" und aus "Ein feste Burg" hatte er zitiert. "Wie geht das eigentlich zu, daß man das alles einfach so dahersingen kann?" Nun scheint "Dorf-musik", der Titel in der Gedichtausgabe vor dem Roman, zur Beerdigung gar nicht zu passen. Aber der Begrabene hört ja nicht Fiedel und Harmonika, sondern Trompete und Posaune. In allen drei Strophen werden diese Instrumente hervorgehoben, in Str. 2 und 3 auch noch durch die altertümliche Zweisilbigkeit der Verbform: "schallet", "tönet." Man darf, so Alex Stock, an einen kleinen Posaunenchor denken, und der gehört zum Friedhof. Was wird gespielt? Jedenfalls etwas, was die widerstreitenden, abschätzigen Stimmen der "andern" und deren symbolische Wort-

führerin, die Krähe, überdauert. Das Urteil der "andern" lautet: "dieser hat auf Sand gebaut." Da werden die Freunde spielen: "Wer Gott, dem Allerhöchsten, traut,/ der hat auf keinen Sand gebaut."

Georg Neumarks Vertrauenslied "Wer nur den lieben Gott läßt walten" von 1641 hat sich stark genug erwiesen, in einen neuen Kontext einzurücken.

Strittig ist die Geltung des Verstorbenen, das letzte Urteil über ihn, sein Anteil am unvergänglichen Leben. Den versinnbildlicht das mehr heidnische als christliche Rautenreis. Das Angebinde soll seiner Hand wieder entwunden werden. Aber es bleibt bei dem, was die Freunde über ihm blasen. Zwar liegt er im Sand. Frömmeres, Erhabeneres vermag er über den Ort der Toten nicht zu sagen. "... ich bin wo ich bin: im Sand" - aber doch "mit der Raute in der Hand."

Diese letzte Zeile führt mich zu einem weiteren Lied. Wir sind schon bei *Roter Stein* den ersten Versen von "Wer sind die vor Gottes Throne" begegnet. In der *Glaubensstimme*, dem baptistischen Liederbuch, das Bobrowski aus der Kindheit bei Verwandten kannte, gibt es eine verkürzte und auch sonst abweichende Fassung des Liedes. Die ersten beiden Strophen:

Wer sind die vor Gottes Throne,
Jene unzählbare Schar?
Jeder trägt eine Krone,
Jeder stellt dem Lamm sich dar;
Jeden ziert ein weiß Gewand
Mit den Palmen in der Hand.

Laut erschallen ihre Lieder:
Heil sei Dem, der auf dem Thron!
Heil dem Retter Seiner Brüder!
Heil dem großen Menschensohn!
Alle Engel stehen da,
Alles singt: Halleluja!

"Mit den Palmen in der Hand" - der Schluß der ersten Strophe und der Schluß des Bobrowski-Gedichtes zeigen auf den ersten Blick, welche Beziehung hier waltet. Das Siegeszeichen der Überwinder aus der Offenbarung des Johannes mochte der Begrabene sich nicht zuerkannt wissen, wie er sich denn ja auch nicht "vor Gottes Throne" sieht, sondern "im Sand." Sein Glaube greift nicht in die Höhe einer ihm nicht erschwinglichen Erkenntnis. Sein Glaube bleibt irdisch. Als irdischer aber ist er angenommen. Die "Freunde" sprechen es dem unter der Erde mit ihren

schallenden Instrumenten zu und vertreten so die Lieder der Seligen, die vor Gottes Thron "laut erschallen."

Wem diese Auslegung zu weit geht, mag sich darauf aufmerksam machen lassen, daß sie auch durch Formmerkmale stark gestützt wird. Die vierhebigen Verse mit betonter Anfangs- und Schlußsilbe und Paarreimbindung (Knittelverse) aus dem Abgesang des "Himmelshiedes" sind in die "Dorfmusik" eingewandert. Man vergleiche das Verspaar

Jeden ziert ein weiß Gewand
 Mit den Palmen in der Hand
 mit dem Verspaar
 ich bin wo ich bin: im Sand
 mit der Raute in der Hand

In "Dorfmusik" haben sich diese vierhebigen Verse, mehrfach wirkungsvoll um die "weibliche" Ausgangssilbe erweitert, zu größeren Stropheneinheiten gruppiert. Vierhebiger Paarreim ohne Auftakt und mit "männlichem" Ausgang kennzeichnet auch den Abgesang der Strophen von "Welt ade, ich bin dein müde" und "Gott des Himmels und der Erde," während in den Stollen "weiblicher" und "männlicher" Ausgang alternieren. Beiden Liedern sind wir ebenfalls begegnet. So kann man sagen: Bobrowskis Gedicht von 1961, das einzige aus seinem großen Vorrat an Reimgedichten,⁴⁴ das er in die authentischen Sammlungen eingelassen hat, ist motivisch und poetisch nicht zu denken ohne die darin aufgehobenen Momente evangelischer Choralfrömmigkeit.

Anmerkungen

1. Auszugsweise vorgetragen.
2. Jürgen Henkys: "Der Liebe vertane Worte lernen. Bobrowski an die jüdischen Dichterinnen," *Die Zeichen der Zeit* 26 (1972), S. 260-268; ders.: "Bobrowskis Jona-Strophe. Hinweise zur Interpretation eines Nachlaßgedichtes". In: Gerhard Rostin (Hrg.): *Johannes Bobrowski. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk* (Berlin: Union Verlag, 1975), S. 167-188, 395ff.; ders.: "Die Krypta. Anmerkungen zu einem Gedicht von Johannes Bobrowski," *Standpunkt* 3 (1975), 240-243; ders.: "Dörfer, Völker, Lieder. Johannes Bobrowski diesseits und jenseits der Memel," *Dritter Weg* 3:4 (1993), 55-61 (dasselbe zuvor polnisch in *Borussia* 6 (1993), 6-17); ders.: "Nachlese zu 'Eszther'. Über Annäherungen an ein Gedicht von Johannes Bobrowski," *Berliner Theologische Zeitschrift* 11 (1994), 101-106.
3. Die neueste Einführung und zugleich die umfassendste liegt in einem Katalog vor: Reinhard Tghart: *Johannes Bobrowski oder Landschaft mit Leuten. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar* (Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft, 1993) (*Marbacher Katalog*, 46). Frühere Einführungen: Gerhard Wolf: *Beschreibung eines Zimmers. 15 Kapitel über Johannes Bobrowski* (Berlin: Union Verlag, 1971); Gerhard Rostin (Hrg.): *Ahornallee 26 oder Epitaph für Johannes Bobrowski* (Berlin: Union Verlag, 1977); Eberhard Haufe: "Zu Leben und Werk Johannes Bobrowskis." In: *Johannes Bobrowski. Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hrg. von Eberhard Haufe (Berlin: Union Verlag, 1987), Bd. 1, vii-lxxxvi.
4. Eberhard Haufes großer Aufsatz "Johannes Bobrowski und Dietrich Buxtehude" (in: *Johannes Bobrowski. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk*, S. 189-136 und S. 400-409) ist zugleich eine Abhandlung über Musik und Dichtung, Kunst und Glaube in Bobrowskis Werk.
5. Johannes Bobrowski: *Boehlendorff und Mäusefest* (Berlin: Union Verlag, 1965); ders.: *Der Mahner* (Berlin: Union Verlag, 1967).
6. Johannes Bobrowski: *Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater* (Berlin: Union Verlag, 1964).
7. Johannes Bobrowski: *Litauische Claviere* (Berlin: Union Verlag, 1966).

8. Das nachgelassene Werk ist in der Gesamtausgabe von Eberhard Haufe zugänglich.
9. Einige der Positionen in der folgenden Liste samt Quelle verdanke ich freundlichen Hinweisen von Günther Balders.
10. Variante aus der Tradition, auf die Luther mit "Gott der Vater wohn uns bei" zurückgriff.
11. Geistliches Lied von Ernst Christoph Homburg, Kantatentext bei Dietrich Buxtehude. Nach E. Haufe besaß Bobrowski die Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes, veranstaltet von der Glaubensgemeinde Ugrino. Bobrowki zitiert aus dem 3. Band dieser Ausgabe (1930). Ein anderes Lied von E. Ch. Homburg, das Buxtehude vertonte, "Jesu, komm, mein Trost und Lachen" (A. Fischer / W. Tümpel: *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Nachdruck Hildesheim: Georg Olms, 1964, Bd. 4, Nr. 339), hat Bobrowski in seine handschriftliche Sammlung von Liedern und Chorälen eingetragen. Foto: *Marbacher Katalog*, 754.
12. Georg Friedrich Breithaupt. Im Schemellischen Gesangbuch 1736 von Johann Sebastian Bach vertont. Vgl. auch Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Gütersloh: C. Bertelsmann, 1989-), Bd. 3, Nr. 6170-6172.
13. Christoph Karl Ludwig v. Pfeil. Aus dem gleichen Lied entnahm Bobrowski die Zitate "Sie kommen, sie umringen mich" und "Flieh und rette dich, du gehst der Hölle zu" (*Mühle*, S. 128). Der Text findet sich u.a. in: *Geistlicher Liederschatz* (Berlin: Samuel Elsner, 1832), Nr. 1984.
14. Wichtige Variante in: *Glaubensstimme für die Gemeinde des Herrn*, 3. Aufl. (Kassel: Verlagshaus der deutschen Baptisten, 1912), Nr. 682.
15. *Glaubensstimme*, Nr. 598.
16. *Reichs-Lieder für Evangelisation und Gemeinschaftspflege*. 9. Aufl. Noten-Ausgabe (Neumünster: G. Ihloff & Co., o.J.), Nr. 136.
17. *Evangeliums-Sänger*, ausgewählt und hrg. von Walter Rauschenbusch und Ira D. Sankey. Textausg. (Kassel: Oncken, 1938), Nr. 316.
18. Ebd., Nr. 117.

19. *Reichs-Lieder*, Nr. 170.
20. Ebd., Nr. 34.
21. *Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Kirchenprovinz Ostpreußen* (Königsberg/Preußen, o.J.), Nr. 434.
22. *Evangeliums-Sänger*, Nr. 169.
23. Unerläßlich zur Interpretation ist die schon genannte Arbeit von Eberhard Haufe.
24. Letzterer ist in den Anmerkungen von Bernd Leistner zur Erzählung "Von nachgelassenen Poesien" nicht identifiziert worden. Vgl. Johannes Bobrowski: *Erzählungen*, hrg. von Bernd Leistner (Leipzig: Reclam, 1978), S. 143ff.
25. Vgl. Simon Dach: *Gedichte*, hrg. von Walther Zieseimer (Halle, 1936) Bd. 1, Nr. 56 und Nr. 57.
26. Siehe Walther Hubatsch: *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreußens, Band II: Bilder ostpreußischer Kirchen* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1968), Tafel 166. Wiedergabe im Text oben nicht diplomatisch genau.
27. B. Leistner, S. 141.
28. Vgl. im *Marbacher Katalog* die S. 753 zitierte Passage aus der Studie von Renate von Heydenfeld: "Überlegungen zur Schreibweise Johannes Bobrowskis. Am Beispiel des Prosastücks 'Junger Herr am Fenster,'" *Der Deutschunterricht* 21 (1969), 100-125.
29. Siehe die beiden Fassungen Fischer/Tümpel, IV, Nr. 312 und Nr. 313.
30. Zu Bobrowskis Quellen gehörte vielleicht auch die Notiz in Gottfried Grote (Hrg.): *Geistliches Chorlied* (Leipzig: Merseburger, 1950), xxiv. Er könnte dieses in der DDR sehr verbreitet gewesene Werk als Chorsänger in seiner Heimatgemeinde Berlin-Friedrichshagen kennengelernt haben. Eine Rosenmüller-Kantate befand sich in seinem Notenvorrat (*Marbacher Katalog*, 597).

31. [Arthur] Schopenhauer: *Von der Nichtigkeit des Daseins. Eine Auswahl aus den kleineren Schriften*, hrg. von Dr. Artur Buchenau (Berlin: Deutsche Bibliothek, o.J.). Vgl. besonders S. 235-252. - Verehrung des "herrlichste(n) Deutsch" und Abstand zu den darin ausgedrückten "Ansichten" sprechen aus Bobrowskis Doppeldistichon "Schopenhauer," *Gesammelte Werke*, I, S. 233.
32. A. Schopenhauer, S. 239. Zur Musik und zur Melodie vgl. S. 180ff.
33. Das Lied bestand ursprünglich aus 20 Strophen. Vgl. Wilhelm Nelle: *Schlüssel zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen* (Gütersloh: Bertelsmann, 1924), S. 295.
34. "Herz, mein Herz" als Gedichtanfang gibt es u.a. bei Goethe und Heine.
35. Wohl im Anschluß an "Komm doch zur Quelle des Lebens" (Nachweis in der Liste). Mit der leicht veränderten Anfangszeile führt sich Josepha ein, Alwin Fellers Frau. Sie war einst katholisch und ist nun eine Trinkerin.
36. *Reichs-Lieder*, Nr. 34.
37. Der historische Todestag ist der 18. Februar 1780. Dann ist "dieser letzte Tag" (170) der letzte vor der Krankheit, oder das Todesdatum wird durch den Dichter imaginiert.
38. Zur Deutung von *Litauische Claviere* als musikalische Komposition durch Gerhard Rostin, Heinrich Bosse und Werner Weber vgl. *Marbacher Katalog*, S. 764-768.
39. *Marbacher Katalog*, S. 78ff.
40. Es ist wohl auch nicht völlig auszuschließen, daß Bobrowski sich beim letzten Vers der Strophe der Differenz zwischen originalem und gebräuchlichem Strophenmetrum bewußt war. Das Lied ist schon bei Johann Crüger der Melodie "O Welt, ich muß dich lassen" angepaßt worden, so daß jeder letzte Vers um eine Hebung erweitert wurde. Bei Fleming endet Str. 1: "Selbst geben Raht und That". Vgl. Fischer/Tümpel I, Nr. 489.

41. Johannes Bobrowski: *Schattenland Ströme* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1962), S. 83ff.
42. Vgl. das nachgelassene Gedicht "Ja, ich sprech in den Wind." In: Johannes Bobrowski: *Im Windgesträuch* (Berlin: Union Verlag, 1970), S. 68. Das Gedicht nimmt 1. Kor. 14,9 und Joh. 16,33 auf.
43. Alex Stock: "Letzte Fahrt. 'Dorfmusik' von Johannes Bobrowski," *Die Christenlehre* 40 (1987), 174-177.
44. Vgl. die durch ihn zurückgehaltenen Sammlungen in *Gesammelte Werke*, Bd. 2.

Summary

The author discusses the use of hymns in the work of the German poet, Johannes Bobrowski (1917-1965). He presents a list of 30 hymns from the time preceding the Protestant Reformation to the beginning of the 20th century, which Bobrowski either quotes or to which he refers. The author then interprets Bobrowski's reference to hymns first, in his two collections, *Boehendorff und Mäusefest* and *Der Mahner*, secondly, in his two novels, *Levins Mühle* and *Litauische Claviere*, and finally, in his poem, "Dorfmusik."

In this article the author pursues a twofold aim. 1) He wishes to promote appreciation of Johannes Bobrowski's work, and 2) he wishes to discuss a typical area where the influence of hymns outside of formal worship services can be observed - in this case, literature.

Zu den Vorläufern und Vorbildern des Geist = reichen Gesang = Buches (Halle 1704)

Sektionsbeitrag - 18. Studententagung der IAH

Suvi-Päivi Koski

Das *Geist = reiche Gesang = Buch* wurde 1704 in Halle in der Buchdruckerei der Glauchaschen Anstalten gedruckt.¹ Der Herausgeber war Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739), der spätere Schwiegersohn August Hermann Franckes. Bereits Albert Fischer war der Meinung, daß dieses sogenannte Freylinghausensche Gesangbuch geschichtlich hochwichtig ist.² Laut Ingeborg Röbbelen ist es "nahezu als das pietistische Stammgesangbuch" zu bezeichnen.³ Johannes Wallmann spricht von dem "bedeutendsten Gesangbuch des Pietismus".⁴ Die wissenschaftliche Erforschung des Buches aber ist jedoch sehr gering.⁵ Auch der Hintergrund dieses Buches ist bis heute durchaus ungeforscht geblieben.⁶

Das *Geistreiche Gesang-Buch* ist nicht als Einzelphänomen zu verstehen, sondern ihm gingen einige andere Gesangbücher voraus, von denen es beeinflusst war.⁷ Gewöhnlich wird in diesem Zusammenhang nur ein einziges von diesen Büchern genannt. Es ist das sogenannte Darmstädtische oder *Geistreiche Gesang = Buch* aus dem Jahre 1698. Es gibt jedoch auch ein *Geistreiches Gesangbuch* aus dem Jahre 1697. Bei Besprechung dieses Themas muß man aber noch etwas weiter zurückgreifen und den Namen Andreas Luppian nennen.⁸ Dieser radikal-pietistische Buchhändler war 1654 in Kyhna/Kreis Delitsch geboren und starb 1731. Sein Leben war von einer gewissen Unruhe und Unstetigkeit geprägt. Trotzdem genoß er unter den Pietisten hohes Ansehen. Seine Bedeutung für die Frühgeschichte des Pietismus ist nicht zu unterschätzen.⁹ Luppian besuchte oft die Brennpunkte der radikalen Gruppen, hatte aber auch Kontakte zu anderen Pietisten seiner Zeit. Er war nicht nur Buchhändler und Drucker sondern auch Verleger. Besonders seine Bedeutung für die Herausgabe und den Vertrieb pansophistischer, böhmischer und kabbalistisch-spiritualistischer Literatur war überregional.

Luppian gehört auch zu den frühesten Gesangbuchverlegern des Pietismus.¹⁰ Er hat mehrere Liedersammlungen herausgegeben, von denen einige hier genannt werden sollen. Die erste war eine Neuauflage von Joachim Neanders *Bundesliedern* (Wesel, Duisburg und Frankfurt, 1686), die dritte Auflage der *Glaub = und Liebes = Übung*. Luppian hatte sie mit einer eigenen Dedikation verlegt. Diese Dedikation macht den Eindruck, daß sie in einer eschatologischen Atmosphäre entstanden ist.

Dem Verleger zufolge werden nämlich die Christen, die jetzt weinen und trauern, zuletzt "das Lied Moyses/ des Knechts Gottes/ und das Lied des Lamms singen." Bei Luppilus findet sich also die eigentliche Thematik "das Lied des Mose und des Lammes" bereits früher als bei Spener und Freylinghausen.¹¹ Diese Dedikation wird dann auch in Luppilus' eigenem Gesangbuch *A & O. Andächtig singender Christen=Mund* (Wesel, Duisburg und Frankfurt a.M., 1692), als Vorrede gedruckt.

Bild 1. *A & O. Andächtig singender Christen=Mund* (Wesel, Duisburg und Frankfurt a.M., 1692)

Dieses sogenannte Luppilus'sche Gesangbuch bestand aus drei Teilen. Laut dem Verleger enthält es "den Kern fürnemster Lieder und das ganze Christenthum." Das Buch ist nicht konfessioneller Art, sondern trägt eher philadelphische, ökumenische Züge. Es war hauptsächlich für die Hausandacht und die Konventikel gedacht. Die beiden ersten Teile enthalten 204 Lieder.¹² Der dritte Teil war eine kleine, nun wahrscheinlich gänzlich verschollene Sammlung, die Luppilus schon im Jahre 1687 herausgegeben hatte.¹³

Die Namen der Liederdichter sind nicht erwähnt. Der Anteil der Lieder aus dem 16. Jhd. war bereits von Johann Crüger in *Praxis Pietatis Melica* vermindert worden. Luppilus verringerte die Anzahl auf vier Lieder. Unter ihnen findet sich kein einziges Lutherlied. Beinahe das gesamte Material stammt also aus dem 17. Jhd., so von Paul Gerhardt (4 Lieder), Johann Heermann, Heinrich Held und Johann Franck, aber auch Lieder von Heinrich Müller, Ahasverus Fritsch, Erasmus Finx (Francisci), Christian Knorr von Rosenroth und Johann Scheffler. Auffallend sind außer den vielen neuen Liedern von unbekanntem Liederdichtern (wahrscheinlich Pietisten) auch die der bekannten Pietisten Joachim Justus Breithaupt, Joachim Lange, Johann Christian Lange, Johann Wilhelm Petersen, Johann Christoph Rube(n), Johann Caspar Schade, Johann Jakob Schütz und Luppilus selbst. Für die Lieder von Joachim und Johann Christian Lange, Petersen und Schade ist das Gesangbuch die älteste Quelle. 103 Lieder von 8 Verfassern bilden ca. 50% des gesamten Inhalts.¹⁴

In der Vorrede seines *Geistreichen Gesang-Buches* erwähnt Freylinghausen einige wichtige "neuere" Gesangbücher nach ihren Erscheinungsorten: Erfurt, Halle, Darmstadt und Berlin.¹⁵ Diese Bücher lassen sich relativ gut identifizieren. Freylinghausen nannte den Druckort des oben genannten Luppilus'schen Gesangbuchs hier nicht, was sich dadurch erklärt, daß er nur die wichtigsten Gesangbücher erwähnte.

Was war Luppilus' Bedeutung für den Hintergrund des *Geistreichen*

Gesang-Buchs? Das erste der erwähnten "neueren" Gesangbücher heißt *Geistliche Lieder und Lobgesänge*. Der Erscheinungsort dieser im Jahre 1695 ohne Angaben von Druckort und Verleger herausgegebenen Sammlung ist vermutlich Erfurt und der Verleger und Herausgeber wahrscheinlich Andreas Luppius.¹⁶

Bild 2. *Geistliche Lieder und Lobgesänge* (Erfurt? 1695), Titelblatt.

Geistliche Lieder und Lobgesänge hat offensichtlich Anregungen vom Luppius'schen Gesangbuch empfangen. Erstens wird die Vorrede von Luppius, die wir hier schon zweimal genannt haben, fast unverändert im Gesangbuch von 1695 wiederholt.¹⁷ Insgesamt entsprechen einander somit die Vorreden von drei verschiedenen Gesangbüchern in ihren Hauptzügen. Zweitens gibt es auch hier kaum ältere Lieder; drittens enthielt *Geistliche Lieder und Lobgesänge* außer den Liedern vieler neuerer Liederdichter des vorigen Gesangbuches (z.B. Fritsch, Knorr von Rosenroth, Heinrich Müller, Neander und Scheffler) auch Lieder dejeniger Liederdichter, die erstmals in dem Gesangbuch von 1692 bekannt worden sind, nämlich Breithaupt, Joachim Lange, Johann Christian Lange, Petersen, Rube, Schütz, Schade und von Schultt. Erasmus Finx fehlt. Von beinahe allen diesen Liederdichtern sind auch neue Schöpfungen aufgenommen. Die Lieder Petersens z.B. sind von drei auf acht angewachsen, und Schades Lieder von 14 auf 18 (und eine Bearbeitung).¹⁸ *Geistliche Lieder und Lobgesänge* enthält 209 Lieder. Die Namen der Liederdichter sind nicht erwähnt. Insgesamt 73 von ihnen (ca. 36%) hat das Gesangbuch mit dem Luppius gemeinsam. Die Lieder von 16 Liederdichtern bilden diesmal 51% (107 Lieder) von dem ganzen Buch. Die 8 ersten von diesen Verfassern sind dieselben, die am meisten Lieder schon in dem *Luppius'schen Gesangbuch* gehabt hatten.¹⁹

Im vorigen Gesangbuch noch fehlende Dichternamen sind in der Sammlung *Geistliche Lieder und Lobgesänge* z.B. Ludämilia Elisabeth und Ämilia Juliana von Schwarzburg-Rudolstadt. Auch eine ganze Reihe Lieder der Halleschen Pietisten wurden hier aufgenommen. Zu diesen gehören:

Christian Andreas Bernstein
 Bartholomäus Crasselius
 Justus Falckner
 August Hermann Francke
 Ludwig Andreas Gotter
 Peter Lackmann
 Michael Müller
 Johann Christian Nehring
 Johann Heinrich Schröder
 Tranquilla Sophie Schröder

Obgleich Fischer das Buch offensichtlich gekannt hat,²⁰ gibt es eine Reihe von Liedern, die er auf das *Geistreiche Gesang-Buch* 1697 oder spätere pietistische Gesangbücher zurückführt. Sie finden sich doch bereits in dieser Sammlung aus dem Jahre 1695.²¹ Hier befinden sich z.B. das bekannte Lied von Crasselius "Dir, dir Jehova will ich singen" wie auch das erste Lied von August Hermann Francke, "Gott Lob, ein Schritt zur Ewigkeit."²² Dazu gehören zu den neuen Dichternamen die Spenerschen Pietisten Adam Drese, Heinrich Georg Neuß und Johann Burchard Freystein wie auch die Radikalen Pietisten Gottfried Arnold, Christoph Seebach und Georg Heine²³. Die Verfasser von 53 Liedern (25% von allen Liedern) bleiben unbekannt. Diese zwei Gesangbücher, *A & O. Andächtig singender Christen = Münd* und *Geistliche Lieder und Lobgesänge*, enthalten keine Noten, sondern nur Melodieweisungen.

Als nächstes wichtiges Gesangbuch ist das 1697 in Halle gedruckte und jetzt vermutlich gänzlich verschollene *Geistreiche Gesang-Buch* zu nennen,²⁴ das Siegfried Fornaçon als das Erstlingswerk Freylinghausens bezeichnet hatte.²⁵ Der Verleger war Johann Jacob Schütz aus Köthen, von dem auch die Vorrede stammt. Ich habe schon konstatiert, daß man als Verleger und Herausgeber der *Geistlichen Lieder und Lobgesänge* Andreas Luppilus hält. *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch* z.B. nennt ihn als Herausgeber - jedoch ohne nähere Ausführungen.²⁶ Auch Hollweg und Beyse halten Luppilus für den Herausgeber und begründen dies mit der Ähnlichkeit der Vorreden.²⁷ Einiges weist aber darauf hin, daß außer Luppilus noch andere Faktoren zur Entstehung des Buches beitrugen. Halle stand im Begriff, sich unter der Leitung von Francke zum Zentrum des halleischen Pietismus zu entwickeln. Die Glauchaschen Anstalten waren gegründet worden. Die dortigen Pietisten hatten sowohl Bedarf als auch Interesse an einer Liedersammlung. Auch unterschied sich die Sammlung *Geistliche Lieder und Lobgesänge* in vielen Punkten deutlich von dem Luppilus'schen Gesangbuch. Ich finde es also durchaus möglich, daß sie außer Luppilus auch einen anderen Herausgeber

hat. Am wahrscheinlichsten wäre hier Johann Anastasius Freylinghausen zu nennen. Freylinghausen, der auch selbst als Liederdichter bekannt wurde, kehrte ja eben im Jahre 1695 nach Halle zurück. Seine Amtseinführung fand aber erst 1696 statt. Während der Wartezeit von einem Jahr könnte er sogar a) Luppium bei der Herausgabe des Gesangbuches unterstützt oder b) die angefangene Arbeit zum Abschluß gebracht haben. Das Verschweigen der Herausgeber ließe sich dann mit der prekären Lage Freylinghausens erklären. In dieser Phase wollte man eventuell auch nicht den als Radikalpietisten bekannten Luppium in aller Öffentlichkeit fördern.²⁸

Das *Geistreiche Gesang-Buch* (1697) gilt als gänzlich verschollen. Aufgrund meiner Rekonstruktion des größten Teils der Liederanordnung dieses Gesangbuches kann ich feststellen, daß es dem Inhalt nach ungefähr der Sammlung *Geistlicher Lieder und Lobgesänge* entsprochen haben muß. Das letztgenannte Buch muß sogar als eine Vorstufe des *Geistreichen Gesang-Buchs* angesehen werden.²⁹ Wie in den früheren Sammlungen sind die Namen der Liederdichter nicht erwähnt. Nur einige wenige von dem vorigen Gesangbuch noch fehlende Dichternamen sind übernommen, wie z.B. Tobias Clausnitzer, Erasmus Finx, Abraham von Franckenberg, Johann Heinrich Hävecker, Christian Scriver, wahrscheinlich einer der reformierten Prediger Theodor Undereyck oder Ernst Wilhelm Buchfelder, Philipp von Zesen und natürlich Johann Anastasius Freylinghausen. Das Buch enthält auch einige neue Lieder der Dichter in der vorigen Sammlung:

Tabelle 1. Alphabetisches Verzeichnis der Liederdichter des *Geistreichen Gesang-Buchs* 1697 mit den Liederdichtern der Sammlung *Geistliche Lieder und Lobgesänge* 1695 verglichen.

Dieses Gesangbuch ist die älteste Quelle für Freylinghausens "O Licht vom Licht." Außerdem sind die Lieder nun auch in eine bestimmte Reihenfolge gesetzt worden. Die Gesangbücher aus den Jahren 1692 und 1695 wiederum entbehren einer Rubrizierung der Liedergruppen. Das alles könnte auch für die Beteiligung Freylinghausens sprechen.³⁰ Dieses *Geistreiche Gesang-Buch* enthielt wahrscheinlich keine Noten, sondern nur Melodieanweisungen.

Das dritte für das Freylinghausensche Gesangbuch besonders wichtige Gesangbuch ist die nächste Ausgabe des *Geistreichen Gesang-Buchs*, das *Geistreiche Gesang-Buch, Vormahls in Halle gedruckt*.³¹

Bild 3. *Geistreiches Gesang=Buch, Vormahls in Halle gedruckt* (Darmstadt 1698), Vorrede.

Die Rubriken dieser Ausgabe waren augenscheinlich schon in der Ausgabe von 1697 enthalten:³²

Tabelle 2. Die Liederanordnung des *Geistreichen Gesang-Buchs 1697* mit der Liederanordnung und mit den Liederabteilungen des *Geistreichen Gesang=Buches 1698* verglichen

Wenn auch die Vorrede zu diesem "Darmstädter Gesangbuch" auf die Bitte seiner Freunde hin ein Schüler von Francke, der jüngere Stadtprediger Eberhard Philipp Züchl (1662-1730) geschrieben hatte, wäre doch offenbar Freylinghausen als der wirkliche "primus motor" des Gesangbuchs anzusehen. Das Buch enthält 361 Lieder mit 123 Melodien und ist ohne irgendeine Angabe oder auch nur Andeutung über die Liederdichter oder Komponisten herausgegeben worden. Besonders wichtig sind die Melodien. 51% der Lieder sind mit dem vorigen *Geistreichen Gesang-Buch* gemeinsam. Das Buch enthält viele neue Lieder der Liederdichter aus der vorigen Auflage, wie z.B. Gottfried Arnold, Knorr von Rosenroth, Schade und Scheffler.³³ Im Jahre 1700 erschien noch eine neue Auflage dieses Gesangbuches in Darmstadt. Es enthielt 50 neue Lieder, z.B. einige von Petersen und eines von einem neuen halleischen Liederdichter, Jakob Baumgarten. Insgesamt enthalten diese Darmstädtischen Gesangbücher 147 Melodien.³⁴

Diese Bücher enthielten also hauptsächlich neuere und ganz neue Gesänge der Pietisten, die besonders zur Verwendung in ihren Kreisen bestimmt waren. Laut Albert Fischer "breitet *Geist=reiches Gesang=Buch* aus dem Jahre 1704 die Liederfülle des Pietismus wie kein anderes vor uns aus". So hat man das Buch eigentlich bis heute ansehen wollen. Dieses "bedeutendste Gesangbuch des Pietismus" besteht aber nicht nur aus den Liedern der Pietisten oder der Vorgänger des Pietismus:

Diagramm. Die Lieder des *Geist=reichen Gesang=Buches* (Halle 1704) nach ihrer Entstehungszeit.

Die von Freylinghausen erwähnten Gesangbücher ließen sich somit schon teilweise identifizieren. Allem Anschein nach war er auch an ihrer Herausgabe beteiligt. Woher kommt denn das ältere Liedgut? Zu den Vorläufern und Vorbildern des *Geist=reichen Gesang=Buchs* gehören noch zwei Gesangbücher, die als Quellen für diese ältere Liederdichtung

angesehen werden müssen. Sie sind also klar verschieden von den obengenannten Liedersammlungen. Das erste ist das ebenfalls in Darmstadt im Jahre 1699 mit 590 Liedern und 84 Melodien gedruckte *Neu=verfertigte Darmstädtische Gesang=Buch*.³⁵

Bild 4. *Neu=verfertigtes Darmstädtisches Gesang=Buch* (Darmstadt 1699), Frontispiz.

Auch die Vorrede dieses Gesangbuches stammt von Züehlen. Das Buch war hauptsächlich für den Gottesdienstgebrauch bestimmt und enthielt traditionelle Lieder der Reformation (auch viele Lieder von Luther) sowie andere Lieder des 16. Jhdts. Außer diesen fand sich hier recht viel neueres Liedgut, auch von Pietisten (wie z.B. Johann Adam Haslocher). Allerdings blieben auch hier die Verfasser anonym. Mit den Liedern des *Geist=reichen Gesang=Buches* 1704 hat dieses Gesangbuch 34% (229) gemein.³⁶

Freylinghausen hat den Druckort Darmstadt genannt und wir haben schon das *Geistreiche Gesang=Buch, Vormahls in Halle gedruckt* behandelt. Es bestand aber ebenfalls die Möglichkeit, dieses Buch mit dem *Neu=verfertigten Darmstädtischen Gesang=Buch* zu einem Buch zusammenzubinden, um sie zusammen zu benutzen. Da ist die Liederanzahl schon 952 - mit 206 Melodien. 61% dieser Liedern kommen auch im *Geist=reichen Gesang=Buch* 1704 vor. Viele gemeinsame Lieder von *Neu=verfertigtes Darmstädtisches* und *Geist=reiches Gesang=Buch* kommen auch in *Praxis Pietatis Melica* vor.³⁷

Bild 5. *Praxis Pietatis Melica*. (Berlin 1688 [1702]), Frontispiz.³⁸

Dieses Gesangbuch des Berliners Johann Crüger (1592-1662) erfreute sich schon zu seiner Zeit seit längerem großer Beliebtheit. Vor dem Erscheinen des *Geist=reichen Gesang=Buchs* 1704 waren von diesem Buch allein in Berlin 30 Auflagen gedruckt worden.³⁹ "Die Berlinische" ist als Hinweis auf die Auflagen dieses Klassikers der Gesangbücher anzusehen.⁴⁰ Diese Auflage aus dem Jahre 1702,⁴¹ deren Vorrede von Philipp Jakob Spener stammt,⁴² ist hier besonders zu erwähnen. 220 seiner Lieder hat diese Ausgabe mit dem Freylinghausenschen Gesangbuch gemein, u.zw. ca. 32% des letzteren. Die Auflage aus dem Jahre 1702, ein Neudruck der 19. Auflage von 1678, enthielt 17 zusätzliche Lieder, deren Verfasser von Johann Scheffler bis zu den Pietisten Johann Caspar Schade, Johann Christian Lange und Johann Jakob Schütz reichten.⁴³ Im Gegensatz zur sonstigen Praxis des Buches wurden die Namen dieser Liederdichter nicht genannt.⁴⁴ Laut Spener hatte "ein christlicher Freund" dieses Sondergut

empfohlen. Daß es sich hierbei um Freylinghausen gehandelt habe, ist nicht ganz von der Hand zu weisen.⁴⁵ Somit hätte der Verfasser des *Geist=reichen Gesang=Buchs 1704* in seiner Vorrede gerade jene Bücher aufgezählt, an deren Herausgabe er auf irgendeine Weise beteiligt gewesen war. Diese Gesangbücher sind die wichtigsten Vorläufer und Vorbilder des *Geist=reichen Gesang=Buches* aus dem Jahre 1704.

Summary

Geistreiches Gesang-Buch, published 1704 by Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739), is not an isolated phenomenon. This "most significant hymnbook of Pietism" was preceded by others which had influenced it. The most important of those are rather easily identified and are, probably: *Geistliche Lieder und Lobgesänge* ([Erfurt? s.n.], 1695), *Geistreiches Gesang-Buch* (Halle, 1697), *Geistreiches Gesang-Buch, Vormahls in Halle gedruckt* (Darmstadt, 1689), *Darmstädtisches Gesang=Buch* (Darmstadt, 1699) and *Praxis Pietatis Melica* (Berlin 1702).

Somewhat earlier the Radical Pietist book dealer and publisher, Andreas Luppius, had published an influential hymnbook, the so-called "Luppius'sche Gesangbuch," *A & O. Andächtig singender Christen=Mund* (Wesel, Duisburg and Frankfurt a.M. 1692). *Geistliche Lieder und Lobgesänge* was clearly influenced by it and Andreas Luppius is considered its compiler and publisher. However, it is also possible that Freylinghausen already participated in its publication. His own first independently published hymnbook was *Geistreiches Gesang-Buch* (Halle 1697), but he must also be considered the driving force behind *Geistreiches Gesang=Buch* (Darmstadt 1698), and his collaboration with the publication of *Neu=verfertiges Darmstädtisches Gesang=Buch* und *Praxis Pietatis Melica* (1702) cannot be dismissed offhand. Particularly the two last-named are sources for the older, and the others, for the newer and very recent hymnody of the Pietists.

Anmerkungen

1. *Geist=reiches Gesang=Buch/ Den Kern Alter und Neuer Lieder/ Wie auch die Noten der unbekanntten Melodeyen/ ... in sich haltend ... herausgegeben von Johann Anastasio Freylinghausen* (Halle, 1704); vgl. auch *Deutsches Kirchenlied 1704*⁰⁴. -In diesem Beitrag wird entsprechend der Verwendung bei Weniger die ältere Bezeichnung der Franckeschen Stiftungen, Glauchasche Anstalten, benutzt; vgl. Peter Weniger: "Anfänge der 'Franckeschen Stiftungen.' Bemerkungen zur Erforschung der Geschichte der Glauchaschen Anstalten in ihrem ersten Jahrzehnt." In: *Pietismus und Neuzeit*. Bd. 17 (Göttingen 1991), S. 95, Anm. 2.
2. Albert Friedrich Wilhelm Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon. Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten ...* . I-II. Suppl. Gotha 1878-1879, 1881. Fischer 1878, XIX-XX.
3. Ingeborg Röbbelen: *Theologie und Frömmigkeit im deutschen evangelisch-lutherischen Gesangbuch des 17. und frühen 18. Jahrhunderts* (Göttingen, 1957), S. 44. (*Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte*, Bd. 6)
4. Johannes Wallmann: *Der Pietismus*. (Göttingen, 1990), S. 75. (*Die Kirche in ihrer Geschichte. Ein Handbuch*. Bd. 4, Lief. O 1)
5. Eine musikologische Doktorarbeit (1987) an der University of Michigan über die Melodien der zweiten Edition ist: Dianne Marie McMullen: *The "Geistreiches Gesangbuch" of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739): A German pietist hymnal* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Int.).
Das Gesangbuch und insbesondere einige der Liederdichter wird behandelt in einer Dissertation (Universität Odense, 1989) über Hans Adolph Brorson: Steffen Arndal: "*Den store hvide Flok vi see ...*" *H.A. Brorson og tysk pietistisk vaekselssang* (Odense Universitetsforlag, 1989) (*Odense University Studies in Literature*, vol. 24).
Vgl. auch Koski: "Und sungen das lied Mosis deß Knechts GOTTes, und das lied deß Lamms (Apoc. XV:3). Zur Theologie des Geist=reichen Gesang=Buches (Halle 1704) von Johann Anastasius Freylinghausen." Beitrag zum Symposium "Geist=reicher Gesang. Halle und das pietistische Lied." Halle, Franckesche Stiftungen, 5.-7. Oktober 1994; Druck in Vorbereitung, 1996) und dies.: "Geist=reiches Gesang=Buch vuodelta

1704 pietistisenä virsikirjana -tutkimus kirjan toimittajasta, taustasta, teologiasta, virsistä ja virsirunoilijoista [Geist=reiches Gesang=Buch aus dem Jahre 1704 als pietistisches Gesangbuch - eine Studie zum Herausgeber, zur Theologie, zum Hintergrund, zu den Liederverfassern und zu den Liedern des Buches]. (Doktorarbeit, Universität Helsinki, Theologische Fakultät; Druck in Vorbereitung 1996 in der Schriftenreihe der finnischen Gesellschaft für Kirchengeschichte (Societas historiae ecclesiae fennica).

6. Zur Theologie des Freylinghausenschen Gesangbuchs aus dem Jahre 1704 vgl. Koski: "Geist=reiches Gesang=Buch," S. 54-83 und "Und sungen das lied", S. 8-14.

7. Hier werden nur die wichtigsten dieser Gesangbücher hervorgehoben. Vgl. auch Koski: "Geist=reiches Gesang=Buch," S. 54-83. Zu den Quellen des *Geist=reichen Gesang=Buches* gehören u.a. auch das Halberstädtische (1699), das Gothasche (1699) und das *Vollständige Lüneburgische Gesangbuch* (1686, 1695, 1702).

8. Zu Luppium und zu den von ihm herausgegebenen Gesangbüchern siehe besonders Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppium und die von ihm verlegten Gesangbücher," *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Bd. 35 (in Vorbereitung).

9. Heiner Faulenbach: "Die Anfänge des Pietismus bei den Reformierten in Deutschland," *Pietismus und Neuzeit* (Göttingen 1979), Bd.4, 193.

10. Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppium," S. 4-8.

Walter Hollweg betrachtet die Liedersammlungen von Luppium als die frühesten pietistischen Liedersammlungen: *Geschichte der evangelischen Gesangbücher vom Niederrhein im 16.-18. Jahrhundert* (Gütersloh, 1923), S. 358. (Publikation der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, XL).

Walter Blankenburg betrachtet *Praxis Pietatis Melica* (1702) als das erste pietistische Gesangbuch: "Crüger, Johannes." In: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel und Basel, 1952), Bd. 2, Sp. 1811.

Weil die wissenschaftliche Erforschung der Gesangbücher des Pietismus noch so gering ist, muß die Frage nach dem ältesten pietistischen Gesangbuch noch unbeantwortet bleiben. Zur Frage eines "pietistischen" Gesangbuchs überhaupt und des Freylinghausenschen Gesangbuchs wie auch dessen Vorläufer und Vorbilder vgl. Koski: "Geist=reiches

Gesang=Buch," S. 6-7, 60, 64, 68, 74, 78-79, 81-83, 309, 377-379, 381-383.

11. Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppius," S. 4-6.
12. Ebd., S. 8-15. Exemplare dieses "Pietistengesangbuches" sind nur noch vereinzelt zu finden; alle sind unvollständig. Noch 1916 existierte ein vollständiges Exemplar (Hamburg PO VIII/05). Vgl. Albert Fischer und W. Tümpel: *Das deutsche evangelische Kirchenlied des siebzehnten Jahrhunderts* (Gütersloh, 1916), Bd. 16, Nr. 968.
13. Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppius," S. 7-8.
14. Ebd., S. 12-15 (vgl. auch Tabelle 1).
15. "Vorrede," *Geistreiches Gesang-Buch*, Blatt [3].
16. Vgl. Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppius," S. 15-22.
17. Ebd., S. 19-20.
18. Nach Fischer erschien Schades eigene Sammlung (*Fasciculus cantionum*) nach 1697, wahrscheinlich 1699. Nach Blaufuß ist sie zwischen 1697 und 1725 entstanden. Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon* 1878, S. 51, 199, 252, 301 usw. und Dietrich Blaufuß, *Spener-Arbeiten. Quellenstudien und Untersuchungen zu Philipp Jacob Spener und zur frühen Wirkung des lutherischen Pietismus*. 2. Aufl. (Bern, 1980), S. 159-160. (*Europäische Hochschulschriften Reihe XXIII Theologie*, Bd. 46)
19. Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppius," Tabelle 2 (S. 17).
20. S. Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon*, 1878: S. 55, 150, 171, 229-230; 1879: S. 132.
21. Zu diesen Liedern vgl. besonders Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppius," S. 18-19.
22. Das Lied war zum ersten Mal im gleichen Jahr (datiert 13.4. 1695) in einer in Halle bei J.J. Schütz gedruckten Franckeschen Studie erschienen. Fr. Jehle: "Nachträge zu der Abhandlung 'Hymnologisches'," *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 14 (Jan.-Dez. 1909), 64-65. Vgl. dazu Fischer: *Kirchenlieder-Lexicon* (1878), S. 229-230.

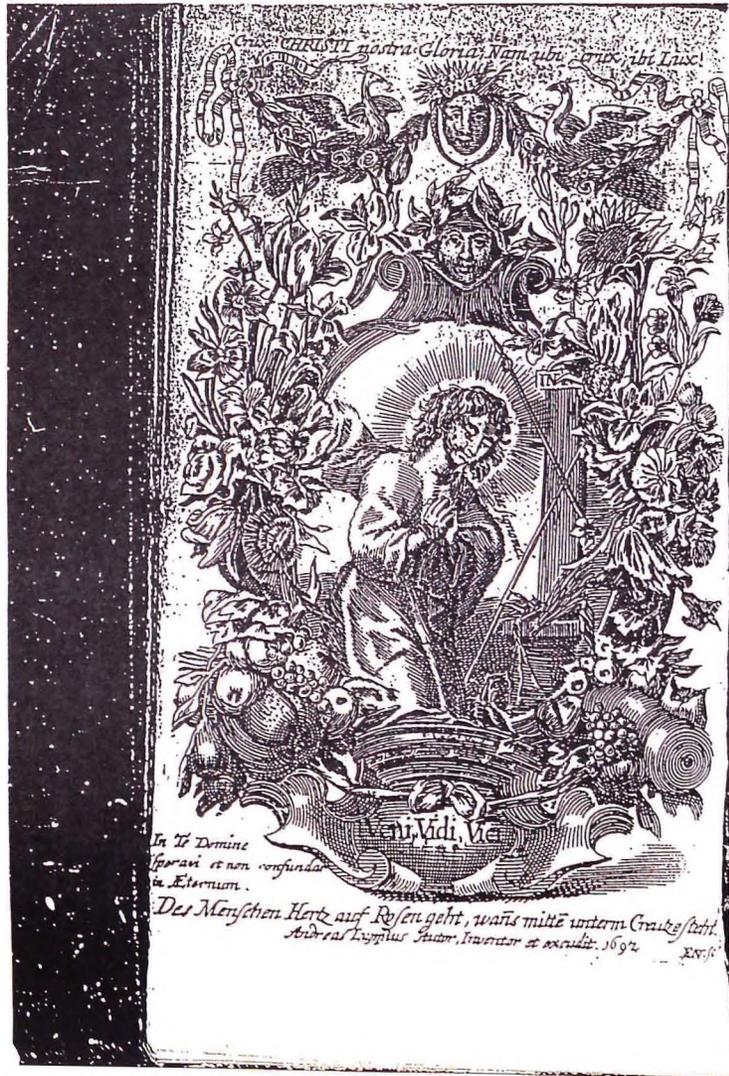
23. Luppilus hatte schon 1693 ein Liedersammlung von Heine verlegt. Sie heißt *In Nomine JESU EMANUEL! ... Wahrer Kinder GOTTES Hertzliche Bußfertige Christerbauliche Lieder und Gottgeheilte Andachten ...* (Amsterdam/ Franckfurt und Leipzig). - Vgl. auch Peter Jürgen Menenöh: *Duisburg in der Geschichte des niederrheinischen Buchdrucks und Buchhandels bis zum Ende der alten Duisburger Universität (1818)* (Duisburg, 1970), Abb. 15. (*Duisburger Forschungen*, 13. Beiheft).
24. Das Buch heißt *GEISTREICHES GESANG-// BUCH// WORIN-
NEN/ NICHT NUR VIELE VON DENEN/ GEWÖHNLICHEN/ KIR-
CHEN-GESÄNGEN/ SONDERN AUCH/ VORNEHMLICH DIE GEI-
STREI/CHESTEN /NEUEN LIEDER/ IN EINER ORDNUNG GE-
BRACHT// UND ZUR ERWECKUNG UND VERMEH/RUNG WAH-
RER ANDACHT ZUM DRUCK BEFÖRDERT*. Fischer & Tümpel: *Das deutsche evangelische Kirchenlied*, Nr. 981.
25. Siegfried Fornaçon: "Sich, hier bin ich Ehrenkönig," *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 6 (Kassel 1962), 136. - Vgl. auch Walter Blankenburg: "Freylinghausen, Johann Anastasius," *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1979), Bd. 16, Sp. 360-362, hier Sp. 361.
26. *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch Band III. Zweiter Teil. Liederkunde* (Göttingen, 1990), S. 1, 160, 211, 213, 215, 218 u. 219. - Zu Schütz vgl. auch Anm. 21 dieses Beitrages.
27. Walter Beys: "Die Wernigeröder Gesangbücher von 1712 und 1735. Ein Beitrag zur Gesangbuchbewegung des Pietismus." Diss. theol. (Halle, 1926), S. 8. - Hollweg: *Geschichte der evangelischen Gesangbücher*, S. 112.
28. Zu den näheren Begründungen vgl. besonders Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppilus", S. 20-21; und dies.: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 66-68.
29. Ich habe den größten Teil (214 = 90%) der 238 Lieder des *Geistreichen Gesang-Buchs* hauptsächlich nach Fischer, Koch und Jehle wie auch nach dem *Geistreichen Gesang=Buch, Vormahls in Halle gedruckt* rekonstruiert. Vgl. Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 68-69 und Beilage 2 A: "Das alphabetische Liederverzeichnis mit den Quellen der einzelnen Lieder."

30. Koski: *Geist-reiches Gesang=Buch*, S. 72-73 und Beilage 2 B.
31. *Geistreiches/ Gesang=Buch/ Vormahls in Halle/ gedruckt// [...] Mit einer/ von guten freunden verlangten/ Vorrede/ Eberhard Philipps Züehlen/ / jüngeren Stadt=Predigers und Definitoris daselbst* (Darmstadt, 1698). Vgl. auch DKL 1698.⁰⁶
32. Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 72-73, Beilage 2 B: "Die Liederanordnung des GEISTREICHEN GESANG-BUCHS 1697 mit der Liederanordnung und Liederabteilung des *Geistreichen Gesang=Buches 1698* verglichen." Die Rekonstruktion des größten Teils der Liederanordnung ist möglich, weil Fischer (vgl. *Kirchenlieder-Lexicon*) beinahe immer auch die Seitenzahlen der erforschten vereinzelt Lieder in verschiedenen Quellen mitteilt. Das Zeichen "?" bedeutet, daß das Lied sich im *Geistreichen Gesang-Buch* befindet, die Seitenzahl aber fehlt. Diese Liederanordnung habe ich dann mit der Liederanordnung und Rubriken von dem *Geistreichen Gesang=Buch 1698* verglichen, wobei * = die älteste Quelle, ** = die älteste Gesangbuchquelle des einzelnen Liedes.
33. Ebd., S. 74-77. - Kümmerle z.B. bezeichnet dieses Gesangbuch als "ein für die Geschichte des evangelischen Chorals in der Periode von 1650-1700 wichtiges Quellenwerk": Salomon Kümmerle: "Darmstädter Gesangbuch von 1698." In: *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik* (Hildesheim, 1974), Bd. 4., S. 300.
34. Von diesen benutzte Freylinghausen mehr als 40 für die erste Aufl. des *Geist=reichen Gesang=Buchs*; vgl. Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 78-79, 146.
35. *Neu=verfertigtes Darmstädtisches Gesang=Buch [...], nebst einer Vorrede Eberh. Philipp Züehlen, jüngeren Stadt-Predigers und definitoris daselbst*. Vgl. auch DKL 1699.
36. Koski: *GEIST=REICHES GESANG=BUCH*, S. 79-82. - Zu den Liederdichtern dieses Buches vgl. besonders Suvi-Päivi Koski: "Neu=-verfertigtes Darmstädtisches Gesang=Buch (Darmstadt 1699). Aakkosellinen tekijäluettelo" (1992). Unveröffentlicht.
37. Ebd., S. 82-83, 183.

38. *PRAXIS PIETATIS MELICA./ Das ist: / Übung der Gottseligkeit/ In Christlichen Und trostreichen Gesängen: / So zusammen getragen/ Von/ Iohanne Crügero. /Dir. Musices Berlin: / Editio XXIX. S. auch DKL 1702¹¹. - Leider fehlt in der Mikrofilmkopie von *Praxis Pietatis Melica* 1702, die mir zur Verfügung stand, das Frontispiz. Das Bild hier ist nach der Ausgabe von 1688 (vgl. DKL 1688⁰⁷) mit demselben Motiv.*
39. Suvi-Päivi Koski: "PRAXIS PIETATIS MELICA - vanha virsikirjasuosikki Saksasta," *Kirkkomusiikki* 8 (1993), S. 4-7, hier S. 6.
40. Koski: *Geist-reiches Gesang=Buch*, S. 54.
41. *PRAXIS PIETATIS MELICA./ Das ist: / Übung der Gottseligkeit/ In Christlichen Und trostreichen Gesängen: / So zusammen getragen/ Von/ Iohanne Crügero. /Dir. Musices Berlin: / Editio XXIX. S. auch DKL 1702¹¹.*
42. Zur Vorrede dieser Ausgabe vgl. auch Christian Bunnens: "Philipp Jakob Spener und Johann Crüger. Ein Beitrag zur Hymnologie des Pietismus." In: Joachim Rogge und Gottfried Schille (Hrg.): *Theologische Versuche XIV* (Berlin, 1985), S. 105-130, hier S. 106-107. Vgl. auch Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 56-60.
43. Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 59, 183. - Bachmann hat nur 16 zusätzliche Lieder gefunden. Vgl. S.J.F. Bachmann: *Zur Geschichte der Berliner Gesangbücher. Ein hymnologischer Beitrag* (Berlin, [1856] 1970), S. 109, 342.
44. S. hierzu näher Koski: "Praxis Pietatis Melica", S. 7.
45. Koski: *Geist=reiches Gesang=Buch*, S. 59, auch Anm. 334. Ein Teil der zusätzlichen Lieder war schon in den zuvor erwähnten Gesangbüchern des halleischen Pietismus abgedruckt worden. Der "Freund" wird kaum Andreas Luppilus gewesen sein, obwohl die Dichter auch in dem von Luppilus 1692 herausgegebenen Gesangbuch zu finden waren; vgl. auch Koski: "Der Buchhändler Andreas Luppilus", S. 3.

Bild 1. A & O. Andächtig singender Christen=Mund (Wesel, Duisburg und Frankfurt a.M. 1692)

271



A & O. V. V. I. L.
Andächtig Singender Christen=Mund/
 Dies ist
Wahrer Rinder Gottes
Beheiligte Andachten/

In einem dreysachen Göttlichen Hand-
 und Gesang-Buche/
 Der Reih fürnehmster Lieder und das ganze
 Christenthum enthalten/
 Welche aus der lebendigen und reinen Quelle des
 Geistes Gottes entsprungen/ und durch berühmte
 156. Gottes-Männer abgesungen sind:
 Es befinden sich aber
 Im Ersten Theile/ einige sonderbare Trostreiche
 Christenbällige Lieder von (Tic.) Hn. D. Bresthäuften/
 Hn. D. Petersen / Hn. M. Schadeu und andern
 berühmten Gottes-Männern aus
 gefertigen
 Im zweyten Theile/ des seligen Joachim Neanders
 Glaub- und Liebes-Hymn über Bundes-Lieder und
 Santschafte.
 Im dritten Theile/ der in Gott beliebten gläubigen
 Seelen wohlklingend und Himmels-aufsteigendes
 Hallelujah;
 Mit schönen Kupffer-Bildern gesteret.
 Alles mit Heiliger Schrift concordirende;
 Gott in Ehren/ auch allen wahren Christen zum Nutzen und
 Dienst treulichst. Ans. Licht gestellet.
 Cum Privilegio.

Wesel / Duisburg und Frankfurt/
 Druckts und verlegt ANDREAS LUPPIUS, Buchst.
 Brand. gnädigst Privil. Buchdr. und Buchh. daselbst.
 Im Jahr Christi 1692.

Bild 2. *Geistliche Lieder und Lobgesänge* (Erfurt ? 1695),
Titelblatt.

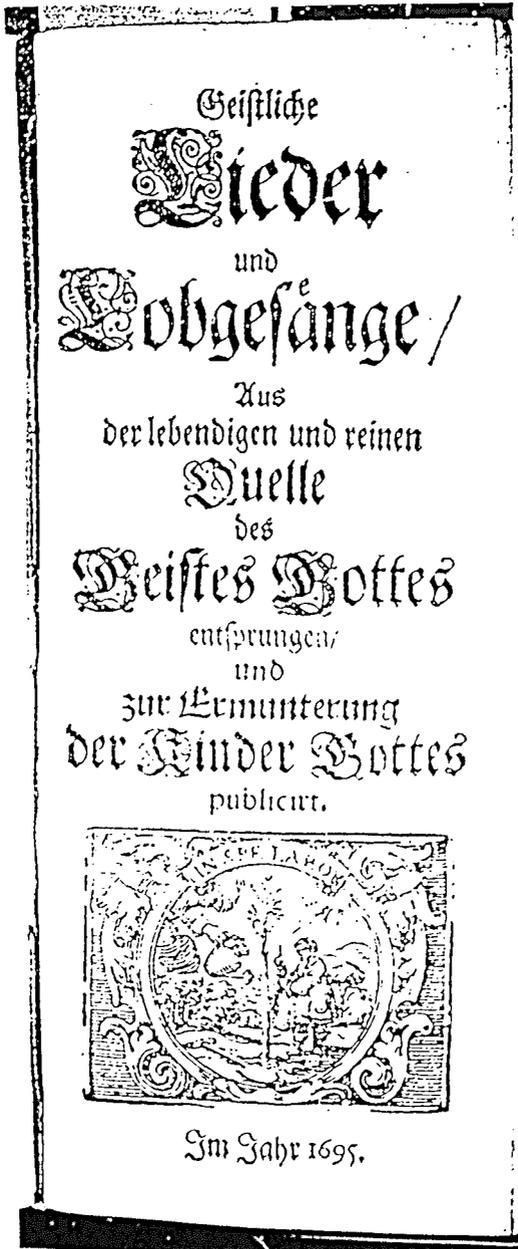
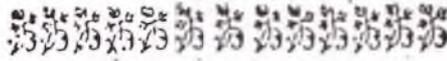


Bild 3. *Geistreiches Gesang=Buch, Vormahls in Halle gedruckt*
(Darmstadt 1698), Vorrede.



Vorrede.



rosser Friede und
vollkommene Freude
an unserem einigen
Heil ruhe auf allen/
die noch zer schlagen
und bekümmert sind/dass der Geist
der unaufhörlichen Gnade ihre
verdorrte Herzen anwehe und
erfrische/worauff sie also nach-
mahlen dem Herrn ihrem Gott
singen/ dass er so wohl an ihnen
thue.

Christlich gesinnter Leser!

1. Gleichwie alle Geschöpf-
f Gottes nicht verwerfflich/son-
dern gut sind/weilen sie derjen-
ge/deme als dem höchsten Gut
unmöglich ist etwas ungeschick-
tes oder unnütliches zu wirken/
aus Nicht gebracht hat / also
müssen gewisslich auch diejeni-
ge Werke/welche auf eine gar
sonderbare und nähere Art zur
ewige Freude als dem alleredel-
sten Werk Gottes führen / die
selbe Vorbilden / ja selbst ein
Theil derselben sind / keines

X 2 wegs

Diagramm. Die Lieder des Geist=reichen Gesang=Buches (Halle 1704) nach ihrer Entstehungszeit

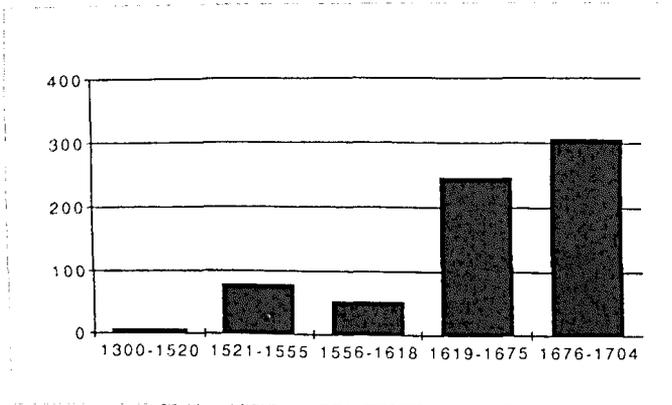


Bild 4. Neu=verfertigtes Darmstädtisches Gesang=Buch (Darmstadt 1699), Frontispiz.

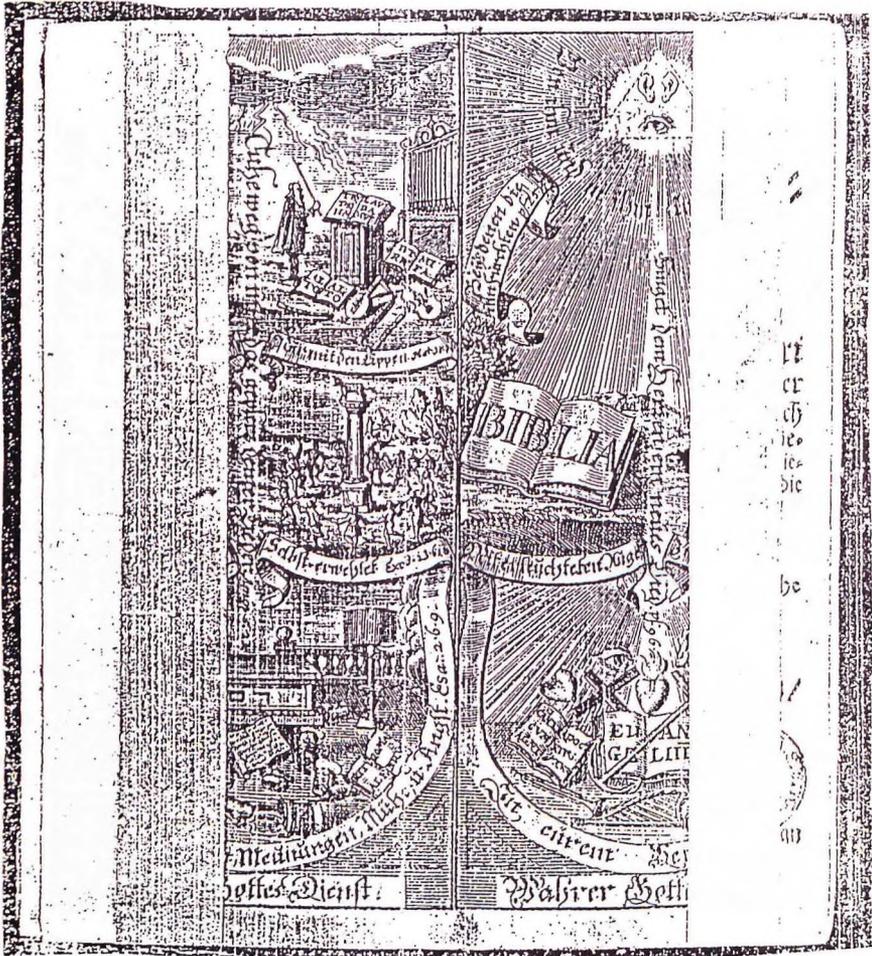


Bild 5. *Praxis Pietatis Melica* (Berlin 1688 [1702]), Frontispiz.

Tabelle 1. Alphabetisches Verzeichnis der Liederdichter des *GEISTREICHEN GESANG-BUCHS 1697* mit den Liederdichtern von der Sammlung *Geistliche Lieder und Lobgesänge 1695* verglichen

Lied	Verfasser	GLL_1695	GG_1697
ACH ALLES WAS HIMMEL UND ERDE	unbekannt	027	119
ACH EIN WORT VON GROSSER TREUE	Schröder, J.H.	299*	044
ACH HERR WENN KOMMT DAS JAHR	Crasselius, B.		?
ACH JESU MEINER SEELN FREUDE	Knorr v. Rosenroth, Chr.	170**	088
ACH WACHET WACHET AUFF ES SIND	Neander, J.		370
ACH WANN WERD ICH SCHAUEN DICH	Fritsch, A.	261	157
ACH WAS MACH ICH IN DEN STÄDTEN	Müller, H.	006	370
ACH WENN ICH MICH DOCH KÖNT	Ámilia Juliana	149	289
AGNI PUGNA & DRACCNIS	Petersen, J.W.	405*	447
AUF AUF MEIN HERTZ UND DU MEIN	Opitz, M.	183	?
AUF MEINEN GOTT BLEIB ICH STETS	unbekannt	012	066
AUF SEEL UND DANCKE DEINEM HERRN	Hävecker, J.H.		001
AUFF CHRISTENMENSCH AUFF AUFF	Scheffler, J. (AUFF! AUFF O SEEL)	351**	436
AUFF HINAUFF ZU DEINER FREUDE	Schade, J.C.	247*	402
AUFF IHR CHRISTEN CHRISTI GLIEDER	Falckner, J.	344*	436
AUFF MEINE FREUNDIN SEY BEREIT	Schade, J.C.	010	625
AUFF TRIUMPH ES KOMMT DIE STUNDE	Lange, J.Chr.	397*	443
BISTU EPHRAIM BETRÜBET DASS	Neumark, G.	013	039
CERNE LAPSUM SERVULUM	Petersen, J.W.	407*	033
CHRISTE MEIN LEBEN MEIN HOFFEN	Kellner von Zinnendorf, J.W.		519
CHRISTI TOD IST ADAMS LEBEN	Franckenberg, A. von		?
DAS IST JE GEWISSLICH WAHR	Teller, A.	300**	045
DAS WALT GOTT DIE MORGENRÖTHE	unbekannt		647
DEIN GEIST MEIN JESU CHRIST	unbekannt	217*	241
DER GNADENBRUNN FLEUSST NOCH	Knorr von Rosenroth, Chr.	174	042
DER HERR IST KÖNIG UND HERRLICH	Müller, M.	238*	176
DER LIEBEN SONNEN LICHT UND PRACHT	Scriver, Chr.		012
DER TAG IST HIN MEIN JESU	Neander, J.	0071	016
DER WAHRE GOTT UND GOTTES SOHN	Hinckelmann, A.		?
DER WEISSHEIT LICHT UND AUFGANG	unbekannt		063
DIE LIEBE LEIDET NICHT GESELLEN	Finx (Francisci), E.		048
DIE LIEBLICHEN BlicKE DIE JESUS	unbekannt		?
DIE NACHT IST FÜR DER TÜR	Weber, P.		015
DIE NACHT IST NUN VERJAGET	unbekannt	353	006
DIE ZEIT IST NUNMEHR NAH	Gerhardt, P.	153	?
DIR DIR JEHOVAH WIL ICH SINGEN	Crasselius, B.	331*	587
DU BIST EIN MENSCH	Gerhardt, P.	330	?
DU BIST JA GANTZ MEIN EIGEN	Finx (Francisci), E.		527
DU MEIN DU MEIN SCHÖNSTES LEBEN	Schade, J.C.	245*	481
DU UNBEGREIFLICH HÖCHSTES GUT	Neander, J.	0042	253
DU WAHRES GOTTES LAMM	unbekannt	303*	236
DURCH BLOSSES GEDÄCHTNISS DEIN	Knorr v. Rosenroth, Chr.	016	374
EI WAS FRAG ICH NACH DER ERDEN	Neander, J.	328	046
EINS IST NOTH ACH HERR DIS EINE	Schröder, J.H.	287*	505
ERIT ERIT ILLA HORA	Petersen, J.W.	395*	441
ERLEUCHT MICH HERR MEIN LICHT	Buchfelder, E.		053*
ERSCHEINE SÜSSER SEELENGAST	Prätorius, B.	272	361
ES TRAURE WER DA WIL ICH	Liskow, S.	136	557
EWIG SEY DIR LOB GESUNGEN	Finx (Francisci), E.		180

FRISCH AUFF MEIN SEEL UND TRAURE	Schade, J.C.		594
FROCKETT IHR VÖLCKER FROHCKETT	Gotter, L.A.	305*	581
FRÜH MORGENS DA DIE SONN AUFGEHT	Heermann, J.		?
FRÖLICH FRÖLICH IMMER FRÖLICH	Lange, J.Chr.		560
GEHAB DICH WOL DU SCHNÖDE WELT	Finx (Francisci), E.		079
GELOBET SEY DER HERR GOTT	Olearius, J.	0074	593
GLÜCK ZU CREUTZ VON GANTZEM HERTZEN	Gotter, L.A.	402*	329
GOTT LOB EIN SCHRITT ZUR EWIGKEIT	Francke, A.H.	234**	294
GOTT SO MACHST DU ES MIT DEN DEINEN	unbekannt	355*	344
GOTT WEIß ES ALLES WOHL ZU MACHEN	Ámilia Juliana	190	?
GROSS IST O GROSSER GOTT	Heermann, J.		?
GROSSER GOTT DER MICH ERSCHAFFEN	Finx (Francisci), E.		008
GROSSER PROFETE MEIN HERTZE	Neander, J.	167	240
HERR BESÄNFTIGE MEIN HERTZE (?)	Schade, J.C.	252	?
HERR DEINE TREUE IST SO GROSS	Weydenheim, J.	374*	346
HERR JESU GNADENSONNE	Gotter, L.A.	0033*	525
HERR WENN (WANN) WIRSTU ZION BAUEN	Lange, J.	192	308
HERR WENN ICH DICH NUR WERDE HABEN	Fritsch, A.	026	092
HEYLGE JESU HEMELSCH VORBEELD	Lodenstein, J. von		670
HILFF GOTT WIE GEHTS DOCH JETZO ZU	Schade, J.C.	0047*	349
HILFF JESU HILFF SIEGEN UND	Nehring, J.	159*	476
HILFF MIR MEIN GOTT	Heermann, J.		?
HÖRT IHR MENSCHEN WAS ICH KLAGE	Weise, Chr.		623
ICH ARMES MENSCHENKIND ACH DASS	Neuse, H.G.	339**	515
ICH BIN EIN HERR DER EWIG LIEBT	Neander, J.		550
ICH BIN IN ALLEM WOL ZU FRIEDEN	Ámilia Juliana	189**	600
ICH BIN VOLLER ANGST UND LEIDEN (?)	unbekannt	36	?
ICH BIN VOLLER TRÖST UND FREUDEN	Scheffler, J.	033	552
ICH FREUE MICH IN DIR UND HEISSE	Ziegler, C.		569
ICH HAB IHN DENNOCH LIEB UND BLEIB	unbekannt	039	121
ICH HAB MICH DIR GOTT HEIMGESTELLT	unbekannt	040	095
ICH LIEBE DICH HERTZLICH O JESU FÜR	Schade, J.C.	041	122
ICH TRAU AUFF GOTT IN ALLEN	Molanua, G.W.	360*	096
ICH WIL MIT GETROSTEM MUTH	Finx (Francisci), E.		100
ICH WILL FRÖLICH SEYN IN GOTT	Ludámilia Elisabeth		561
IESU CLEMENS PIE DEUS	Petersen, J.W.		195*
IN MEINES HERTZENS GRUNDE	Schade, J.C.	0052*	178
IST DIESER NICHT DES HÖCHSTEN SOHN	Riat, J.	0055	?
JAUCHTZET ALL MIT MACHT IHR FROMMEN	Schröder, Tr.S.	209*	395
JEHOVA IST MEIN LICHT UND GNADEN	Neander, J.	168	266
JESU DEINE LIEBESFLAMME	Neander, J.	100*	133
JESU DER DU MEINE SEELE HAST	Heermann, J.		?
JESU DULCIS MEMORIA (?)	unbekannt	57	?
JESU HILFF SCHAU DOCH IN GNADEN	Schröder, J.H.	205*	487
JESU HILFF SIEGEN DU FÜRSTE DES	Schröder, J.H.	290*	509
JESU JESU DU MEIN HIRT	Schröder, J.H.	0079	181
JESU KOMM MIT DEINEM VATER	Guinzio, Chr.	0044	254
JESU KRAFFT DER BLÖDEN HERTZEN	Schultt, R. von	0029	031
JESU MEINES HERTZENS FREUD SEY	Knorr v. Rosenroth, Chr.	130*	137
JESU MEINES HERTZENS FREUD(E) MEINE	unbekannt	222*	231
JESU PERPETUO CUJUS DELICIO	Arnold, G.(?)	194	411
JESU RUFFE MICH VON DER WELT	Petersen, J.W.	148*	152
JESU RUH DER SEELEN	Drese, A.		557
JESU SONN IM HERTZEN	Fritsch, A.(?)	048	?
JESU WIE SÜSS IST DEINE	Fritsch, A.(?)	264	?
JESUS CHRISTUS GOTTES LAMM	Scheffler, J.		549
JESUS IST MEIN FREUDENLICHT	Breithaupt, J.J.	0077*	176
	Arnold, G.(?)		

KOMM O KOMM DU GEIST DES LEBENS	Held, H.	066	531
KOMMT LASST EUCH DEN HERREN LEHREN	unbekannt		?
LASS MICH DICH MEIN HEILAND LOBEN	Arnold, G.	259*	602
LEBT CHRISTUS WAS BIN ICH BETRÜBT	Schade, J.C.	074	222
LEBT JEMAND SO WIE ICH ...	Müller, H.	068	342
LEBT JEMAND SO WIE ICH ...	Müller, H.	070	339
LEBT JEMAND SO WIE ICH ...	Müller, H.	072	?
LIEBE DIE DU MICH ZUM BILDE	Scheffler, J.	188**	184
LIEBSTER BRÄUTIGAM DENKST DU	Scheffler, J.	107	?
LIEBSTER JESU DU WIRST KOMMEN	unbekannt	069*	257
LIEBSTER JESU HÖR MEIN KLAGEN	Fritsch, A.(?)		351
LIEBSTER JESU LIEBSTES LEBEN	Petersen, J.W.	096	386
LIEBSTER JESU WIR SIND HIER	Clausnitzer, T.		?
LITANEY	Luther, M.		?
MACHE DICH MEIN GEIST BEREIT	Freystein, J.B.	138*	393
MAN LOBT DICH IN DER STILLE	Riat, J.	334*	589
MEIN GOTT DAS HERTZ ICH BRINGE DIR	Schade, J.C.	089	280
MEIN GOTT ICH HABE DICH	Arnold, G.(?)	381*	544
MEIN HERTZE SOL NUN GANTZ ABSAGEN	unbekannt		060
MEIN HERTZENS JESU MEINE LUST	Lange, J.Chr.	230*	140
MEIN JESU DER DU MICH ZUM	Lange, J.Chr.	196	413
MEIN JESU HIER SIND DEINE BRÜDER	Schröder, J.H.	268*	363
MEIN JESU SÜSSE SEELENLUST	Lange, J.Chr.		617
MEIN SCHÖNSTER	unbekannt		?
MEINE HOPFUNG STEHET FESTE	Neander, J.	311	584
MEINE SEEL ERMUNTRE DICH	Schade, J.C.		215*
MEINE SEEL IST STILLE ZU GOTT	Schade, J.C.	084	598
MEINE SEEL KOMM IN DIE WUNDEN	unbekannt		473
MEINE SEELE WILTU RUHN UND	Scheffler, J. & Schade, J.C.	0067	189
MEINEN JESUM LASS ICH NICHT DENN	Linznern, G.	078	097
MEINEN JESUM LASS ICH NICHT MEINE	Mayer, J.Fr.	079	277
MEINEN JESUM WIL ICH LIEBEN	Franck, J.	083	131
MEINES LEBENS BESTE FREUDE	Liskow, S.	085	?
MENSCH DRÜCKT DEIN CREUTZ DICH OHNE	Arnold, G.(?)	241*	117
MIR NACH SPRICHT CHRISTUS UNSER	Scheffler, J.	297**	423
NAME VOLLER GUTE KOMM IN	Scheffler, J.	346**	167
NUN GOTT LOB ES IST VOLLBRACHT	Schenck, H. oder unbekannt		?
NUN SICH DER TAG GEENDET HAT	Herzog, J.Fr. & Krieger, A.	368	?
NUN WIL ICH MICH SCHEIDEN VON	Scheffler, J.	249	154
NUR FRISCH HINEIN ES WIRD SO TIEFF	Kongehl, M.	0022	?
NUR MEIN JESUS IST MEIN LEBEN	unbekannt		521
o ADORANDUM ENS ENTIUM	Petersen, J.W.	0039*	469
o DU LIEBE MEINER LIEBE	Senitz, Elisabeth	186*	203
o GOTTES SOHN VON EWIGKEIT	Breithaupt, J.J.	140	397
o HEILGER GEIST O HEILIGER GOTT	unbekannt		536
o HEILIGER GEIST KEHR BAY UNS EIN	Schirmer, M.		?
o HERR DER HERRLICHKEIT	Petersen, J.W.	199	416
o JESU CHRIST DER DU MIR BIST	Scheffler, J. (Zeuch mich nach dir so)	262	297
o JESU CHRIST MEIN HÖCHSTES LICHT	Gerhardt, P.	0025	?
o JESU DU BIST MEIN UND ICH WIL	Neuss, H.G.	335**	163
o JESU KOMM ZU MIR MEIN	unbekannt	093*	284
o JESU LEHRE MICH WIE ICH DICH	unbekannt	364*	483
o JESU MEIN BRÄUTIGAM WIE IST	unbekannt	410*	169
o JESU MEINER SEELEN LEBEN	Neuss, H.G.		530
o JESU SÜSSES LICHT NUN IST DIE	Lange, J.	372*	004
o LICHT VOM LICHT O VATERS GLANTZ	Freylinghausen, J.A.		260
o REICHER GOTT VON GÜTIGKEIT	Breithaupt, J.J.		604
o STARCKER GOTT O SEELENKRAFFT	Neander, J.	0043	030

O STARCKER ZERAOHT DU LEBEN	Neander, J.	327	?
PREISS LOB EHR RUHM DANCK	unbekannt	389*	591
SALVE CORDIS GAUDIUM	unbekannt	129**	136
SALVE CRUX BERTA SALVE	Peteraen, J.W.	400*	326
SCHATZ ÜBER ALLE SCHÄTZE O JESU	Liekow, S.	131	561
SCHWINGE DICH MEIN SCHWACHER GRIEST	unbekannt	132	287
SCHÖNSTER ALLER SCHÖNEN MEINES	Bernatein, Chr.	228*	246
SCHÖNSTER IMMANUEL HERTZOG DER	Fritsch, A.(?)	312**	160
SCHÖNSTER JESU LIEBSTES LEBEN	Anna Sophia		51
SEELEN BRÄUTIGAM JESU GOTTES	Dreee, A.	144*	147
SEELEN WEIDE MEINE FREUDE	Dreee, A.	147*	150
SEY GETREU IN DEINEM LEYDEN	Schade, J.C.	134	107
SEY LOB UND EHR DEM HÖCHSTEN GUT	Schütz, J.J.	151	570
SEY MIR TAUSENDMAL WILLKOMMEN	unbekannt	108*	134
SEY WILLKOMMEN ÜBERWINDER	unbekannt		?
SIEH HIER BIN ICH EHRENKÖNIG	Neander, J.	165	238
STRAFF MICH NICHT IN DEINEM ZORN	Albinus, J.G.	136	036
TRAUTSTER JESU EHRENKÖNIG	Schröder, Tr.S.	284*	301
TREUER GOTT ICH MUß DIR KLAGEN	Heermann, J.		?
TREUER VATER DEINE LIEBE	Gotter, L.A.	178*	608
TRIUMPH TRIUMPH DES HERRN	Seebach, Chr.	237*	574
TRIUMPH TRIUMPH ES KOMMT MIT PRACHT	Prätorius, B.	110	224
UNSER HERRSCHER UNSER KÖNIG	Neander, J.	310	583
WACHET AUFF IHR FAULEN CHRISTEN	Gotter, L.A.	307*	425
WACHET AUFF IHR MENSCHENKINDER	unbekannt	0049*	021
WACHET AUFF RUFFT UNS DIE STIMME	Nicolai, Ph.		?
WAPUM SOLT ICH MICH DENN GRÄMEN	Gerhardt, P.		?
WAS BETRÜBST DU DICH MEIN HERTZE	unbekannt	114	404
WAS GIBST DU DENN O MEINE SEELE	Lochner, C. Fr.	116	286
WAS IST DOCH DIESE ZEIT	Zeller, B.E.	096*	388
WEICHT IHR SORGEN WEICHT IHR	Weise, Chr.	378**	113
WELT PACYE DICH ICH SEHNE MICH	Sieber, J.	163	073
WELT TOBE WIE DU WILT	Zeeen, Ph. von		981
WENN EINER ALLE KUNST UND ALLE	Geoenius, J. & Denicke, D. (?)		537
WENN ICH BETRACHT MEIN SÖNDLICH	Finx (Francisci), E.		110
WER IST DIESE FÜRSTENDIENE	Fritsch, A.		501
WER SEINEN JESUM HÄLT	Arnold, G.(?)		192*
WER WEISS WIE NAHE MIR MEIN ENDE	Amilia Juliana		634
WERDE MUTTER LIEBE SEELE	Gensch von Breitenau, Chr.		644
WIE WEHL IST MIR DASS ICH NUNMEHR	Arnold, G.(?)	0034*	303, 564
WO IST DER SCHÖNSTE DEN ICH LIEBE	Scheffler, J.	157**	229
WO WILT DU MEIN LIEBSTER HERR	Schade, J.C.	0056*	206
WUHL RECHT WICHTIG UND RECHT	unbekannt	411*	614
WU DEM DER SICH AUF SEINEN GOTT	Ruben, J.Chr.	112	099
WOMIT SOL ICH DICH WU LOBEN	Gotter, L.A.	294*	577
WUNDERBARER KÖNIG HERRSCHER	Neander, J.	329	585
ZERFLIESS MEIN GEIST IN JESU BLUT	Lackmann, P.	274*	270
ZEUCH MEINEN GEIST TRIFF MEINE	Knorr v. Rosenroth, Chr.	175	290
ZEUCH MICH ZEUCH MICH	Neander, J.	342	523

**Tabelle 2. Die Liederanordnung des *GEISTREICHEN GESANG-
BUCHS 1697* mit der Liederanordnung und mit den
Liederabteilungen des *Geistreichen Gesang=Buches 1698*
verglichen**

<u>LIED</u>	<u>LIEDERABTEILUNG</u>	<u>GG 1697</u>	<u>DG 1698</u>
AUF SEEL UND DANCKE DEINEM HERRN	Morgen-Gesänge	001	009
O JESU SÜSSES LICHT NUN IST DIE	Morgen-Gesänge	004	005
DIE NACHT IST NUN VERJAGET	Morgen-Gesänge	006	006
GROSSER GOTT DER MICH ERSCHAFFEN HAT	Morgen-Gesänge	008	007
DER LIEBEN SONNEN LICHT UND FRACHT	Abend-Gesänge	012	013
DIE NACHT IST FÜR DER TÜR	Abend-Gesänge	015	016
DER TAG IST HIN MEIN JESU	Abend-Gesänge	016	017
WACHET AUFF IHR MENSCHENKINDER	Von der Busse u. Erk.	021	020
O STARCKER GOTT O SEELENKRAFFT	Von der Busse u. Erk.	030	029
JESU KRAFFT DER BLÖDEN HERTZEN	Von der Busse u. Erk.	031	030
CERNE LAPSUM SERVULUM	Von der Busse u. Erk.	033	031
STRAFF MICH NICHT IN DEINEM ZORN	Von der Busse u. Erk.	036	049
BISTU EPHRAIM BETRÜBET DASS	Von der Busse u. Erk.	039	035
DER GNADENBRUNN FLEUSST NOCH	Von der Busse u. Erk.	042	037
ACH EIN WORT VON GROSSER TREUE	Von der Busse u. Erk.	044	042
DAS IST JE GEWISSLICH WAHR	Von der Busse u. Erk.	045	042
EI WAS FRAG ICH NACH DER ERDEN	Von der Verleugnung	046	052
DIE LIEBE LEIDET NICHT GESELLEN	Von der Verleugnung	048	054
ERLEUCHT MICH HERR MEIN LICHT	Von der Verleugnung	053*	057
MEIN HERTZE SOL NUN GANTZ ABSAGEN	Von der Verleugnung	060	062
DER WEISSHEIT LICHT UND AUFGANG ANFANG	Von der Verleugnung	063	068
WELT PACKE DICH ICH SEHNE MICH	Von Verachtung d.Welt	073	077
GEHAB DICH WOL DU SCHNÖDE WELT	Von Verachtung d.Welt	079	84
WELT TOBE WIE DU WILT	Glaubens-Gesänge	081	085
AUF MEINEN GOTT BLEIB ICH STETS	Glaubens-Gesänge	086	087
ACH JESU MEINER SEELEN FREUDE	Glaubens-Gesänge	088	090
HERR WENN ICH DICH NUR WERDE HABEN	Glaubens-Gesänge	092	099
ICH HAB MICH DIR GOTT HEIMGESTELLT	Glaubens-Gesänge	095	092
ICH TRAU AUFF GOTT IN ALLEN	Glaubens-Gesänge	096	094
MEINEN JESUM LASS ICH NICHT DENN	Glaubens-Gesänge	097	095
WOL DEM DER SICH AUF SEINEN GOTT	Glaubens-Gesänge	099	095
ICH WIL MIT GETROSTEM MUTH	Glaubens-Gesänge	100	096
SEY GETREU IN DEINEM LEYDEN	Von der Best. im Gl.	107	104
WENN ICH BETRACHT MEIN SÜNDLICH WESEN!	Von der Best. im Gl.	110	105
WEICHT IHR SORGEN WEICHT IHR	Von der Gelassenheit	113	107
MENSCH DRÜCKT DEIN CREUTZ DICH OHNE	Von der Grossmütigk.	117	108
ACH ALLES WAS HIMMEL UND ERDE	Jesus-Gesänge	119	109
ICH HAB IHN DENNOCH LIEB UND BLEIB	Jesus-Gesänge	121	111
ICH LIEBE DICH HERTZLICH O JESU FÜR	Jesus-Gesänge	122	113
MEINEN JESUM WIL ICH LIEBEN	Jesus-Gesänge	131	117
JESU DEINE LIEBESFLAMME	Jesus-Gesänge	132	118
SEY MIR TAUSENDMAL WILLKOMMEN	Jesus-Gesänge	134	122
SALVE CORDIS GAUDIUM	Jesus-Gesänge	136	123
JESU MEINES HERTZENS FREUD SEY	Bitt-Gesänge	137	248
MEIN HERTZENS JESU MEINE LUST	Jesus-Gesänge	140	130
SEELEN BRÄUTIGAM JESU GOTTES	Jesus-Gesänge	147	134
SEELEN WEIDE MEINE FREUDE	Jesus-Gesänge	150	136
JESU RUFFE MICH VON DER WELT	Jesus-Gesänge	152	138
NUN WIL ICH MICH SCHEIDEN VON	Jesus-Gesänge	154	139
ACH WANN WERD ICH SCHAUEN DICH	Jesus-Gesänge	157	142
SCHÖNSTER IMMANUEL HERTZOG DER	Jesus-Gesänge	160	146
O JESU DU BIST MEIN UND ICH WIL	Jesus-Gesänge	163	147
NAM VOLLER GUTE KOMM IN	Jesus-Gesänge	167	150

O JESU MEIN BRÄUTIGAM WIE IST	Jesus=Gesänge	169	153
JESUS IST MEIN FREUDENLICHT	Jesus=Gesänge	176	157
DER HERR IST KÖNIG UND HERRLICH	Lob= u. Dank=Gesänge	176	462
IN MEINES HERTZENS GRUNDE	Jesus=Gesänge	178	158
EWIG SEY DIR LOB GESUNGEN	Von der Geburt Jesu	180	176
JESU JESU DU MEIN HIRT	Jesus=Gesänge	181	160
LIEBE DIE DU MICH ZUM BILDE	Jesus=Gesänge	184	162
MEINE SEELE WILTU RUHN UND	Jesus=Gesänge	189	168
WER SEINEN JESUM HÄLT	Jesus=Gesänge	192*	170
IESU CLEMENS PIE DEUS	Jesus=Gesänge	195*	174
O DU LIEBE MEINER LIEBE	Vom Leiden Christi	203	182
WO WILT DU MEIN LIEBSTER HERR	Vom Leiden Christi	206	184
MEINE SEEL ERMUNTRE DICH	Vom Leiden Christi	215*	194
LEBT CHRISTUS WAS BIN ICH BETRÜBT	Von d. Aufferst. Chr.	222	196
TRIUMPH TRIUMPH ES KOMMT MIT PRACHT	Von d. Aufferst. Chr.	224	200
WO IST DER SCHÖNSTE DEN ICH LIEBE	Bitt=Gesänge	229	241
JESU MEINES HERTZENS FREUD(E) MEINE	Bitt=Gesänge	231	
DU WAHRES GOTTES LAMM	Bitt=Gesänge	236	253
SIEH HIER BIN ICH EHRENKÖNIG	Bitt=Gesänge	238	265
GROSSER PROPHETE MEIN HERTZE	Bitt=Gesänge	240	255
DEIN GEIST MEIN JESU CHRIST	Bitt=Gesänge	241	257
SCHÖNSTER ALLER SCHÖNEN MEINES	Bitt=Gesänge	246	266
DU UNBEGREIFLICH HÖCHSTES GUT	Bitt=Gesänge	253	263
JESU KOMM MIT DEINEM VATER	Bitt=Gesänge	254	263
LIEBSTER JESU DU WIRST KOMMEN	Bitt=Gesänge	257	269
O LICHT VOM LICHT O VATERS GLANTZ	Bitt=Gesänge	260	271
JESUVA IST MEIN LICHT UND GNADEN	Bitt=Gesänge	266	275
ZERFLIESS MEIN GEIST IN JESU BLUT	Bitt=Gesänge	270	279
MEINEN JESUM LASS ICH NICHT MEINE	Communiens=Gesänge	277	353
MEIN GOTT DAS HERTZ ICH BRINGE DIR	Bitt=Gesänge	280	221
O JESU KOMM ZU MIR MEIN	Bitt=Gesänge	284	283
WAS GIBST DU DENN O MEINE SEELE	Bitt=Gesänge	286	285
SCHWINGE DICH MEIN SCHWACHER GEIST	Bitt=Gesänge	287	286
ACH WENN ICH MICH DOCH KÖNT	Bitt=Gesänge	289	287
ZEUCH MEINEN GEIST TRIFF MEINE SINNE!	Bitt=Gesänge	290	289
GOTT LOB EIN SCHRITT ZUR EWIGKEIT	Morgens-, Abend= u...	294	011
O JESU CHRIST DER DU MIR BIST	Bitt=Gesänge	297	222
TRAUTSTER JESU EHRENKÖNIG	Bitt=Gesänge	301	223
WIE WOHL IST MIR DASS ICH NURMEHR	Freuden=Gesänge	303,	449
HERR WEIN (WANN) WIRSTU ZION BAUEN	Bitt=Gesänge	308	295
SALVE CRUX BEATA SALVE	Creutz= u. Leydens=G.	326	335
GLÜCK ZU CREUTZ VON GANTZEM HERTZEN	Creutz= u. Leydens=G.	329	336
LEBT JEMAND SO WIE ICH ... KÜMMERLICH		339	
LEBT JEMAND SO WIE ICH ... JÄMMERLICH		342	
GOTT SO MACHST DU ES MIT DEN DEINEN	Klag=Gesänge	344	318
HERR DEINE TREUE IST SO GROSS	Klag=Gesänge	346	319
HILFF GOTT WIE GEHTS DOCH JETZO ZU	Klag=Gesänge	349	321
LIEBSTER JESU HÖR MEIN KLAGEN	Klag=Gesänge	351	322
ERSCHEINE SÜSSER SEELENGAST	Communiens=Gesänge	361	346
MEIN JESU HIER SIND DEINE BRÜDER	Communiens=Gesänge	363	347
ACH WAS MACH ICH IN DEN STÄDTEN	Erweckungs=Gesänge	370	355
ACH WACHET WACHET AUFF ES SIND	Erweckungs=Gesänge	370	391
DURCH BLOSSES GEDÄCHTNISS DEIN	Erweckungs=Gesänge	374	358
LIEBSTER JESU LIEBSTES LEBEN		386	
WAS IST DOCH DIESE ZEIT	Erweckungs=Gesänge	388	370
MACHE DICH MEIN GEIST BEREIT	Erweckungs=Gesänge	393	373
JAUCHTZET ALL MIT MACHT IHR PROMMEN	Erweckungs=Gesänge	395	374
O GOTTES SOHN VON EWIGKEIT	Erweckungs=Gesänge	397	278
AUFF HIRAUFF ZU DEINER FREUDE	Erweckungs=Gesänge	402	381

WAS BETRÜBST DU DICH MEIN HERTZE	Erweckungs=Gesänge	404	382
JESU PERPETUO CUJUS DELICIO	Erweckungs=Gesänge	411	385
MEIN JESU DER DU MICH ZUM	Erweckungs=Gesänge	413	383
O HERR DER HERRLICHKEIT	Erweckungs=Gesänge	416	386
MIR NACH SPRICHT CHRISTUS UNSER	Erweckungs=Gesänge	423	390
WACHET AUFF IHR FAULEN CHRISTEN	Erweckungs=Gesänge	425	392
AUFF CHRISTENMENSCH AUFF AUFF	Erweckungs=Gesänge	436	399
AUFF IHR CHRISTEN CHRISTI GLIEDER	Erweckungs=Gesänge	436	395
ERIT ERIT ILLA HORA	Erweckungs=Gesänge	441	402
AUFF TRIUMPH ES KOMMT DIE STUNDE	Erweckungs=Gesänge	443	404
AGNI PUGNA & DRACONIS	Erweckungs=Gesänge	447	406
O ADORANDUM ENS ENTIUM	Erweckungs=Gesänge	469	417
MEINE SEEL KOMM IN DIE WUNDEN	Erweckungs=Gesänge	473	419
HILFF JESU HILFF SIEGEN UND	Gesprächs=Gesänge	476	421
DU MEIN DU MEIN SCHÖNSTES LEBEN	Gesprächs=Gesänge	481	423
O JESU LEHRE MICH WIE ICH DICH	Gesprächs=Gesänge	483	427
JESU HILFF SCHAU DOCH IN GNADEN	Bitt=Gesänge	487	297
WER IST DIESE FÜRSTENDIRNE		501	
EINS IST NOTH ACH HERR DIS EINE	Bitt=Gesänge	505	224
JESU HILFF SIEGEN DU FÜRSTE DES	Bitt=Gesänge	509	216
SCHÖNSTER JESU LIEBSTES LEBEN	Von der Verleugnung	51	
ICH ARMES MENSCHENKIND ACH DASS	Bitt=Gesänge	515	214
CHRISTE MEIN LEBEN MEIN HOFFEN	Bitt=Gesänge	519	234
NUR MEIN JESUS IST MEIN LEBEN	Bitt=Gesänge	521	235
ZEUCH MICH ZEUCH MICH	Bitt=Gesänge	523	237
HERR JESU GNADENSONNE	Bitt=Gesänge	525	219
DU BIST JA GANTZ MEIN EIGEN	Jesus=Gesänge	527	112
O JESU MEINER SELEN LEBEN	Bitt=Gesänge	530	220
KOMM O KOMM DU GEIST DES LEBENS	Von der Heiligung ...	531	207
O HEILGER GEIST O HEILIGER GOTT	Von der Heiligung ...	536	210
WENN EINER ALLE KUNST UND ALLE		537	
MEIN GOTT ICH HABE DICH	Trost=Gesänge	544	432
JESUS CHRISTUS GOTTES LAMM	Trost=Gesänge	549	438
ICH BIN EIN HERR DER EWIG LIEBT	Trost=Gesänge	550	439
ICH BIN VOLLER TRÖST UND FREUDEN	Freuden=Gesänge	552	440
JESU RUH DER SEELEN	Klag=Gesänge	557	325
ES TRAURE WER DA WIL ICH	Freuden=Gesänge	557	444
FRÖLICH FRÖLICH IMMER FRÖLICH	Freuden=Gesänge	560	446
ICH WILL FRÖLICH SEYN IN GOTT	Freuden=Gesänge	561	447
SCHATZ ÜBER ALLE SCHÄTZE O JESU	Jesus=Gesänge	561	125
ICH FREUE MICH IN DIR UND HEISSE	Freuden=Gesänge	569	457
SEY LOB UND EHR DEM HÖCHSTEN GUT	Lob= u. Danck=Gesänge	570	456
TRIUMPH TRIUMPH DES HERRN	Lob= u. Danck=Gesänge	574	461
WOMIT SOL ICH DICH WOL LOBEN	Lob= u. Danck=Gesänge	577	463
FROLOCKET IHR VÖLCKER FROLOCKET	Lob= u. Danck=Gesänge	581	467
UNSER HERRSCHER UNSER KÖNIG	Lob= u. Danck=Gesänge	583	468
MEINE HOFFNUNG STEHET FESTE	Lob= u. Danck=Gesänge	584	471
WUNDERBARER KÖNIG HERRSCHER	Lob= u. Danck=Gesänge	585	472
DIR DIR JEROVAH WIL ICH SINGEN	Lob= u. Danck=Gesänge	587	475
MAN LOBT DICH IN DER STILLE	Lob= u. Danck=Gesänge	589	480
PREISS LOB EHR RUHM DANCK	Lob= u. Danck=Gesänge	591	483
GELOBET SEY DER HERR GOTT		593	
FRISCH AUFF MEIN SEEL UND TRAURE	Von der Gelassenheit	594	493
MEINE SEEL IST STILLE ZU GOTT	Von der Gelassenheit	598	495
ICH BIN IN ALLEM WOL ZU FRIEDEN	Von der Gelassenheit	600	496
LASS MICH DICH MEIN HEILAND LOBEN	Von der Gelassenheit	602	509
O REICHER GOTT VON GÜTIGKEIT		604	

TREUER VATER DEINE LIEBE	Betrachtungs=Ges. ...	608	514
WOHL RECHT WICHTIG UND RECHT TÜCHTIG	Betrachtungs=Ges. ...	614	522
MEIN JESU SÜSSE SEELENLUST	Betrachtungs=Ges. ...	617	517
HÖRT IHR MENSCHEN WAS ICH KLAGE	Betrachtungs=Gesang	623	537
AUFF MEINE FREUNDIN SEY BEREIT	Abchieds=Gesänge ...	625	530
WER WEISS WIE NAHE MIR MEIN ENDE		634	
WERDE MUNTER LIEBE SEELE	Abchieds=Gesänge ...	644	532
DAS WALT GOTT DIE MORGENRÖTHE	Morgen=Gesänge	647	001
HEYLGE JESU HEMELSCH VORBEELD		670	
WACHET AUFF RUFFT UNS DIE STIMME	?		
WARUM SOLT ICH MICH DENN GRÄMEN	?		
LIEBSTER JESU WIR SIND HIER	?		
HILFF MIR MEIN GOTT	?		
GROSS IST O GROSSER GOTT	?		
HERR BESÄNFTIGE MEIN HERTZE (?)	Von der Gelassenheit	?	510
GOTT WEIß ES ALLES WOHL ZU MACHEN	Von der Gelassenheit	?	495
? FRIEDE ACH FRIEDE ACH GÖTTLICHER	?		
LITANEY	?		
FRÜH MORGENS DA DIE SONN AUFGEHT	?		
MEIN SCHÖNSTER	?		
ACH HERR WENN KOMMT DAS JAHR	?		
NUN GOTT LOB ES IST VOLLBRACHT	?		
NUN SICH DER TAG GEENDET HAT	Abend=Gesänge	?	15
DER WAHRE GOTT UND GOTTES SOHN	Jesus=Gesänge	?	126
O STARCKER ZEDAOTH DU LEBEN	Von der Busse u. Bek.	?	029
CHRISTI TOD IST ADAMS LEBEN	Von der Verleugnung	?	060
DIE LIEBLICHEN BLICKE DIE JESUS	Jesus=Gesänge	?	144
JESU SOHN IM HERTZEN	Jesus=Gesänge	?	116
JESU WIE SÜSS IST DEINE	Bitt=Gesänge	?	294
O HEILIGER GEIST KEHR BEY UNS EIN	Von der Heiligung ...	?	209
NUR FRISCH HINEIN ES WIRD SO TIEFF	Creutz- u. Leydens=G.	?	340
KOMMT LASST EUCH DEN HERREN LEHREN	?		
O JESU CHRIST MEIN HÖCHSTES LICHT	Jesus=Gesänge	?	155
DU BIST EIN MENSCH	?		
AUF AUF MEIN HERTZ UND DU MEIN GANTZER	?		
SEY WILLKOMMEN ÜBERWINDER	?		
LIEBSTER BRÄUTIGAM DENKST DU	Bitt=Gesänge	?	239
ICH BIN VOLLER ANGST UND LEIDEN (?)	Klag=Gesänge	?	320
TREUER GOTT ICH MUß DIR KLAGEN	?		
JESU DER DU MEINE SEELE HAST	?		
DIE ZEIT IST NUNMEHR NAH	?		
JESU DULCIS MEMORIA (?)	Erweckungs=Gesänge	?	364
LEBT JEMAND SO WIE ICH ... SEELIGLICH	?		
MEINES LEBENS BESTE FREUDE	Freuden=Gesänge	?	443
IST DIESER NICHT DES HÖCHSTEN SEHN	Vom Leiden Christi	?	100

Verkürzungen:

Von der Busse u. Erk.= Von der Busse und Erkänntuß des menschlichen Verderbens
 Von Verachtung d. Welt= Von Verachtung der Welt
 Von der Best. im Gl.= Von der Beständigkeit im Glauben
 Von der Gelassenheit ...= Von der Gelassenheit und Gemüths=Ruhe
 Von der Grossmütigk.= Von der Grossmütigkeit
 Lob= u. Danck=Lieder= Lob= und Danck=Lieder
 Von d. Aufferst. Chr.= Von der Aufferstehung Christi
 Von der Heiligung ...= Von der Heiligung des Geistes
 Morgen-, Abend= u ...= Morgen-, Abend= und Stund=Gesang
 Creutz= u. Leydens=G.= Creutz= und Leydens=Gesänge
 Betrachtungs=Ges. ...= Betrachtungs=Gesänge des Zeitl. und Ewigen
 Betrachtungs=Gesang= Betrachtungs=Gesang des Jüngsten Gerichts
 Abschieds=Gesänge ...= Abschieds=Gesänge von der Welt zu GÖtt

Gesangbuch, Notation und Praxis

Sektionsbeitrag - 18. Studentagung der IAH

Jan R. Luth

Obwohl Gesangbücher meistens für den Gemeindegesang bestimmt sind, können wir oft einen Gegensatz zwischen Notation und Praxis feststellen. Wenn wir ein Bild vom Gemeindegesang bekommen möchten, ist das Gesangbuch meistens die schlechtest mögliche Quelle. Diese Tatsache ist in den Niederlanden gut überprüfbar bis in das 20. Jhd. Ich möchte das anhand einiger Beispiele zeigen.

Das Reimpсалter von Jan Utenhove

Das erste niederländische Gesangbuch, das im Gottesdienst verwendet wurde, war der Reimpсалter von Jan Utenhove, Mitglied des Kirchenrats der niederländischen Gemeinde in London um die Mitte des 16. Jhdts. Weil die erste Ausgabe verloren gegangen ist, sind wir angewiesen auf die zweite, die *26 Psalmen* von 1557, die sehr wahrscheinlich ein genauer Neudruck der ersten ist.¹

Die Notation der Melodien ist ziemlich einheitlich. Utenhove notiert Semibreves, Minimae, manchmal Semiminimae und (Schluß-)Longa. Die Zeilen sind von einander getrennt durch Pausen mit der Dauer von Breves- und Semibreves. Das Mensur-Zeichen ist C , die Angabe für Tempus imperfectum diminutum. Drei Psalmen und zwei Kirchenlieder allerdings sind in den Ausgaben von 1557 und 1558 ohne Mensurzeichen gedruckt worden.

Utenhove hat seine Quellen frei interpretiert. Ein Beispiel: Psalm 23 in *26 Psalmen* von 1558 hat die Melodie von Symphorian Pollio aus dem Magnificat des Straßburger *Teutsch Kirchenamt* von 1525. Merkwürdig ist aber daß bei Utenhove die Stollen ohne Rhythmus notiert worden sind, während im Abgesang der ursprüngliche Rhythmus beibehalten wird. [Beispiel 1] Auch hier hat Utenhove seine mutmaßliche Quelle, das Bonner Gesangbuch, geändert.

Eine andere Situation finden wir in Psalm 1. Dort verwendet Utenhove die Melodie von Psalm 140 aus dem Genfer Psalter, die auch für die französische Bereimung der Zehn Gebote verwendet wurde. In den Ausgaben von Utenhoves Reimpсалter von 1557 und 1558 wird nach den ersten vier Noten eine Pause von der Dauer einer Semibrevis notiert. Dieses Zeichen hat aber keinen Wert. Es wird verwendet als Interpretation der Straßburger Quelle, die Utenhove benützt hat. Die Straßburger

Ausgaben von 1545 und 1548 notieren nämlich keine Pausen, sondern Striche² die, je nach der Anzahl Silben, nach der vierten oder sechsten Silbe gesetzt werden. Diese Striche werden auch verwendet, wenn die Bewegung der Semibreves nicht unterbrochen ist.³ Und das zeigt, daß sie nur die Struktur des Verses andeuten und keinen reellen Wert haben. Utenhove oder sein Drucker hat also den Mensurstrich aus dem Straßburger Beispiel ersetzt durch eine Pause. In den französischen Gesangbüchern sehen wir genau dieselbe Verfahrensweise.⁴ Meine Schlußfolgerung ist, daß solche Ruhezeichen keine Konsequenzen für den Gemeindegesang hatten.

Eine weitere Änderung in Bezug auf die von Utenhove verwendeten Quellen ist die Halbierung der Notenwerte, wenn die Quelle größere Werte als Semibreves und Minimae notiert. In solchen Fällen behält Utenhove aber das Mensurzeichen C für das Tempus imperfectum diminutum.

Der Genfer Psalter.

Die Melodien des Genfer Psalters wurden notiert in Semibreves, Minimae und Schluß-Longa mit dem Mensurzeichen C . Die Zeilen sind voneinander durch Pausen getrennt. Aus der Tatsache, daß die Melodien in den Sätzen Goudimels immer auf dieselbe Art und Weise notiert worden sind, darf man schließen, daß man Wert auf die Pausen legte. Das ist auch deutlich in der Notation der Melodien: in manchen Melodien verzichtete man auf das Notieren von Ruhezeichen von der Dauer einer Semibrevis, wenn der Text dazu Anlaß gab. Beispiele sind die Psalmen 1, Zeile 2-3, 4-5; 8, Zeile 3-4; 20, Zeile 1-2, 3-4. [Beispiel 2] Ein weiteres Argument dafür daß die Pausen reellen Wert haben, ist der Hinweis von Pierre Vallette in *Octante neuf Pseavhmes (1556)*, daß die Pausen entweder die Dauer eines Tactus oder eines halben Tactus haben.⁵

Die niederländischen Ausgaben des 16. Jhdts. folgen der Genfer Notation mit dem Unterschied, daß in manchen Ausgaben (die erste mir bekannte ist Datheens Reimpsalter, herausgegeben in Rouan 1567) Solmisationsbuchstaben bei den Noten notiert sind. Ein weiterer Unterschied gegenüber den Genfer Ausgaben ist die Gewohnheit, die Melodie bei jeder Strophe zu drucken, eine pädagogische Maßnahme, um der Gemeinde das Singen zu erleichtern.⁶ Bis ins 19. Jhd. bleibt das gebräuchlich.

Sehr oft liest man in den Quellen vom Einfluß der Notation auf das Singen. So berichtet Cornelis de Leeuw, ein maßgebender Herausgeber Gesangbücher in den Niederlanden während des 17. Jhdts. über Fehler, die den Gemeindegesang nachteilig beeinflussen und Verwirrung im

Singen verursachten.⁷ Das bedeutet, daß die Gemeinden nicht so mit den Melodien vertraut waren, daß sie unabhängig von der Notation singen konnten. Das ist ein auffallend bei einem Land, das als psalmsingende Nation bekannt war.

Ein weiteres Problem war der Gebrauch von verschiedenen Schlüsseln. Schon 1631 schrieb ein niederländischer Pfarrer, daß alle Melodien in b-moll notiert und die Notation in b-dur abgeschafft werden sollte.⁸ Die Anwendung von nur einem Schlüssel wurde als eine wichtige Verbesserung betrachtet.

1649 bekam der schon genannte Cornelis de Leeuw von der niederländischen Regierung das Alleinrecht, Reimpсалter mit seiner Notation zu verkaufen. Er schreibt u.a., daß es wegen des Gebrauchs verschiedener Schlüssel schwer sei, die Psalmen zu lernen. Die Anwendung von einem einzigen Schlüssel würde dazu beitragen, die Uneinheitlichkeit im Singen zu vermeiden.⁹ Nach 1650 sind viele Psalter mit De Leeuws Notation erschienen. Der große Unterschied gegenüber früheren Ausgaben war der alleinige Gebrauch des C-Schlüssels. Die Gesangbücher enthielten einen Lehrteil, in dem die Notation erklärt wurde. Dieser befindet sich noch immer in Ausgaben des Psalters von Datheen aus dem 20. Jhd. [Beispiel 3]

In dieser Notation sitzt der C-Schlüssel auf der dritten Linie. Die Note auf dieser Linie war *Ut*. Wenn aber unter der dritten Linie ein *b*(=*mol*) notiert ist, ist die Note auf der dritten Linie *Sol*, sodaß die Linie mit dem *b* die Note *Fa* bedeutet.

Nach 1662 gibt es schon Ausgaben, in denen der C-Schlüssel vom G-Schlüssel ersetzt wird. Obwohl das Gebrauch dieses Schlüssels wuchs, wurde er erst Ende des 19. Jhdts. in offizielle Gesangbücher aufgenommen.¹⁰

Unter den Änderungen, die Anfang des 17. Jhdts. vorgenommen wurden, war die Einführung des *Ci* als siebente Note. So wurde die ganze Oktave solmisiert und verfiel die Einteilung in Hexachorde und Mutieren. Das Vorwort in De Leeuws Ausgabe von 1658 erwähnt, daß das Solmisieren immer ein Problem gewesen sei, einstmals wohl Brauch aber ungenügend und jetzt ganz verschwunden.¹¹ Wie bekannt, wurde diese Änderung schon viel früher in der Musik eingeführt. Auch im Schulunterricht ist das viel früher festzustellen als in den Gesangbüchern.¹² Obwohl in den Schulen das Singen der Psalmen gelernt wurde und auf diese Weise eine Verbindung mit der Kirche bestand, ist es wahrscheinlich, daß die alte Solmisation schon in der ersten Hälfte des 17. Jhdts. nicht mehr gelehrt wurde, während der Lehrteil in den Gesangbüchern noch darauf beruhte.

Diese von Cornelis de Leeuw besorgte Notation - dazu gehörte die Notation der Melodie zu jeder Strophe und meistens ohne Solmisationssilben - war gebräuchlich bis in das 19. Jhd. Als Beispiel folgt hier eine Seite aus einer Ausgabe von Datheens Reimpsalter (Dordrecht 1720). [Beispiel 4] Hier sehen wir, daß der Ausdruck "einen Pausam singen" auch auf die niederländische Situation zutrifft. Auf den Liedtafeln in den Kirchen wurde dieses Wort auch angebracht, z.B. "Psalm 78, 6. Pause."

Die Notation des ursprünglichen Rhythmus in diesem Beispiel hat keine Bedeutung, denn aus mehreren Quellen wissen wir, daß man schon vom Anfang des 17. Jhdts. an ausgeglichene Melodien sang. Die Notation in den Reimpsaltern gibt also kein Bild der liturgischen Praxis.

Ende des 17. Jhdts. wurden auch Vorzeichen notiert. Es steht aber fest, daß sie schon viel früher gesungen wurden, nicht nur in Kadenzen, sondern auch an anderen Stellen wie a.B. in der vierten Zeile von Ps. 23. [Beispiel 5] Manche Autoren, unter ihnen Quirinus van Blankenburg (1745) betrachten das Singen von Akzidentien als Verbesserung von Fehlern. Nach ihrer Meinung sind sie natürlich und werden zurecht von den Gemeinden gesungen.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß die hier beschriebene Notation bis ins 19. Jhd. gebräuchlich blieb. Auffallend ist aber, daß man ziemlich spät damit anfang, die Vorzeichen zu notieren. Sie fehlen z.B. noch in der offiziellen Ausgabe des niederländischen Reimpsalters von 1783. Aber es gab auch Ausgaben, in denen die Vorzeichen gedruckt waren. Die Notation war nicht offiziell festgelegt und war also dem Drucker überlassen. In manchen Ausgaben sehen wir sogar, daß neben Solmisationssilben auch Akzidentien notiert worden sind.

Manchmal scheint die Notation auf die Praxis Bezug zu haben. In dem eben genannten Reimpsalter von 1783 sehen wir in Psalm 23, daß in allen Strophen zwischen die dritte und vierte Zeile eine Pause gesetzt ist. Ich nehme an, daß die Gemeinden diese Zeilen wegen des sehr langsamen Tempos nicht ohne Unterbrechung singen konnten und auf den erwähnten Stellen aussetzten.

Änderungen im Rhythmus sind schwieriger zu erklären. In einer Ausgabe von 1834 ist Psalm 1 auf folgende Weise notiert¹³: [Beispiel 6] Einen abweichenden Rhythmus finden wir auch in Psalm 2. In beiden Psalmen handelt es sich nur um die erste Strophe. Deshalb gehe ich davon aus, daß es sich um Druckfehler handelt. Es ist auch sehr unwahrscheinlich, daß die Notation eines Rhythmus Bedeutung hat. Die Gemeinden sangen seit etwa 1600 isometrisch. Die Notation in den niederländischen Gesangbüchern des 19. Jhdts. ist ein Beispiel hierfür. Von 1807 an erschien in den Niederlanden *Evangelische Gezangen*, die erste offizielle Ausgabe mit Kirchenliedern, von denen mehrere zu Melodien Genfer

Psalmen gesungen werden. Die Notation der Lieder ist isometrisch, während die Psalmen im selben Gesangbuch (wie durch Jahrhunderte) im ursprünglichen Rhythmus notiert sind. Die Notation der Lieder ist demnach aufzufassen als eine Wiedergabe der Praxis. Ein Beispiel ist die Genfer Melodie von Psalm 81. [Beispiel 7] Diese Melodie ist in den *Evangelischen Gezungen* bei Lied 48 notiert. Während bei dem Psalm selbst der ursprüngliche Rhythmus notiert ist, steht bei Lied 48 nach jeder fünften oder sechsten Note eine Pause. Das ist in Übereinstimmung mit der Praxis, die bis zur Einführung des *Liedboek voor de Kerken* in 1973 üblich war. Auch die Notation in den Choralbüchern, die ja für die Praxis herausgegeben wurden bestätigt diesen Gebrauch.

Eine Erklärung für den Unterschied zwischen Notation und Praxis ist, daß die Kommission, die den Reimpсалter von 1773 herausgab, sich nur mit den Texten und in keiner Hinsicht mit den Melodien beschäftigt hatte. Deshalb blieb die Notation des ursprünglichen Rhythmus bestehen. Es gab einige Ausnahmen, wie man an einigen in Amsterdam herausgegebenen Psaltern sehen kann, in denen die sogenannte "kurze Singart" notiert ist, eine schnellere Weise des Singens in einfachem Rhythmus, die während der Einführung des Reimpсалters von 1773 in manchen Städten üblich wurde.

In den *Evangelischen Gezungen* wurden die Melodien wie zuvor bei allen Strophen notiert, und zwar isometrisch, mit dem alten Mensurzeichen C und mit Pausen zwischen den Zeilen, die nicht mehr waren als Zeichen die das Zeilenende markieren, da man nicht gewohnt war, Pausen einzuhalten und von Zeile zu Zeile wie von Note zu Note weiter zu singen.

Eine wichtige Ausgabe war das neue Gesangbuch von 1938 für die Reformierte Kirche in den Niederlanden, mit - noch immer - dem Reimpсалter von 1773 und einem neuen Gesangbuch rubriziert nach dem Kirchenjahr. Den Auffassungen dieser Zeit gemäß sind die Melodien im ursprünglichen Rhythmus, aber mit Taktstrichen notiert, wobei die Taktarten innerhalb der Psalmmelodie wechselten. Diese Notation spiegelt die Versuche seit Ende des 19. Jhdts. wieder, die Gemeinden wieder im ursprünglichen Rhythmus singen zu lassen.

Erst nach dem 2. Weltkrieg fand das Singen im ursprünglichen Rhythmus allgemein Eingang. Das war zum Teil Ina Lohr zu verdanken, die mit ihren Lehrgängen und Publikationen eine neue Annäherung an die Melodien zustande gebracht hat.

Was den Rhythmus betrifft, können wir sagen, daß die Notation im *Liedboek voor de Kerken* (1973) mit der Praxis übereinstimmt. Das ist erstmalig in der Geschichte des Gemeindegesanges in den Niederlanden,

denn man hat fast vier Jahrhunderte lang isometrisch gesungen mit dem Resultat, daß Notation und Praxis nicht übereinstimmen.

Ein anderer Problemkreis ist die Beziehung zwischen Notation und Tempo. Hier läßt sich nur bemerken, daß sie im *Liedboek voor de Kerken* von den verschiedenen Stilepochen ausgeht. In dieser Hinsicht ist die Notation im neuen *Evangelischen Gesangbuch* besser als im *Evangelischen Kirchengesangbuch*. Ich darf sagen daß ich die heutige Praxis in Deutschland einigermaßen kenne, und stelle fest daß es trotz einer besseren Notation noch immer eine große Uniformität in der Ausführung gibt. Ich meine damit daß Stilunterschiede kaum zum Ausdruck kommen, jedenfalls nicht im Tempo. So wird z.B. ein Gesang aus dem 19. Jahrhundert meistens im selben Tempo als ein Gesang aus dem 16. Jahrhundert gesungen. Im Vorwort des Evangelischen Gesangbuches wird unter dem Titel "Zum Gebrauch dieses Buches" darüber unter Punkt 5. folgendes geschrieben: "Bei alten Melodien aus der Zeit vor 1600, die nicht regelmäßig-periodisch gebaut sind wurde auf eine metrische Einteilung durch Striche verzichtet. Statt dessen wurde die "Grundschlag-Note" verwendet, die über dem Anfang der ersten Notenzeile die den Pulsschlag der Melodie angibt. Dazu gehören die auch die Weisen des Genfer Psalters. Ihre Zeilen sind durch Atempausen verbunden, deren Länge sich dem Fluß der Melodie anpaßt."

Diese letzte Zeile scheint mir nicht in Übereinstimmung zu sein mit die schon genannte Mitteilung von Pierre Vallette über den Wert der Ruhezeichen innerhalb des Tactus.

Die Auffassung im Evangelischen Gesangbuch führt dazu daß z.B. Melodien Luthers Umgebung und die Genfer Melodien in denselben Noternwerten notiert werden. Der Unterschied ist nur was im Vorwort "Grundschlagnote" genannt wird. Die ist im Evangelischen Gesangbuch bei Melodien von Luther manchmal der Viertel, manchmal die halbe Note wie bzw. in Gesang 344 "Vater unser im Himmelreich"/Gesang 193 "Erhalt uns Herr bei deinem Wort" und bzw. Gesang 183 "Wir glauben all an einen Gott"/Gesang 362 "Ein feste Burg ist unser Gott". [Beispiel 8]

Die halbe Note wird auch in Genfer Melodien notiert, wie im Gesang 279. Das suggeriert daß 183 und 362 im selben Tempo als eine Genfer Melodie gesungen werden soll und das kann doch nicht die Absicht sein. Auf dieser Weise würde die Melodie "Ein feste Burg" unsingbar.

Wir können davon ausgehen, daß Deutsche Melodien aus dem 16. Jahrhundert zur Tactus maior und die Genfer Melodien zur Tactus minor gehören. Bei Melodien aus der Kreis um Luther liegt der Tactus ja auf der semibrevis, bzw. die halbe Note und bei den Genfer Melodien auf die Minima, bzw. die Viertelnote. Wenn beide Arten von Melodien in denselben Notenwerten notiert werden wie im Evangelischen Gesangbuch, soll

den Unterschied in Tactus und Tempo auf einer anderen Art und Weise angegeben werden. Im *Liedboek voor de Kerken* ist das deutlich. Bei den Gesängen haben Melodien die zum Tactus minor gehören eine halbe Note mit dem Ziffer 1, Melodien im Tactus maior die halbe Note mit Ziffer 2. [Beispiel 9] In den Psalmen hat man das Mensurzeichen für das Tempus imperfectum diminutum beibehalten.

Im Unterricht an sowohl haupt- als nebenamtliche Kirchenmusiker in den Niederlanden sind Notation und Praxis wichtige Elemente. Man lernt z.B. Unterschied in Ausführung zwischen Melodien aus verschiedenen Epochen, wie es Unterschied gibt in Ausführung zwischen Melodien im Tactus maior und Tactus minor.

Innerhalb der IAH wurde mehrmals darauf gedrungen um auf eine einheitliche Notation des Genfer Psalters zu kommen. Die Erscheinung des Evangelischen Gesangbuchs lässt die Frage aufkommen ob es nicht notwendig ist die Notation in Gesangbücher viel breiter zu forschen.

Anmerkungen

Anmerkungen

1. J.R. Luth, *"Daer wert om 't seerste uytgekreten..." Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het nederlandse gereformeerde protestantisme ca. 1550 - ca. 1852.* 2. Aufl. S. 17-37.
2. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot* (Bâle, 1962), I, Nr. 201.
3. Beispiele sind Ps. 23, Zeile 3 und 4; Ps. 50, Zeile 4 und 5. - P. Pidoux, *Le Psautier*, Nr. 23, 50.
4. Vgl. auch Ps. 23, Zeile 2 und 3; Ps. 32 in P. Pidoux, *Le Psautier*, I, Nr. 23 a und b; Nr. 32; Bourgeois notiert in solchen Fällen auch manchmal eine Brevis. In der Ausgabe von Utenhoves Psalmen von 1558 sind in den folgenden Psalmen Mensurstriche durch Pausen ersetzt: 6 (8), 21, 44 (79), 124, 143, "Tien Geboden" (Ps. 72).
5. P. Pidoux, *Le Psautier Huguenot II*, 96, 97:
Les pauses faut autant tenir sans chanter, comme une notte ronde ou quarrée, c'est à dire, une mesure, et sont marquées ainsi
Les demies pauses ou soupirs, valent un baisser de la main. Et en levant faut chanter la notte suyvante, et sont marquées ainsi
6. Die erste mir bekannte Ausgabe ist eine verloren gegangene, herausgegeben in Friesland 1586. Vgl. J.R. Luth: *"Daer wert..."*, S. 91.
7. J.R. Luth: *"Daer wert..."*, S. 199.
8. P. Römeling: *Voerschlag Patracli Römeling Pastoers tho Farmssum tot stichtelicke noedige verandering des Neerduitschen Kercken-gesangk* (1631), S. 8
9. J.R. Luth: *"Daer wert..."*, S. 175.
10. J.R. Luth: *"Daer wert..."*, S. 170.
11. *De CL./Psalmen/Des Konincklijkcken Propheten/DAVIDS ...* (Amsterdam, 1658).

12. *Brevia Mvsicae RVDIMENTA ... In usum illustris Gymnasij Geldro Velavici, quod est Hardrovici./Corte onderwijsinghe van de Mvsike ... Ten dienste vande treffelicke Schole vande Veluwe in Gelder-Landt tot Hardervick* (Leyden, 1605). Nachdruck: Amsterdam, 1973, Kap. V, § 5.

13. *Het Boek der Psalmen nevens de Gezangen, bij de Hervormde Kerk van Nederland in gebruik* (Arnhem en Nijmegen, 1834).

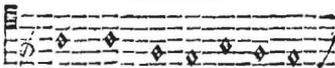
I

Ende eert die door s' Heeren ghenade, 11
 God al wegh vreesen mit der daedt:
 Die sijn belooft houdt zonder bier,
 Ja al waert schoon tot zijnder schade.
 Die sijn ghelt tot woeder niet gheeft,
 Ende oock gheen gauen wit ontfanghen,
 Duert den onnooselen sijn,
 Die hem hierin 30 daghen kan,
 Sal stadigh bliuen in sijn ganghen.

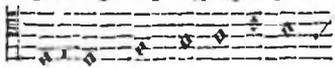
Het Argument des xiiij.
 Psalms.

Dier woordt beschien: n, hoe ghelucksa-
 migh ende gherust sy een ghelouogh men-
 sche in alle dinghen, die op die goedheit des
 Heeren is rustende. Want hy de zyne boede,
 troost, regiert ende beschermet, als een her-
 der sijn schapen.

Dominus regit me.
 I. V.



Mijn God voed my in ouer-
 Ait groen gras hy my wep den



bloedt, My kan gaer niet ghebe-
 doet, Aerdt my an de water be-

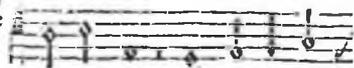
God wint
 sijn wep
 uens, in
 ziele ende
 uen.

ken



ken. Mijn ziel haer kracht, Door
 ken.

2. Ster-
 ken ende
 troosten



3. leeren

zyne macht heeft hy woeder



en onder-
 wipen.

Ghe: ghe: uen: En leyt my stil



Om zijns naems wil, Duert



t'oprechte weghen.

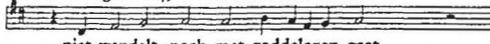
4. Cegen 11 waert schoon dat ich moeste gaen,
 alle peric: In't dal den doodsichen schaden,
 ken be: So hond'ich niet vreesen daer an,
 scherme. Want du my by staet stadigh,
 Din roede ende staf,
 Daer du mit straf,
 hebben my troost gheboden,
 Ende mynen d'ich,
 W'crterken frisch,
 In myner vanden ooghen.
 Du salst myn hooft mit oip' schoon,
 W'welck

II

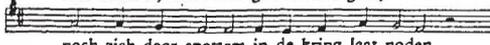
PSALM I



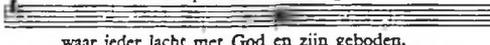
I Gezegend hij, die in der bozen raad



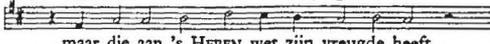
niet wandelt, noch met goddelozen gaat,



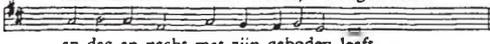
noch zich door spotters in de kring laat noden,



waar ieder licht met God en zijn geboden,



maar die aan 's HEREN wet zijn vreugde heeft



en dag en nacht met zijn geboden leeft.

III

Musijcks-Onderwijs.

De Musijck-konst werdende uytgebeeldt met A/B/C/D/E/F/G/ soude daer mede kunnen gesongen werden. Doch gebzuyckten in plaets van die seven Letters / seven Nooten / Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Ci.

Dit is 't eerste A/ B/ van de Sang-konst : Die van buyten konnende/ siemen na de Sleutels. Daer zijnder drie : waer van in dese mijne geotropeerde Psalm-boecken maer een gebzuyckt wordt : te weten/ de C. Sleutel/ staende altydt op de middelste linie; en heet de Noot/ op de middelste lijn staende/ altydt Ut, wanneer der geen b. by en staet : en een b. daer by staende noemtmen die Sol, of daer de b. staet altydt Fa. En telmen dan op of ne'er/ na dat de eerste Noot staet/ tot datmen by de Noot komt.

Achte onnoodig meerder van 't leeren der Musijck-konst te schrijven/ dooz dien 't niet mogelijk is met schrijven yemande de klanck/ of vops/ van de Nooten te leeren : maer moet dooz een Meester / diese den leerling boozsingt/ geleert worden.

Dese onderstaende Nooten wel konnende singen gaetmen voort tot de Psalmen.

Ut re mi fa sol la ci ut : ut ci la sol fa mi re ut.
Sol la ci ut re mi fa sol : Sol fa mi re ut ci la sol.

Dr ; Sleutels.

	B. duur.	B. Mol.
1.	G/ Sol,	Re.
2.	F/ Fa,	Ut.
	E/ Mi,	Ci.
3.	D/ Re,	I.a.
	C/ Ut,	Sol.
4.	B/ Ci,	Fa.
	A/ La,	Mi.

4 maten. 2. I

Paufe 4. 2. 1.

IV

Psalm 125.
 In daarom hier Dat sy werden spier 't Diefen
 Godes mist en treest / Die Abraham vrees.
 Onse Gode vol eer 't een haechtig Heer /
 Boven hen gestelt Die hebben 't gewelt / En
 Heeds onbeswaert 't Herderich hy bewaert.

Den stuy. Psalm.

In de heylige stadt voorwaert / Die
 Gode hem verliest opendert / 't dat hy
 Heeds ons wil bewyzen Syn heerlicheit niet
 om volghen. Zion/ giesen in 't jhoort/
 Heest onse Gode van nu hoorz hem ge,
 heyliget al vozen / In een schoon lant
 upverhozen; Daer in allen t'allen tiden
 Moet hem dat aerderich verbiyoen.

2 In haer palteps is Gode beken / En
 bewaerdet tot in den eer: Want de Ho-
 ningen spanden t'laen / En gewapent re-
 gen haer quamen. Wy hebben Godes
 kacht gesien / En waeren verbaest mitpdien:

Hy bliden niet groot verlagen / Seer ver-
 schichte synd' en verlagen / En hebben niet
 aughit en beven hem al in de blucht begaven.

3 Een snert/ gelijk des barenz noot / verste
 changen klepn en goor: Selijk als wann' gy
 niet tempersten De sroepen bzeche/ wint
 oer den neesten. Wy hebben 't bevonden klaer

Daer ons doofter was voorwaert / Te we-
 ten/ dat de woonstede Des stercken Godes
 vol van vrede / 't de plaeste daer niet lusten

Psalm 125.

Onse Gode eeuwigh wil rusten.

Pause.

Hy heest' alsoo gemaeckt voorstaen Dasi'
 eeuwighlic wil sal bestaen. Midden in
 uw' huyz kan men/ Verre / Uw' jonste wel
 nieren seer: Dies weer alleins verhege/
 Heer / uwz natin heerlicheit. Wonen
 lof hoorz niet verhouden Oer al upr allen
 monden: Uw' rechter hant is bevonden
 vol geregt' wipz t'allen stonden.

4 De bergh Zion is seer verblit / Ooch
 houden vperdag nu ter tijt De dorheers
 van Juda lof weerdigh / Oer uw' oozde-
 len rechtweerdigh. Gaet comen Zion niet
 kleen / En tek haer torens niet een. Haer
 stercheit beuwerche eendrachtigh / Siet ooch
 haer muren seer hechtigh: Dat Zion den
 nakom' lingen Bekent werde door dees' dingen.
6 Want onse God heerschet oer al Eeuwigh-
 lik: dies hy ook nu sal Onse in die leuen wil ge-
 lepen / Wat dat de doot ons doer verschepden

Den stuy. Psalm.

Ghy nietcken al/ hoorz en wilt doch ver-
 staen. Hy volcken al/ komt en trect hier voor-
 ten; Hy gemen volck/ ooch die als herren
 seest / Ryck/ arm/en hanc/ u tot hoogen de-
 gecte. Wpsepe sal u upsprecken de mont
 mijn / En van verstandige reden vol zijn.
 Goede sprucken hoorz ikh sonder versuelen

VII

Gez. 43.

AAN DEN VERLOSSER.

67

Ons van God gegeven! Dan
 zijn' hoogen troon / Op gena'
 begrond / Steeomt door 't we-
 reldons Eeuw'ig heil en leben.
 3. Su'cht den Honing aan /
 Die / hoe hoog becheven / Zon-
 naerd wil ontlaan: Eih / die
 tot Dem blugt / Welk een straf
 hg bucht' Alles wil bergeven.
 4. Die ons doot zijn bloed
 Nocht tot onderaanen / En ons
 rug gemoed / Tot de reinste
 deugd / Tot de hoogste bjeugd /
 Hier den weg wil banen.
 5. Die ons / bh de hand / Pooz
 dit moeijgh leben / Leidt naac
 't uonderland; En / wie op hem
 bouwt / Woord en teatwe
 houdt Tot in 't eeuwig leben.
 6. Rech! ons schamel lieb / Du
 riggt aangevangen / Meidt
 uw liebe niet. Oef / berged

ons / Rec! Onzen dans / ons'
 zet / Onze lofgezangen.
 7. Wat / wat zien w' in 't stof /
 Bessand! dan uo waerde! Wat
 is hier uo lof! Dan 't verlof-
 fingswerk / Jezus! giet uo
 nrech! Niecht's een rip op aard.
 8. Wat Gh ons geslacht / Coen
 de doot U giesde / Oer! hebt
 sangebracht / Meidt Niecht's d'eru-
 wigheid: Alles / dan d'eeuwig-
 heid / Meidt een eeuwig liebe.
 9. Welk een lieft hier stghn /
 Wat wj heischgh wenschen /
 Alles wat wj zgn / Ehn wj
 U verplicht / U alleen verplicht /
 Liebder dan de menschen!
 10. Ja / U klejt ons hart Eeuwig
 tot zjn' Honing! Onder bjeugd
 en smact Gied' uw liefs' ons 't
 meest / Beek' ons hart uo'
 Crejt Eeuwig tot een woening.



EG 344

EG 193

EG 183

EG 362

EG 279

IX



- Musicalisches Gesang=Buch (1736) -

von Georg Christian Schemelli und Johann Sebastian Bach unter neuen Gesichtspunkten

Dianne M. McMullen

Das sogenannte Schemellische Gesangbuch (im Folgenden SG) ist durch die Verbindung mit Johann Sebastian Bach besonders bekannt geworden, sein Inhalt jedoch, wenn man die Diskussionen über die Autorschaft einzelner Melodien einmal beiseiteläßt, ist seit der Mitte des 19. Jhdts. relativ unerforscht geblieben. Die erste Auflage erschien 1736 unter dem Titel *Musicalisches Gesang=Buch*,¹ herausgegeben von Georg Christian Schemelli (1676-1762) und vor allem für die lutherischen Gemeinden in den Stiften Naumburg und Zeitz bestimmt. Von 1727 bis 1758 amtierte Schemelli als Kantor in dem ungefähr vierzig Kilometer südwestlich von Leipzig gelegenen Zeitz. Die Begegnung mit Johann Sebastian Bach erfolgte wahrscheinlich zwischen 1733 und 1735, als Schemellis Sohn Christian Friedrich die Thomasschule besuchte.

Dieses im berühmten Breitkopfschen Verlag in Leipzig herausgegebene Gesangbuch enthält 954 Texte, eine für damalige Gesangbücher nicht ungewöhnliche Zahl, die unter 36 damals typische Rubriken fallen, wie Morgen= und Abendlieder, Lieder auf die Feste des Kirchenjahres, Lieder für besondere Anlässe usw. Nach der Aussage des Titels stellt das Gesangbuch eine Mischung alter und neuer Lieder dar; man findet darin sowohl beliebte traditionelle Kirchenlieder wie "Vom Himmel hoch," "Allein zu dir, Herr Jesu Christ" und "Puer natus in Bethlehem" als auch einige damals ganz neue wie "Meine Seel, ermuntre dich, deines Jesu Lieb bedenke" und "Gott, wie groß ist deine Güte," zwei von Schemelli selbst verfaßte Texte. Martin Luther, Johann Heermann, Johann Franck, Johann Rist, Johann Olearius, Johann Arndt, Benjamin Schmolck und Paul Gerhardt sind zahlreich vertreten, ebenso neuere Dichter wie Valentin Ernst Löscher, der orthodoxe Wittenberger Theologe; Christian Friedrich Richter, einer der bekanntesten halleschen pietistischen Liederdichter und Erdmann Neumeister, Pastor an St. Jakobi in Hamburg und Verfasser vieler von Johann Sebastian Bach vertonter Kantatentexte.

Die Hinzufügung von Noten unterscheidet das SG von der Mehrzahl der Gemeindegesehbücher seiner Zeit, denn aus finanziellen Gründen enthielten diese meist nur Texte. Es handelt sich um insgesamt 69 Melodien, die in zwei Gruppen zerfallen: neukomponierte und übernommene. Friedrich Schultze, Superintendent des Stiftes Zeitz,

schrieb im Vorwort dieses Gesangbuches, daß Johann Sebastian Bach der musikalische Herausgeber sei, einige Melodien "theils ganz neu componiret, theils auch ... im General-Baß verbessert" habe. In den vierziger Jahren des 19. Jhdts. schrieb Carl von Winterfeld Bach 47 Melodien zu.² 1924 reduzierte Arnold Schering nach genauer stilistischer Untersuchung diese Zahl auf drei.³ Erst kürzlich hat Gregory Butler in einem Artikel in *Studi Musicali* die Meinung vertreten, daß die von Schering angenommene Zahl zu niedrig sei.⁴ Butler stützte seine Meinung auf die Untersuchung der verschiedenen Stich-Handschriften und vertrat die Ansicht, daß, wenn nicht weitere Konkordanzen gefunden würden, wenigstens acht Melodien von J.S. Bach stammen könnten.

Butlers Ergebnisse stellen die zur Zeit gültige Antwort auf die Frage nach Bachs Anteil am SG dar. Konkordanzen für diejenigen Melodien zu finden, die noch nicht einem bestimmten Komponisten zugeschrieben werden können, dürfte einfacher werden, wenn weitere Bände des Werkes *Deutsches Kirchenlied*⁵ erscheinen.

Ich habe nicht die Absicht, die Diskussion über den tatsächlichen Bachschen Anteil noch einmal aufzugreifen und möchte mich vielmehr auf die aus anderen Gesangbüchern übernommenen Melodien konzentrieren und damit den Versuch machen, auf Arbeit und Auswahlprinzipien der Schemelli-Herausgeber einiges Licht zu werfen. Der Vergleich einiger Nummern in ihrer Originalgestalt und ihrer Fassung bei Schemelli kann uns deren Geschmack zeigen. Im Folgenden bezieht sich die Benennung "Schemelli-Herausgeber" auf jene Personen, die Entscheidungen über die Musik trafen. Obwohl im Vorwort des Gesangbuches Bach als dessen musikalischer Herausgeber bezeichnet wird, so ist nicht nachweisbar, wer eigentlich die einzelnen Melodien zum Druck bestimmte: Bach, Schemelli oder ein dritter. Obzwar Butler in der Änderung vieler Einzelheiten im Stich Bachs Hand erkannte, so z.B. in der Hinzufügung von Durchgangsnoten und gewissen Generalbaßfiguren, bleiben doch noch viele Fragen offen. Um falsche Zuweisungen zu vermeiden, beinhaltet die Bezeichnung "Schemelli-Herausgeber" die Möglichkeit, daß Bach unter diesen eine Schlüsselrolle gespielt haben könnte.

Benutzt man Zahns *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*⁶ als Vergleichsgrundlage, so ergibt sich, daß 42 der 69 gedruckten Melodien des SG aus älteren Quellen stammen.⁷ Die größte Zahl, oder mehr als ein Drittel der 42 Melodien, stammt aus den sogenannten Freylinghausenschen Gesangbüchern, den einflußreichsten, die zu Bachs Lebzeiten gedruckt wurden.⁸ Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739) war Theologe, Gemeindepfarrer, Liederdichter und Professor in Halle. Seine Haupttätigkeit war die eines "Adjunkten," d.h., eines Assistenten von August Hermann Francke (1663-1727), seines

späteren Schwiegervaters, bei der Leitung des Hallischen Waisenhauses, das durch seine vom Pietismus geprägten pädagogischen Reformen international bekannt wurde.

1704 brachte Freylinghausen das erste seiner Gesangbücher, *Geistreiches Gesangbuch*, heraus, das eine außerordentlich hohe Zahl von Auflagen erreichte, allein neunzehn bis 1759. Eine Fortsetzung folgte 1714 mit *Neues Geistreiches Gesangbuch*. Aus beiden Gesangbüchern übernahmen die Schemelli-Herausgeber Material. Es ist auffallend, daß das SG viele Melodien sowie Texte ohne gedruckte Melodien aus den Freylinghausenschen Gesangbüchern enthält, denn obwohl jene während des ganzen 18. Jhdts. überall benutzt wurden, nahmen viele orthodoxe Lutheraner an deren pietistischer Ausrichtung Anstoß. So muß Schemellis Aufnahme mehrerer Kirchenlieder, die den orthodoxen Anschauungen zuwiderliefen, als Versuch gewertet werden, zwischen beiden theologischen Lagern die Mitte zu halten.⁹

Elf Melodien, die zweitgrößte Zahl von Übernahmen, stammen aus den verschiedenen Auflagen der *Praxis Pietatis Melica*, die Johann Crüger (1598-1662), Kantor an der Berliner Nicolaikirche, herausgegeben hatte. Dieses Gesangbuch nahm mit nicht weniger als 45 Auflagen innerhalb des Zeitraums von 1646 bis 1736 eine Sonderstellung ein. Als Crüger 1662 starb, übernahm Jacob Hintze die weitere Herausgabe.

Insgesamt stammen also 27 der 42 übernommenen Melodien im SG aus diesen beiden ihre Zeit überragenden Gesangbüchern. Die restlichen gehen auf eine Vielzahl von Quellen zurück; drei auf das Darmstädter Gesangbuch von 1698, drei auf Witts Choralbuch von 1715 und einzelne auf verschiedene andere Quellen. Es scheint bemerkenswert, daß, mit Ausnahme von Witts Choralbuch, die Schemelli-Herausgeber keine einzige Melodie aus den anderen zeitgenössischen Choralbüchern, die innerhalb der beiden vorangegangenen Jahrzehnte veröffentlicht worden waren, übernahmen. Zu diesen gehören die Bücher von Bronner (1715), Graupner (1728), Telemann (1730), Dretzel (1731) und Silchmüller (1733). Das Dresdner Gesangbuch, das ebenfalls gedruckte Melodien enthielt und sich in einigen Teilen Deutschlands großer Beliebtheit erfreute, wurde ebenfalls nicht benutzt. Die Schemelli-Herausgeber hegten vielleicht die Hoffnung, durch die Benutzung der bekanntesten Gesangbücher ihrer Zeit, die auch gedruckte Melodien enthielten, den gleichen Bekanntheitsgrad wie die Crügerschen und Freylinghausenschen zu erreichen.

Dieses Bestreben mag jedoch gerade die gegenteilige Wirkung gehabt haben. Das SG wurde nur einmal aufgelegt und die in der Vorrede geäußerte Absicht, eine zweite Auflage oder einen Nachtrag zur ersten Auflage herauszubringen, wurde durch den geringen Absatz vereitelt. Im

Jahre 1736 wurde der Markt für Gesangbücher immer noch von zahlreichen Auflagen der Freylinghausenschen und der Crügerschen Gesangbücher beherrscht. Die sorgfältig bearbeiteten Generalbässe und neuen Melodien des SG konnten nur von Musikkennern wirklich gewürdigt werden. Wer darin neben Liedern von Luther, Heermann, Rist und Gerhardt nur wenige neue Texte von Schemelli, Löscher und Neumeister entdeckte, ließ sich wohl kaum zum Kauf überreden.

Im 17. und frühen 18. Jhd. war es nicht ungewöhnlich, daß einem Kirchenliedtext mehr als eine Melodie zugeschrieben wurde, sodaß ein Gesangbuchherausgeber unter den gedruckten Melodien eine Auswahl treffen mußte. In mehreren Fällen und bei allen Texten von Paul Gerhardt, waren die Schemelli-Herausgeber gezwungen, zwischen Melodien von Crüger oder Freylinghausen zu wählen. Im Falle der Übernahme aus der *Praxis Pietatis Melica* handelt es sich um Melodien von Crüger selbst und von seinem Nachfolger Hintze aus der Zeit zwischen den späten vierziger und siebziger Jahren des 17. Jhdts. Im Gegensatz dazu benutzten die Freylinghausenschen Gesangbücher für diese Texte entweder ganz neue Melodien, die zwischen 1704 und 1714 veröffentlicht worden waren¹⁰ oder solche von Johann Georg Ebeling, die in den siebziger Jahren des 17. Jhdts. herausgekommen waren. In der Mehrzahl der Fälle, sowohl bei den Texten von Paul Gerhardt als auch bei anderen übernommenen Texten, wählten die Schemelli-Herausgeber aus den ihnen bekannten Quellen die jeweils neueste Melodie. Im Folgenden soll auf die Melodien zu Texten von Paul Gerhardt genauer eingegangen werden.

Im Falle von "Die güldne Sonne," einem der beliebtesten Lieder Paul Gerhardts, konnten die Schemelli-Herausgeber unter drei Melodiefassungen wählen (vgl. Tabelle 1): die von Ebeling¹¹ von 1666, welche Freylinghausen in den ersten drei Auflagen seines Gesangbuches benutzt hatte; die von Hintze von 1670, die bis 1730 in den verschiedenen Ausgaben der *Praxis Pietatis Melica* gedruckt worden war und schließlich einer ganz neuen aus der vierten Auflage 1708 von Freylinghausens Gesangbuch. Die Schemelli-Herausgeber entschieden sich für diese neueste Melodie.

Das Lied "Nicht so traurig" kommt in einer ungewöhnlich großen Anzahl von Vertonungen vor. Zahn verzeichnet allein acht, die vor 1736, dem Erscheinungsjahr des SG, erschienen waren und es läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß die Schemelli-Herausgeber die Fassungen von Crüger, Ebeling und Freylinghausen durchaus gekannt hatten. Auch in diesem Fall entschieden sie sich für die neueste Melodie, nämlich die aus dem 1714 erschienenen zweiten Freylinghausenschen Gesangbuch, *Neues Geistreiches Gesangbuch*.

Auf den ersten Blick scheint "Der Tag mit seinem Lichte" eine Ausnahme zu dieser Regel zu sein. Ähnlich wie "Die güldne Sonne" wurde dieser Text vor 1736 dreimal mit einer Melodie versehen und zwar von Ebeling, Hintze und Freylinghausen. In diesem Falle sieht es so aus, als hätten die Herausgeber die Freylinghausensche Melodie von 1708 zugunsten der älteren von Hintze übergangen, tatsächlich aber entschieden sie sich für eine beträchtlich veränderte Variante der Hintzeschen Originalmelodie, die erst 1709 erschienen war. Selbst wenn es auf den ersten Blick nicht zutrifft, ließe sich also auch hier argumentieren, daß sich die Schemelli-Herausgeber für die neueste Melodie, d.h., die neueste Fassung, entschieden haben.

Besonders interessant ist die Geschichte der Melodie von Gerhardts Weihnachtslied "Ich steh an deiner Krippen hier." Obwohl der Text während der ganzen Barockzeit wohlbekannt war, konnte sich keine der für ihn komponierten Melodien behaupten (vgl. Tabelle 1). Das wäre vielleicht nicht der Fall gewesen, wenn Crüger oder Hintze, deren Melodien im allgemeinen beliebt waren, eine neue Melodie komponiert hätte. Sie beließen es aber, ebenso wie Freylinghausen und die meisten anderen Gesangbücher, bei bekannten Melodien wie die für "Nun freut euch, lieben Christen gmein" oder "Mein Hertzens Jesu, meine Lust." Vielleicht bestimmte gerade das Fehlen einer diesem Text eigens zugeordneten Melodie die Schemelli-Herausgeber, diesem Lied eine ganz neue Melodie zu geben.

Die vier oben genannten Kirchenlieder verdeutlichen die Neigung der Schemelli-Herausgeber, aus den vorliegenden Quellen die jeweils neueste Melodie auszusuchen oder sich eine ganz neue zu beschaffen. Die beiden übrigen Lieder von Gerhardt allerdings zeigen ein abweichendes Bild. Für "Auf, auf, mein Hertz, mit Freuden" bevorzugten die Schemelli-Herausgeber die Crügersche Melodie von 1648 gegenüber der aus Freylinghausens Gesangbuch von 1704. Ihr Entscheidung könnte durch die Unterschiede zwischen den beiden Melodien, insbesondere die der beiden Endzeilen, hervorgerufen worden sein. Crüger drückt Gerhardts Beschreibung des Geistes, der "gen Himmel gereist" ist, durch eine ansteigende Melodieführung aus, während die Freylinghausensche Melodie in derselben Textzeile eine Oktave nach unten durchmißt (Beispiel 1). Da die Schemelli-Herausgeber genau auf das Wort-Ton-Verhältnis achteten, griffen sie vielleicht aus diesem Grund auf die ältere Melodie zurück.

Für "Gib dich zufrieden" standen drei Melodien zur Verfügung und zwar von Ebeling, Hintze und J.S. Bach selbst aus dem Notenbuch für Anna Magdalena von 1725. Freylinghausen hatte die Melodie von Ebeling abgedruckt, anstatt eine neue vorzusehen. In diesem Fall wurde die Melodie von Hintze sogar der von Bach vorgezogen. Über die Gründe

dieser Entscheidung kann man, wie im vorhergehenden Fall, nur Vermutungen anstellen. Offensichtlich war man der Meinung, daß Bachs Melodie mit ihren weiten und schwierigen Melodiesprüngen in der vierten Zeile die Fähigkeiten eines durchschnittlichen Sängers überstieg (Beispiel 2), denn im Allgemeinen enthält das SG keine besonders schwierigen Melodien.

Die hier dargestellte Untersuchung von sechs Liedern Paul Gerhardts zeigt, daß die Schemelli-Herausgeber im Allgemeinen von den ihnen bekannten Quellen die jeweils neueste Melodie bevorzugten. Da der Musikdruck im 18. Jhdt. sehr kostspielig war, war es wirtschaftlich sinnvoll, den Stich von Melodien auf neue und weniger bekannte zu beschränken.

Bei den Liedern von Paul Gerhardt zeigt sich zwischen dem Freylinghausenschen und dem SG auch ein Geschmacksunterschied. Freylinghausen bevorzugte Ebelings Melodien und Schemelli die von Crüger und Hintze, eine Wahl, die er mit den meisten Gesangbuchherausgebern seiner Zeit teilte. Die Begründung hierfür muß einer späteren Untersuchung überlassen bleiben.

Wie die meisten ihrer Zeitgenossen, übernahmen die Schemelli-Herausgeber Melodien und Generalbässe aus anderen Quellen nicht immer wörtlich. Zur damaligen Zeit war es üblich, weitgehende Änderungen vorzunehmen, um dem eigenen Geschmack oder dem der Gemeinden zu entsprechen. Gelegentlich führten solche Änderungen in Tongeschlecht, Takt oder Melodie bis zur Unkenntlichkeit. Im Vergleich dazu nehmen sich die melodischen Änderungen der Schemelli-Herausgeber eher bescheiden aus. Im Allgemeinen übernahmen sie die Melodien unverändert und beschränkten sich lediglich darauf, Durchgangsnoten einzufügen oder gelegentlich kleine rhythmische Änderungen vorzunehmen. Der größte Teil ihrer redaktionellen Arbeit beschäftigte sich mit den Bässen, die beträchtlich von den Quellen abweichen, indem sie mehr Achtelnoten, Akkordumkehrungen und interessante harmonische Wendungen aufweisen. In einem Gesangbuch, das mit dem Namen Johann Sebastian Bach in Verbindung gebracht wird, läßt sich das auch erwarten.

Einige dieser Änderungen scheinen einer bestimmten Absicht zu folgen. So wurde bei "Auf, auf, mein Hertz, mit Freuden"¹² der Generalbaß vollständig aufgegeben und durch eine Baßführung ersetzt, welche die sowohl im Text wie in der Melodie schon vorhandenen Strukturen widerspiegelt. So besteht der Abgesang aus zwei Reimpaaren:

Mein Heyland ward gelegt,
 Da, wo man uns hinträgt,
 Wenn von uns unser Geist
 Gen Himmel ist gereist.

Diese Reimpaare werden von der Melodie durch die Struktur von zwei Sequenzpaaren genau wiedergespiegelt (Beispiel 3). Im Gegensatz dazu erscheint die Baßlinie bei Crüger schlicht funktional und allein mit der Bereitstellung passender Akkorde beschäftigt, allerdings ohne die beabsichtigte motivische Gliederung wie bei Schemelli.

Ein seltenes Beispiel bietet "Jesus ist das schönste Licht." Hier veränderten die Schemelli-Herausgeber die Originalmelodie auf eine Weise, daß diese auch harmonische Veränderungen nach sich zog. Die ursprüngliche Fassung aus Freylinghausens Gesangbuch von 1704 betont am Ende der zweiten Zeile die Töne a' und g', harmonisiert als Dominante und Tonika der Quinttonart. Die Schemellische Fassung dagegen betont statt des a' das h', indem sie den Takt mit Tonika, Durchgangs-Septime auf der Subdominante und Tonika der Quinttonart harmonisiert (Beispiel 4). Diese Kadenzformel wird auch in Takt 8 (Kadenz in der Moll-Parallele) und Takt 12 (Schlußkadenz der Grundtonart) beibehalten, allerdings jeweils mit einem Quartsextakkord auf dem betonten Taktteil.

Ein Beispiel für die genaue Beachtung des Wort-Ton-Verhältnisses bei den Schemelli-Herausgebern ist das Lied "Was bist du doch, O Seele, so betrübet." Allein durch die Veränderung eines Tons wurde die dramatische Wirkung des Liedes verstärkt. In der Originalfassung bei Freylinghausen (1704) endet der Stollen mit einer absteigenden reinen Quinte (e"-a') in der Melodielinie und einer Dominante-Tonika-Kadenz. Die Schemelli-Herausgeber dagegen machten das a' zu e" und behielten die Dominante am Ende der Zeile. Damit entsprachen sie der rhetorischen Frage-Figur des Textes besonders gut (Beispiel 5). Weitere rhetorische Wirkungen in den beiden folgenden Fragezeilen werden durch die Punktierungen auf den Sinnakzenten "grämst" und "ängst..." und die Fermate am Ende der dritten Zeile erzielt, sowie durch einzelne Pausen:

Was grämst du dich
 so ängstiglich ...

Die hier beschriebenen Änderungen sind zwar geringfügig aber desto geschickter gemacht, denn die Identität des Originals wird niemals aufgegeben oder geschwächt. Die Schemelli-Herausgeber waren eher darauf bedacht, die in Melodien und Harmonien bereits vorhandenen Stärken ins Relief zu bringen. Sie handelten wohlüberlegt und mit einem festen Konzept.

Im Vorwort des SG schreibt Friedrich Schultze, daß zweihundert

weitere Melodien bereit lägen, um im Falle einer positiven Aufnahme durch das Publikum diesem Gesangbuch hinzugefügt zu werden. Leider blieb jedoch der Absatz nur sehr beschränkt.¹³ Zu einer zweiten, erweiterten Auflage kam es anscheinend nicht mehr und der Verbleib und die Zusammensetzung dieser zweihundert Melodien sind ungeklärt. Waren darin auch neue Melodien von Johann Sebastian Bach enthalten? Oder weitere Melodien von Crüger und Freylinghausen? Mit welchen redaktionellen Änderungen? Solange keine weiteren Quellen gefunden werden, müssen diese Fragen unbeantwortet bleiben.

Für moderne Hymnologen ist das SG eine wertvolle Quelle, da es eines von nur fünf Gemeindegesangbüchern mit gedruckten Melodien war, die zwischen 1720 und 1750 erstmalig herausgegeben wurden.¹⁴ Alle übrigen Gesangbücher mit gedruckten Melodien, wie z.B. *Cellisches Gesangbuch* (Lüneburg: Stern-Verlag), stellen lediglich Neuauflagen von Gesangbüchern vor 1720 dar und sind, wie im Falle der *Praxis Pietatis Melica* von Crüger, bis in die Mitte des 17. Jhdts. zurückzudatieren. Was das SG so interessant macht, ist seine Neu-Zusammenstellung zu J.S. Bachs Zeiten. Schemelli stand nicht unter dem Zwang, eine ältere Auflage zu modernisieren, sondern konnte vermutlich ganz neu anfangen. Eine Untersuchung der insgesamt 954 Texte dieses Gesangbuches könnte auf das goldene Zeitalter des lutherischen Kirchenliedes neues Licht werfen.

(Übers. Gudrun Busch)

Anmerkungen

1. *Musicalisches Gesang=Buch* (Leipzig, 1736; Nachdruck, Hildesheim: Georg Olms, 1975; moderne Ausgabe, *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1991. Reihe III, 2. Bd., 1. Teil: Frieder Remp (Hrg.): *Choräle und geistliche Lieder. Teil 1: Repertoires der Zeit vor 1750*).
2. Carl von Winterfeld; *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes* (1843-1847; Nachdruck, Hildesheim: Georg Olms, 1966), Bd. 3, 270ff.
3. Arnold Schering: "Bach und das Schemellische Gesangbuch," *Bach-Jahrbuch* 21 (1924): 105-124.
4. Gregory G. Butler: "J.S. Bach and the Schemelli *Gesangbuch* Revisited," *Studi Musicali* 13 (1984): 241-257.
5. Joachim Stahlmann (Hrg.): *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Bd. I, 1 (Bis 1750 gedruckte Melodien) (Kassel: Bärenreiter, 1993-)
6. Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Gütersloh: C. Bertelsmann, 1889-1895).
7. Da *Das deutsche Kirchenlied* noch nicht abgeschlossen ist, können ähnliche Konkordanzen entdeckt werden und kann sich damit die Zahl der übernommenen Melodien erhöhen.
8. Vgl. Dianne M. McMullen: *The "Geistreiches Gesang=Buch" of Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739): A German Pietist Hymnal* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Int., 1987)
9. Zu den Liedern in den Freylinghausenschen Gesangbüchern, die bei der orthodox-lutherischen theologischen Fakultät der Universität Wittenberg Anstoß erregten, die jedoch ihren Weg auch in das Schemellische Gesangbuch fanden, gehört "Du sagst, ich bin ein Christ," "Jesu, hilf siegen! du Fürste des Lebens" und "Es glänzet der Christen inwendiges Leben." Vgl.: *Der Löblichen Theologischen Facultät zu Wittenberg Bedencken über das zu Glaucha an Halle 1703. im Wäysen-Hause daselbst edirte Gesang-Buch eingeholt und zum Druck befördert durch Hoch-Gräfliche Waldeckische zur Regierung Verordnete Land-Drost*

und Rätthe (Frankfurt und Leipzig: Gottfried Zimmermann, 1716). - Vgl. auch McMullen: *The "Geistreiches Gesang=Buch"*, 2:567-631.

10. Es ist bis heute noch nicht klar, wer die Verfasser der in den Freylinghausenschen Gesangbüchern bis dahin unbekannt Melodien waren. Vgl. McMullen: *The "Geistreiches Gesang-Buch,"* 1:51-55.
11. Selbst wenn die Herausgeber Ebelings Melodie nicht aus der Originalquelle, *Geistliche Andachten* (1666), gekannt hatten, so mußte sie ihnen doch aus den ersten drei Auflagen von Freylinghausens *Geistreiches Gesang=Buch* (1704, 1705, 1706) bekannt gewesen sein.
12. Ich habe nicht feststellen können, welche der insgesamt 45 Auflagen von Crügers *Praxis Pietatis Melica* den Schemelli-Herausgebern zur Verfügung standen. Melodie und Generalbaß dieses Liedes bleiben sich in der 16. (1672), 17. (1674) und 19. (1678) Auflage gleich; anscheinend änderten die Herausgeber des Crügerschen Gesangbuches das musikalische Material nur selten von Auflage zu Auflage. Nur eine oder zwei Generalbaßfiguren wurden geändert.
13. Aufsatz "Schemelli" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
14. Die anderen vier Gesangbücher sind *Neu=vermehrtes Ratzeburgisches Gesang=Buch*, 3. Aufl. (Ratzeburg, 1725); *Groß Marggräffisches Baaden Durlachisches Kirchen=Gesang=Buch* (Basel, 1733), *Wernigerodisches Gesang=Buch* (Wernigerode, 1738) und *Württembergisches Gesang-Buch* (Stuttgart, 1741). Die erste und zweite Auflage von *Ratzeburgisches Gesang=Buch* sind nicht auffindbar; sollte ihre Datierung vor 1720 liegen, so müßte dieses Gesangbuch aus dieser Aufzählung gestrichen werden. Sie fußt auf Konrad Ameln, Markus Jenny und Walther Lipphardt (Hrg.): *Das deutsche Kirchenlied* (Kassel: Bärenreiter, 1975-1980).

Summary

The so-called "Schemelli Gesangbuch" is well known in musicological circles because of its association with Johann Sebastian Bach. This article focuses on the borrowed melodies, especially those originally found in works by Johann Crüger and Johann Anastasius Freylinghausen, in an attempt to shed light on the Schemelli editors' work and preferences. In all, twenty-seven of the forty-two borrowed melodies in the Schemelli Gesangbuch, or almost two thirds, come from Crüger's *Praxis Pietatis Melica* or from one of the two hymnals edited by Freylinghausen, *Geistreiches Gesangbuch* and *Neues Geistreiches Gesangbuch*. The choices which the Schemelli editors made when faced with several melodies for a particular chorale text reveal distinct and consistent preferences. Equally interesting is the editors' treatment of borrowed melodies and bass lines.

Tabelle 1:
Melodien (bis 1736) zu 6 Liedern Paul Gerhardts
 (* = Melodien im Schemellischen Gesangbuch)

Der Tag mit seinem Lichte

Ebeling 1666 [auch Freylinghausen 1704-1706]
 *Hintze 1670-1736
 Freylinghausen 1708

Die güldne Sonne

Ebeling 1666 [auch Freylinghausen 1704-1706]
 Hintze 1670
 *Freylinghausen 1708

Gieb dich zufrieden

Ebeling 1666 [auch Freylinghausen 1704-1759]
 *Hintze 1670
 Bach 1726

Nicht so traurig

Crüger 1648
 Ebeling 1666
 Zeutschner 1667
 Meiningen 1693
 Leipzig 1724
 Darmstadt 1699
 Störl 1710
 *Freylinghausen 1714

Ich steh an deiner Krippen hier

Ebeling 1667
 Sohren 1668
 Dresden 1694
 Freylinghausen c. 1710
 *Schemelli 1736

Auf, auf, mein Hertz, mit Freuden

*Cruger 1648
 Müller 1659
 Freylinghausen 1704
 Störl 1710
 Stolberg 1715
 Dretzel 1731

BEISPIEL 1:
Abgesang von "Auf, auf, mein Herz, mit Freuden"

Frevlinghausen (1704)



Schemelli (1736) [basiert auf Crüger 1648]

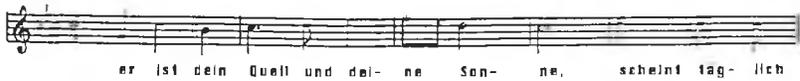


BEISPIEL 2:
Abgesang von "Gieb dich zufrieden"

Anna Magdalena Bach Buch (1725)



Schemelli (1736) [basiert auf Hintze 1670]



BEISPIEL 3:
Abgesang von "Auf, auf, mein Hertz, mit Freuden"

Crüger (1648)

Mein Hel- land war ge- legt,

6

da wo man uns hin- trägt, wenn

(b) (f) (f)

von uns un- ser Geist gen

6 (i) (i)

Him- mel ist ge- reist.

BEISPIEL 3 (Forts.):

Schemelli (1736)

Mein Hel-land ward ge- legt, da wo man uns hin-

trägt, wenn von uns un- ser Geist gen Him- mel ist ge- reist.

6 7 8 7 6 7 8 7
5 7 1 (1)

7 6 8 7 7 6 8 7
2 5 4 (4) (4) 2 5 2

BEISPIEL 4:
Stollen von "Jesus ist das schönste Licht"

Frevlinghausen (1704)

Musical score for Frevlinghausen (1704). The score is in C major, common time (C), and consists of four measures. The lyrics are: "Je-sus ist das schön-ste Licht, Je-sus ist das Va-ters Freu-de, so er aus sich sel-ber spricht, Er ist mei-ne Lust und Wei-de." The bass line includes fingerings: (6) 6 6 6 6 4 1.

Schemelli (1736)

Musical score for Schemelli (1736). The score is in C major, common time (C), and consists of four measures. The lyrics are: "Je-sus ist das schön-ste Licht, Je-sus ist das so er aus sich sel-ber spricht: Er ist mei-ne". The bass line includes fingerings: 6 5 6 5 6 6 6 6 5 2.

Musical score for the final phrase of Schemelli (1736). The score is in C major, common time (C), and consists of two measures. The lyrics are: "Va-ters Freu-de, Lust und Wei-de." The bass line includes fingerings: 7 5 1.

BEISPIEL 5:
Stollen von "Was bist du doch, o Seele, so betrübet"

Freylinghausen (1704)

Was bist du doch, o See- le, so be- trü- bet,
da dir der Herr ein Kreuz zu tra- gen gl- bet?

(1)

Schemelli (1736)

Was bist du doch, o See- le, so be- trü- bet,
Da dir der Herr ein Kreuz zu tra- gen glo- bet?

6-5 # 6 # 6 #
5

Das Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg

Sektionsbeitrag - 18. Studientagung der IAH

Heinz Dietrich Metzger

1. Grundsätzliches

Gesangbücher sind eine eigene literarische Spezies. Sie lassen sich nicht ohne weiteres mit andern Büchern vergleichen. In den meisten kirchlichen und theologischen Bibliotheken bilden sie einen besonderen Bereich, der häufig abweichend von den Richtlinien für die allgemeine Katalogisierung für wissenschaftliche Bibliotheken erfaßt ist. Zum Teil existieren in sich geschlossene Sammlungen, die u.a. per Legat oder Kauf von privater Seite an die Bibliotheken gekommen sind und nicht mehr verändert werden.¹ Diese Sonderstellung der Gesangbücher hat verschiedene Ursachen.

1.1. Gesangbücher sind ausgesprochene Gebrauchsliteratur. Das heißt, sie werden in großer Auflage herausgebracht und sind für die Verwendung im Gottesdienst, in der Schule, für Gemeindeveranstaltungen, wie auch zur häuslichen Andacht bestimmt. Typisch ist, daß - wie bei der Bibel - ein Dauergebrauch für viele Jahrzehnte intendiert ist. Das Gesangbuch ist damit mit seinem Besitzer sehr eng und intensiv verbunden. Wird ein neues Gesangbuch eingeführt, so gibt es meist eine längere Zeit der Umgewöhnung. Schließlich wird dann das "alte" Gesangbuch weggelegt. Dies geschieht bei der Verwendung im Gottesdienst unter Umständen sehr rasch, da der Wechsel amtlich verordnet ist; beim Privatgebrauch kann eine längere Zeit verstreichen, bis das "neue" Gesangbuch angenommen ist; der Austausch läßt sich aber kaum aufhalten. Die alten Exemplare werden, da sie nicht mehr gebraucht werden, häufig in den Müll gegeben. Obwohl Gesangbücher durch ihren langjährigen Gebrauch ein Stück Gemeindegeschichte sind, werden sie nur selten in Bibliotheken eingestellt.² Damit fehlt aus mancher Epoche, die, sonst gut mit theologischer Literatur vertreten ist, das Buch, mit dem die Gemeinde vornehmlich gelebt hat und das ein entscheidendes Element ihres geistlichen Lebens, nämlich das ihres Singens und Betens, dokumentiert. Dieser "hausgemachte" Verlust ist zu bedauern; weiteren Abgängen sollte raschestens gewehrt werden.³

1.2. Gesangbücher sind Dokumente kirchlichen Lebens, wie auch kirchlicher und privater Frömmigkeit. In den vorhandenen Gesangbuchsammlungen spiegelt sich die Geschichte einer Landeskirche in ganz besonderer Weise wieder. Gesangbücher geben Nachricht vom Glauben und von der Theologie, die die Gemeinden geprägt haben. Diese Geschichte wirkt durch Lieder aus sehr unterschiedlichen Epochen bis in die Gegenwart und verbindet die heutige Gemeinde mit der Kirche vergangener Jahrhunderte. Besonders in intensiv benützten Gesangbüchern finden sich häufig Einträge von privater Hand, die oft mehr als alle Beschreibungen deutlich machen, wie ein solches Buch von seinem Eigner angenommen und verinnerlicht worden ist.⁴

1.3. Die Württembergische Landeskirche hat ihre besondere Eigenart bezüglich Lehre und Lebensweise nicht zuletzt durch das in ihr praktizierte Singen erhalten. Dazu ist die Gemeinde jeweils durch die Gesangbücher angeleitet worden. Bibel und Gesangbuch waren und sind die prägenden Elemente für das Gemeindeleben und für die häusliche Andacht. Die heutige Praxis des Singens der Gemeinde, wie auch ihres Betens, richtet sich immer noch und immer wieder an dem aus, was frühere Generationen gesungen und gebetet haben. Daraus ergibt sich aber auch eine stete Auseinandersetzung, die sich durchaus kritisch mit dem befaßt, was die Gesangbuchzeugnisse aus der Geschichte der Kirche überliefern, und die letzten Endes dann auch zu neuen Gesangbüchern führt.

2. Das Projekt "Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg"

2.1. Angefangen hatte es in der Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrats. Dort befindet sich eine größere Sammlung von Gesangbüchern, sowohl württembergischer als auch anderweitiger Herkunft. Diese Sammlung war bislang nur provisorisch signiert und nach Herkunftsorten im Magazin aufgestellt. Seitens der Bibliothek wurde die Neuerfassung dieses Bestandes als dringend nötig erachtet; ohne Hilfe von hymnologischer Seite wollte man jedoch diese Arbeit nicht angehen. So wurde ich gebeten, ein Konzept für die Neuordnung zu entwerfen und diese Neuordnung auch vorzunehmen.

2.2. Nach einer ersten Durchsicht der Bestände in der Bibliothek des Oberkirchenrats (ca. 900 Bände) wurde deutlich, daß ein solches Vorhaben in ein umfassenderes Projekt eingebunden gehört. Zwar würde sich die Menge der vorhandenen Gesangbücher durchaus für eine spezielle Erfassung lohnen; die Hauptbestände der Stuttgarter Bibliothek sind

jedoch solche Titel, die andernorts ebenfalls häufig anzutreffen sind. Das hängt mit der Geschichte dieser Bibliothek zusammen, die aus den alten, herzoglichen Konsistorialbeständen nichts überkommen hat. Diese sind bei der Trennung von staatlichen und kirchlichen Vermögenswerten im 19. Jhd. größtenteils staatlichen Einrichtungen übereignet worden. Was heute in der Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrats aus der Zeit vor 1800 steht, ist erst durch Legat oder Zukauf in deren Besitz gekommen.

2.3. Wohl aber finden sich in Pfarr- und Dekanatsarchiven manche Pretiosen, oft unerfaßt⁵ und darum auch dem Verlust ausgesetzt. Diese Gesangbuchbestände bedürfen, wie diejenigen der zugänglichen Bibliotheken, dringend der Katalogisierung. Sie sind Teil des reichen Schatzes an Gesangbüchern, den die Evangelische Landeskirche in Württemberg immer noch zu eigen nennen darf. Durch die Erfassung in einer den Bereich der ganzen Landeskirche umgreifenden Bibliographie sollen diese Stücke zum einen für die Forschung nachgewiesen und auffindbar gemacht werden, zum andern aber auch vor Verlust gesichert werden.⁶

2.4. Die Pfarrämter zeigen meist großes Interesse an dieser Erhebung und Sicherung, können sie aber aus Mangel an Zeit und Mitteln nur selten selbst durchführen. Für die Bibliotheksleitung im Oberkirchenrat ist jedoch das Ansprechen und Aufsuchen von Pfarrämtern insofern wichtig, als ihr die Aufsicht über alle kirchlichen Bibliotheken obliegt, eine Aufgabe, der allerdings auch dort mangels Mitarbeitern und Mitteln nur in geringem Maße nachgekommen werden kann. Wird aber in dieser Sache nichts unternommen, dann besteht die Gefahr, daß örtliche Bestände verwahrlosen und - wie bei Baumaßnahmen öfters geschehen - nachher nicht mehr aufzufinden sind.

2.5. So kam es zum Projekt "Gesangbuch-Corpus in der Evangelischen Landeskirche Württemberg" (GC). Dieses Corpus soll sämtliche, in der evangelischen Kirche in Württemberg und ihren Einrichtungen vorhandenen Gesangbücher erfassen und unter einem einheitlichen Sigel nachweisen.⁷

3. Vorgehensweise

3.1. Gesangbücher verweigern sich weithin der üblichen bibliographischen Erfassung, wie sie in wissenschaftlichen Bibliotheken allgemein zur Anwendung kommt. Die eindeutige Identifizierung einzelner Stücke ist mit den Regelwerken alphabetischer Katalogisierung kaum zu bewältigen.⁸ Selbst eine diplomatische Titelaufnahme benötigt häufig beschreibende

Fußnoten, um die genaue Identifizierung eines Gesangbuches vornehmen zu können. Dies hat verschiedene Gründe.

3.1.1. Kirchengesangbücher sind ein ausgesprochenes Gebrauchsgut und damit auch Verbrauchsgut, das in vielen hohen Auflagen verbreitet wird. Während der Zeit ihrer offiziellen Benützung erfahren sie häufig kleinere, manchmal auch größere Veränderungen. So werden manche Lieder in den verschiedenen Auflagen eines Gesangbuchs in Text oder Melodie verändert, ohne daß dies aus der Titulatur der betreffenden Auflage ersichtlich wäre.⁹

3.1.2. Häufig werden Gesangbücher in verschiedenen Formaten und unterschiedlichen Ausstattungen ediert. Neben einfachen Ausgaben werden auch solche mit Anhängen (Gebete, Gottesdienstordnungen, Predigttexte, etc.) angeboten. Großdruckausgaben, Schmuckausgaben mit Illustrationen machen die Editionspalette noch bunter. Die im Bibliothekswesen angewandten Kollationsvermerke können diese Vielfalt nur teilweise wiedergeben.

3.1.3. In vielen Gesangbüchern fehlen Angaben zu Auflage, Erscheinungsjahr und Erscheinungsort. Dieser Mangel läßt häufig nur sehr unscharfe Beschreibungen zu. Wenn Recherchen in Bibliographien und Archivakten, oder auch Rückfragen bei Verlagen keine weitere Aufklärung bringen, müssen bestimmte Daten auf Grund der vorhandenen lückenhaften Informationen angesetzt werden.

3.2. Das GC muß mit diesen Gegebenheiten rechnen. Dennoch soll es eine eindeutige Identifizierung eines jeden Gesangbuchs ermöglichen. Eine kurze, wissenschaftlich benützbare Signatur möchte den Zugang erleichtern. Gleichzeitig soll aber auch Kompatibilität mit dem Bibliotheksbetrieb der landeskirchlichen Einrichtungen möglich sein, besonders im Blick auf Katalogisierung und Verschlagwortung.¹⁰ Möglichst weitreichende Kompatibilität mit weiteren Sammlungen außerhalb Württembergs und mit Bibliographien muß angestrebt werden. Die dafür nötige bibliographische Erfassung des landeskirchlichen Gesangbuchbestandes soll neben eindeutiger Identifizierung der einzelnen Stücke einen möglichst reibungslosen Zugang zu den vorhandenen Gesangbüchern ermöglichen im Blick auf theologische, sprach- und literaturgeschichtliche, musikwissenschaftliche, frömmigkeitsgeschichtliche, biographische und bibliographische Studien.

3.3 Das GC möchte alle Gesangbücher nachweisen, die innerhalb der Evangelischen Landeskirche in Württemberg zu finden sind. D.h.: Maßgebend ist der Bestand, nicht die Herkunft. Deshalb ist der Umfang des GC nicht auf solche Gesangbücher beschränkt, die in Württemberg ediert worden sind und die hierzulande auch in Gebrauch gewesen sind. Aufgenommen wird, was in den Bibliotheken und Archiven im Bereich der Landeskirche vorhanden ist.

Allerdings gibt es Grenzen. Sie werden von der Gattung bestimmt. Auch wenn der Rahmen weit gezogen ist, so kann doch nicht jede Veröffentlichung, die religiöse Lieder enthält, in das GC aufgenommen werden. Gesangbücher, Choralbücher, ergänzende Liederbücher für den Gottesdienst gehören selbstverständlich ins GC. Liederbücher gemischten Inhalts, Chorbücher, sofern sie nicht auf ein bestimmtes Gesangbuch bezogen sind, bleiben zunächst außen.¹¹

3.4. Die Bibliothek des Oberkirchenrates hat sich dankenswerter Weise dazu bereit gefunden, das nachstehend beschriebene Signaturschema des GC für ihre Gesangbuchabteilung¹² zu übernehmen. Dies bedeutet insofern eine große Erleichterung für die Arbeit am GC, als in der "Stammbibliothek" und im GC mit derselben Signatur gearbeitet und daß diese dann auch über den Südwest-Bibliotheksverbund Konstanz abgerufen werden kann.

4. Arbeitsverlauf

4.1. Inzwischen ist die Arbeit am GC in Gang gekommen. Zuerst wurde das *procedere* der Erfassungs detailliert festgelegt. Dazu gehörte das Studium vorhandener bibliographischer Werke, vornehmlich des Deutschen Kirchenliedes (DKL),¹³ sowie der Besuch einiger Bibliotheken, die größere Sammlungen von Gesangbüchern besitzen.¹⁴ Übereinstimmung war überall darin gegeben, daß allein eine konsequente chronologische Aufführung eine eindeutige Identifizierung ermöglicht, und daß hierbei nur das aktuelle Erscheinungsjahr der betreffenden Auflage maßgebend sein darf.¹⁵ Schon Zahn,¹⁶ wie auch das DKL ordnen die aufgeführten Gesangbücher nach Erscheinungsjahren. Innerhalb der jeweiligen Jahresfelder ist jedoch bei einem Werk, das auf Zuwächse angelegt ist, nur eine grobe Untergliederung angebracht. So unterscheidet das GC, da es ja sämtliche Arten von Gesang- und Choralbüchern aufnimmt, grundsätzlich zwischen solchen, die mit Noten versehen sind und reinen Textausgaben. An der ersten Zahl des dreistelligen *numerus currens* kann die Gattung ersehen werden.¹⁷ Um um die Kompatibilität mit dem DKL zu gewährleisten, wurde für die Fälle, in denen das DKL bereits

einen Titel nachweist, eine Hauptsignatur erteilt, die einen Rückschluß auf das DKL zuläßt.¹⁸

4.2. Für eine rasche Identifikation eines Buches soll ein besonderes Kürzel - das GC-Sigel - Hilfe leisten. Das DKL zitiert zusätzlich mit einem eigenen Sigel Quelle und Erscheinungsjahr. Es enthält ein Kennwort, "das den Benutzer, der in der Materie auch nur einigermaßen eingearbeitet ist, in vielen Fällen gleich erkennen läßt, worum es sich handelt".¹⁹ Da es jedoch schon ab dem 17. Jhd. ganze Gesangbuchreihen gibt, die in vielen Ausgaben und Auflagen erschienen sind, bringt das GC-Sigel - wo nötig - weitere differenzierende Angaben.²⁰

4.3. Die diplomatische Beschreibung folgt den bibliographisch üblichen Grundätzen. Allerdings konnte die Unterscheidung der Schriftarten Fraktur und Antiqua aus Gründen der elektronischen Datenverarbeitung (EDV) nicht vorgenommen werden. Umlaute mit übersetztem kleinen "e" sind mit "ä," "ö" und "ü," übersetzte Abkürzungsstriche mit nachgestelltem ausgefallenen Buchstaben in {.} bezeichnet. Dies wird mit einer Fußnote im gegebenen Falle jeweils angezeigt. Grundsätzlich wird der ganze Titel aufgenommen, ebenso das Impressum und Druckvermerke. Ein angebundener zweiter Teil, der ein eigenes Titelblatt nebst Verleger- bzw. Druckdaten besitzt, wird zusätzlich zum Haupttitel in vollem Umfang angeführt. Ein Kopftitel, der einen fest zum Hauptteil gehörenden Nebenteil eröffnet, bleibt in der Regel unberücksichtigt.

4.4. Die bibliographischen Rahmendaten werden in einem besonderen Abschnitt aufgeführt: Illustration, Zweifarbendruck, Setzer, Drucker, Verleger, Kollation, Anzahl der Liednummern. Es folgt, davon abgesetzt, Hinweis auf Quellenwerke, unter dem Sigel "<>" die Fundorte; bei verbreiteten Ausgaben beschränkt auf die Bibliothek des Oberkirchenrats und einige wenige andere. Mit dem Zeichen "#" werden Fußnoten bezeichnet, die weitere Angaben zur eindeutigen Beschreibung bringen. Dazu gehören Hinweise auf die Erstauflage, auf Parallelausgaben oder auf Änderungen gegenüber einer vorausgehenden Auflage. Auch anderweitig ermittelte bibliographische Angaben sind hier gegebenenfalls begründet oder angeführt. Rückverweise bringen den GC-numerus *currens* in <...>.

4.5. Zunächst wurde versucht, in einer Art Probelauf die aktuellen Gesangbuchreihen (Evangelisches Kirchengesangbuch Württemberg, Gesangbuch Württemberg 1912) mit ihren sämtlichen Auflagen aufzunehmen in der Annahme, daß diese Reihen einigermaßen vollständig vorhanden seien. Dies war jedoch nicht der Fall.²¹ Es mußte also versucht

werden, diese Reihen zu komplettieren. Da auch das Archiv des Verlages nicht vollständig war, wurden die Gemeindeglieder zur Hilfe gebeten. Durch einen Bitruf im Evangelischen Gemeindeblatt sind dann über 700 gebrauchte Gesangbücher beim Evangelischen Oberkirchenrat eingegangen. Damit konnte ein großer Teil der vorhandenen Lücken geschlossen werden.

4.6. Der Stand vom Herbst 1994 ist die Erfassung des gesamten Gesangbuchbestandes der Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrats in das GC. Das sind schätzungsweise 900 - 1000 Einzelaufnahmen. Mit aufgenommen ist das Archiv des Verlags des *Evangelischen Gesangbuches* (EG). Jetzt steht als weitere große Aufgabe die Sichtung und Sicherung der Bestände in den Pfarrbibliotheken an. Hier sind bislang nur einige wenige Aufnahmen gemacht worden. Dabei kann es dann schon geschehen, daß ein erster Griff in einen eng gefüllten Schrank ein Buch zutage fördert, ohne Titelblatt, aber sofort erkennbar als das württembergische Groß Kirchengesangbuch 1596 (Gruppenbach).²² Oder anderswo ein bisher nicht nachgewiesenes Gesangbuch, von Daniel Speer herausgegeben, um 1701 anzusetzen.²³ Es dürfte mancher Schatz noch zu heben sein.

5. Zukunftsplanung

5.1. Von Anfang an war klar, daß das GC nicht für die Schublade bestimmt sein, sondern der am Gesangbuch interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte. Auch wenn es sich dabei nur um einen kleinen Benutzerkreis handeln dürfte, so sollte doch gerade ihm ein möglichst unkomplizierter Zugang eröffnet werden. Zu überlegen war, in welcher Gestalt diese Bibliographie ediert werden könnte. Es ist gerade bei diesem Unternehmen kein endgültiger Abschluß zu erreichen. Die Aufnahmen gehen weiter. Das bedeutet: Es ist ein Editionsmodus zu finden, der zum einen jetzt bereits eine Arbeit mit dem GC ermöglicht, und dessen Erscheinen nicht auf unbestimmte Zeit hinauschiebt. Zum andern muß die Edition offen sein für Ergänzungen, Korrekturen, Neuzugänge.

5.2. Folgende Möglichkeiten wurden erörtert: Herausgabe als Buch. Dies ist eine saubere und schöne Sache. Aber abgesehen von den kaum zu kalkulierenden Kosten können Bibliographien in Buchform kaum ergänzt werden. Bereits zwei Nachträge machen das Suchen zur Mühe.²⁴ Eine andere Möglichkeit ist die Unterbringung in Ringordnern, in die die jeweiligen Nachträge eingefügt werden. Das geschieht dann keineswegs

zur Freude der Bibliothekarinnen und Bibliothekare; es ist in der Praxis schwierig, solche Sammlungen auf längere Zeit in Ordnung zu halten.²⁵

5.3. Da die Titel und Beschreibungen der einzelnen Gesangbücher bei ihrer Erfassung auf EDV genommen wurden, legte es sich nahe, eine Edition auf EDV-Disketten zu planen. Gespräche mit Bibliothekaren der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart waren eindeutig: "Dies ist in Zukunft die einzig mögliche Form bibliographischer Veröffentlichung." So ist nun geplant, daß der Verlag des EG der Evangelischen Landeskirche in Württemberg das GC in Diskettenform verlegt.²⁶ Beigegeben werden sollen einige Register zur Zugangs erleichterung.²⁷

5.4. In Arbeit befinden sich Monographien, die einige württembergische Gesangbuchfamilien geschichtlich, theologisch, hymnologisch untersuchen. Der durch die räumliche Nähe zur Bibliothek gegebene Zugang zum landeskirchlichen Archiv ermöglicht die Erhebung einer Fülle seither unbekannter Informationen zur württembergischen Gesangbuchgeschichte.

Es stimmt - das ist die Erfahrung von eineinhalb Jahren Arbeit am GC - : Gesangbücher sind eine besondere Art von Büchern. Jedes einzelne von ihnen zeigt dies, auch wenn sie schon lange aus der Hand gelegt zu sein scheinen: Wer sie selbst wieder in die Hand bekommt, kann sich ihrer Faszination nicht entziehen. Es ist mehr in ihnen verborgen, als das, was der nüchterne Buchstabe darstellt. Aus ihnen spricht und singt der Glaube der Kirche und ihrer Glieder. Er spricht und singt so, daß er auf heute überspringen und damit eine Resonanz in uns auslösen kann. Wer weiß, vielleicht sogar auch in der heutigen Kirche

Beispiel einer Aufnahme

1799-014

ChB Würt 1799

Vollständige Sammlung | theils ganz neu componirter, theils verbesserter, | vierstimmiger Chormelodien | für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. | <ZL> | Zum Orgelspielen und Vorsingen | in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließend, gnädigst verordnet. | <ZL> | Nebst einer zweckmäßigen Einleitung; in zehen Rubriken eingetheiltem Register; u. einem mit diesem Werke eng verbundenen Anhang | <ZL> | Herausgegeben von Christmann und Knecht. | B | <ZL> | Mit einem landesherrlichen, gnädigst ertheilten Privilegio. | <ZL> | Stuttgart, im Gebrüder Mäntler'schen Verlage, 1799.

TB auf Haupttitelseite - Stuttgart 1799 [V:] Gebr. Mäntler'scher Verlag - 19 x 24,5 cm [quer 4°] - XX, 318, (3) Sn. - m.N. (4st.Notensatz, 1.Txt-Str. unterlegt) - 266 Nr.

EQ II 436, V 391; Z 1034; DKL 1799/14

< > CH BEs - D Au(am), AA-DekB (2 Ex), ALBEB, BISST-PfB, DENKEND-PfB, DÖFFINGEN-PfB (def), EMDk, HGWu, HALkmb, HOCHDES-PfB, JESINGEN-PfB, Lm, Mbs, RTs, Seo, Swl, SCHORND-DekB, TÜes, TÜu (2), ZELLUA-PfB, (verbreitet) - GB Gtc, Lbm - S Sk - US NYts, Wc - *Nicht nachweisbar*: USSR KA

Den Ex. der DekB. Aalen sind Leerblätter mit 6 Hs.-Liedsätzen beigegeben.

Nachtrag: Seit der Fertigstellung des Manuskripts ist ein Jahr vergangen. Der Gesangbuchbestand vieler Pfarrbibliotheken ist inzwischen erfaßt worden. Der Gesangbuch Verlag Stuttgart wird anfangs 1996 das "Gesangbuch-Corpus der Evangelischen Landeskirche in Württemberg" (GCW) in Gestalt von ca. 10 Disketten, nebst ausgedruckten Zugangsverzeichnissen, veröffentlichen. Im GCW sind bisher etwa 1500 Gesangbuchausgaben diplomatisch erfaßt und nachgewiesen.

Die Zeit schreitet weiter voran. Da das Projekt im Oberkirchenrat vorläufig abgeschlossen ist, trat die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart an mich heran mit der Bitte, die dortigen Bestände (ca. 4000 Bände) nach den Vorgaben des GCW zu erfassen. Mit dieser Arbeit habe ich anfangs des Jahres 1996 begonnen.

Anmerkungen

1. Z.B. verwahrt die Landesbibliothek Stuttgart die "Sammlung König" als in sich geschlossenen Bereich; die Universitätsbibliothek Augsburg besitzt u.a. die Sammlungen Ameln, Blankenburg und Wölfel, die unter einer eigenen Signatur verzeichnet sind. Im Konsistorium Magdeburg sind verschiedene Einzelsammlungen, die ungeordnet untergebracht waren inzwischen zur "Gesangbuchsammlung der Kirchenprovinz Sachsen" durch Mechthild Wenzel vereinigt worden. (Sämtliche Angaben sind vom Verfasser an Ort und Stelle recherchiert.)

2. Dies ist bedauerlicherweise auch bei den meisten Pfarrbibliotheken der Fall.

3. Erst im Verlauf dieser Arbeit kam mir die Dissertation von Sigisbert Kraft in die Hand:

"Der deutsche Gemeindegesang in der alt-katholischen Kirche", Karlsruhe 1976. - Kraft stellt, unter Berufung auf H.A. Girard (evangelisch-reformiert, Schweiz) und M. Hofer (römisch-katholisch) fest:

Von den Kirchengesangbüchern, einem Verbrauchsgut von Natur aus, sind nicht nur solche des 16. Jahrhunderts für immer verloren, sondern auch solche des 19. Jahrhunderts ... Es liegt deshalb im Interesse der hymnologischen Forschung, daß auch neuere "erledigte" und "überholte" Gesangbücher und Orgelbegleitbücher vor dem gänzlichen Verschwinden gerettet und Zentralkataloge über alle in einem Land öffentlich zugänglichen Gesangbücher und Orgelbegleitbücher angelegt werden.

In mehreren Pfarrhäusern wurde die Auskunft gegeben, man habe "selbstverständlich" aus Raumgründen bei Sichtung und Beschränkung der Pfarrarchive "wertlose" alte Gesangbücher weggeworfen. (S. 4)

4. Die Sammlung des Oberkirchenrats in Stuttgart besteht grobenteils aus Stücken, die von privater Hand kommen. In ihnen finden sich viele Vermerke und Gebrauchsspuren, deren Auswertung für die Geschichte der Frömmigkeit der jeweiligen Zeit eine interessante Aufgabe wäre. Dies trifft auf viele andere Sammlungen in gleicher Weise zu.

5. Dies hat sich schon bei ersten Besuchen in Pfarrbibliotheken gezeigt.

6. Vgl. S. Krafts Monitum. in Anm. 1.

7. Dies bedeutet nicht, daß die örtlichen Bibliotheken ihre Systematik nach diesem Sigel ausrichten müßten; wohl aber wird ihnen die GC-Signatur mittels Einlegeblatt mitgeteilt.
8. Z.B. mit Richtlinien für die allgemeine Katalogisierung (RAK), P.I. u.a.m.
9. Vgl. z.B. die letzte Ausgabe des EKG, Ausg. für Württemberg (1992-001), S. [2]: "42. Auflage der Ausgabe von 1953". Ein Vergleich mit der ersten Auflage (1953-001) zeigt bereits dem unkundigen Betrachter eine Fülle von Veränderungen.
10. Große Bibliotheken, wie die des Evangelischen Oberkirchenrats in Stuttgart und deren in einem Verbund arbeitenden Partner, wie Haus Birkach, stehen außerdem über den Konstanzer Zentralkatalog "Südwestverbund" in Korrespondenz mit den großen wissenschaftlichen Bibliotheken im deutschen Südwesten.
11. Als Beispiel: Die verschiedenen Ausgaben der *Reichslieder* (viele Aufl., o.J.), mit und ohne Noten, wurden aufgenommen; nicht jedoch die gemischte Chorliedersammlung *Jesu Name nie verklinget* (1. Aufl. vor 1978).
12. Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrats Abt. A 13 einschließlich der durch Standort und Format besonders gekennzeichneten Unterabteilungen AN 13, AQ 13 und AF 13.
13. Konrad Ameln, Markus Jenny und Walter Lipphardt (Hrg.): *Das Deutsche Kirchenlied: Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Band I, Teil 1: *Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800* (Kassel u.a.: Bärenreiter, 1975. - Teil 2: *Register*. Kassel (u.a.): Bärenreiter, 1980. (*Répertoire international des sources musicales*. RISM).
14. Universitätsbibliothek Augsburg mit den Sammlungen Ameln, Blankenburg, Wölfel u.a.; Württembergische Landesbibliothek Stuttgart; Gesangbucharchiv des Evangelischen Landeskirchenamtes Hannover (geordnet von Ruth Froriep); Gesangbucharchiv des Evangelischen Konsistoriums Magdeburg (geordnet von Mechthild Wenzel).
15. Aufführung nach Orten oder Ländern oder gar nach Autoren machen umfangreiche Hilfskataloge nötig, die dann ihrerseits wieder nur ein-

geschränkt relevant sind. Zugänge über Orte usw. können durch Verschlagwortung erreicht werden.

16. Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Band 6. Chronologisches Verzeichnis der ... Gesang-, Melodien- und Choralbücher* (Gütersloh, 1893).

17. Der Jahreszahl ist jeweils ein dreistelliger *numerus currens* nachgestellt. Dessen erste Ziffer bezeichnet die Gattung. "0": Gesang- oder Choralbuch mit Noten, genau datiert oder Datierung exakt erschlossen. - "3": Gesang- oder Choralbuch mit Noten, genaue Datierung nicht möglich, daher Erscheinungsjahr angenommen. Muß sich u.U. einmal korrigieren lassen. - "4": Faks. eines Gesang- oder Choralbuchs mit Noten. (Signiert nach dem Erscheinungsjahr der Faks.-Ausgabe; in Fußnote Hinweis auf die Signatur der Vorlage). - "5": Gesangbücher ohne Noten, genau datiert oder Datierung exakt erschlossen. - "8": Gesangbücher ohne Noten, genaue Datierung nicht möglich, daher Erscheinungsjahr angenommen. Muß sich u.U. einmal korrigieren lassen. - "9": Faks. eines Gesangbuchs ohne Noten. (Signiert nach dem Erscheinungsjahr der Faks.-Ausgabe; in Fußnote Hinweis auf die Signatur der Vorlage). "H" (anstelle der ersten *numerus currens* Ziffer): Handschrift. - "Z" (anstelle der ersten *numerus currens*-Ziffer): Andachtsbuch o.ä. mit größerem, hymnologisch relevanten Liedbestand.

18. In den entsprechenden Fällen wurde die Hochzahl des DKL als Ziffer 2 und 3 des dreistelligen *numerus currens* ausgedrückt. Als Beispiel: 1750-020 weist aus, daß der Titel im DKL unter der Signatur 1750²⁰ aufgeführt ist.

19. DKL I,2, S.12*

20. Beispiel: EKG Württemberg 1985 (34 o): Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für Württemberg, 34. Aufl. ohne Predigttexte, 1985.

21. Vom Evangelischen Kirchengesangbuch Württemberg (1953-001ff.) war bei Beginn der Arbeit in der Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrates nur knapp die Hälfte der insgesamt 42 Aufl. einschließlich ihrer Nebenausg. vorhanden.

22. (1596-010).

23. (1701-301).

24. Vgl. DKL, das zwei Nachtragslisten besitzt, aber seit seinem Erscheinen nicht mehr erweitert worden ist.

25. Für den internen Gebrauch in der Bibliothek des Evangelischen Oberkirchenrats wurden solche Ordner mit den Titeln des GC angefertigt. Der Zeitaufwand zur "Pflege" ist groß.

26. Die Aufnahmen sind in "MS Word" bzw. "Word für Windows" gespeichert.

27. Register der GC-Sigel, der Personen, der Titel, der Länder und Orte, der Drucker und Verleger, sowie beteiligter Körperschaften. Dazu soll eine suchfreundliche Textmaske angefertigt werden.

Summary

This article describes the online hymn- and hymnal-indexing project of the Evangelische Landeskirche Württemberg.

Die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" ein Spiegel des ökumenischen Dialogs

Heinrich Riehm

Die interkonfessionelle Arbeit am Kirchenlied im deutschen Sprachbereich spiegelt sich in beispielhafter Weise in der nun schon mehr als 25 Jahre bestehenden "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut". Im folgenden sollen in Kürze einige Stationen genannt werden, die den Weg dieser wichtigen Institution markieren und ihre Auswirkungen aufzeigen:

1. Im Jahr 1969 haben die christlichen Kirchen im deutschen Sprachbereich die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" (AöL) ins Leben gerufen und sie beauftragt, einheitliche Text- und Melodiefassungen für gemeinsame Lieder und Gesänge zu erarbeiten, die dann für künftige Gesangbücher den einzelnen Kirchen zur Verfügung stehen sollten. "Ziel der Arbeit war, jene Lieder und anderen Gesänge festzustellen, bei denen eine überkonfessionelle Absprache zur Erreichung einer gemeinsamen Fassung von Text und Melodie erwünscht und möglich sein würde, und diese ökumenischen Fassungen zu erarbeiten." (Nachwort zu *Gemeinsame Kirchenlieder*, Berlin, Regensburg u.a. 1973).
2. Erstes Ergebnis war 1973 die Sammlung *Gemeinsame Kirchenlieder* mit rund 100 Liedern und Gesängen. Dieses kleine Gesangbuch ist von kirchengeschichtlicher Bedeutung, da es als erstes Dokument seit der Reformationszeit die Unterschriften der Kirchenleitungen aller christlichen Konfessionen im deutschen Sprachbereich enthält. Ihm folgten 1978 die *Gesänge zur Bestattung* (52 Gesänge) und 1983 das *Kinderliederbuch Leuchte, bunter Regenbogen* mit 301 Nummern. Neben den 400 Gesängen in diesen drei Veröffentlichungen hat die AöL weitere 121 Lieder und Gesänge erarbeitet bzw. als 6-Lieder festgestellt, die den Kirchen in diesen Fassungen zur Verfügung stehen (ein Informationsheft mit genauen Angaben ist bei den Sekretariaten erhältlich: Liturgisches Institut, Jesuitenstr. 13c, D - 54216 Trier, und Kirchenamt der EKD, Herrenhäuserstr. 12, D - 30419 Hannover).
3. Zu einer ersten Übernahme von 6-Liedern in ein offizielles Gesangbuch kam es 1975, als das katholische Einheitsgesangbuch *Gotteslob* erschien. Das *Gotteslob* übernahm damals 90 Lieder, die jetzt den Buchstaben ö unter der Liednummer tragen. Diese Übernahme weist allerdings Unterschiede zu den von der AöL erarbeiteten Vorlagen auf, da die Strophenauswahl zum Teil anders ist und außerdem an einigen Stellen Veränderungen vorgenommen worden sind. - Übernommen wurden 6-Lieder auch vom Gesangbuch des Katholischen Bistums der Alt-Katholiken *Lobt Gott, ihr Christen*, das 1986 herauskam.
4. Die von der AöL vorgelegten ökumenischen Liedfassungen besitzen einen hohen Stellenwert, da sie ja im Auftrag der christlichen Kirchen erarbeitet dem gemeinsamen Singen dienen sollen. Dennoch kann die AöL eine Übernahme dieser Fassungen nicht einfach diktieren. Die Verantwortung bleibt letztlich bei den zuständigen Ausschüssen der Kirchen. Es hat sich deshalb folgendes Verfahren in den letzten Jahren entwickelt: Ein ö wird gesetzt, wenn das Lied bzw. der Gesang in Text- und Melodiegestalt mit der von der AöL erarbeiteten Fassung völlig übereinstimmt. Bestehen (meist geringfügige) Abweichungen von dieser Fassung oder auch eine andere Strophenauswahl, so wird das ö in Klammern gesetzt.
5. Nach diesem Verfahren ist nun im neuen *Evangelischen Gesangbuch* 1993 vorgegangen worden. Im Stamnteil steht das ö bei 130 Liedern und Gesängen; 65 mal steht das ö in Klammern. Dazu kommen bei den Tageszeitengebeten (Nr. 783 - 786) noch sechs Gesänge mit einem ö. Am Schluß des Gesangbuchs findet sich ein Verzeichnis der ökumenischen Lieder (Nr. 958), das Einzelheiten aufzeigt und die Abweichungen nennt. In den acht Regionalteilen des *Evangelischen Gesangbuchs* finden sich (ohne Doppelzählung) rund 60 Lieder und Gesänge, die mit einem ö bezeichnet sind, darunter 12 mit einem ö in Klammern. - Wie schwierig die Entscheidung einer Übernahme der 6-Fassung bisweilen war, zeigt die Tatsache, daß in zwei Fällen (Nr. 262/263 und Nr. 316/317) sowohl die ökumenische Fassung als auch die bisher übliche Fassung aufgenommen wurde. Die Rückmeldungen aus den Landeskirchen ließen keine andere Lösung zu.
6. Als nächste werden die beiden Schweizer Gesangbücher (das reformierte und das katholische) in der deutschsprachigen Schweiz ökumenische Liedfassungen übernehmen und dabei nach dem abgesprochenen Verfahren vorgehen. Beide Gesangbücher werden in zwei bis drei Jahren erscheinen und eher noch eine größere Zahl ökumenischer Liedfassungen aufweisen als das *Evangelische Gesangbuch*, sodaß der gemeinsame Liedbestand trotz der verschiedenen Ausgaben und Liednummern doch relativ groß ist. - Auch die Christkatholische Kirche in der Schweiz (entspricht der Altkatholischen Kirche in Deutschland) wird in einigen Jahren ein neues Gesangbuch mit den dann eingearbeiteten Text- und Melodiefassungen der AöL herausbringen.

7. Zur Zeit wird eine verbesserte Auflage des katholischen Gesangbuchs *Gotteslob* vorbereitet. Dabei ist unter anderem vorgesehen, die 6-Bezeichnungen auf den neusten Stand zu bringen und dabei wie beim *Evangelischen Gesangbuch* die vollen Übereinstimmungen mit 6 und die von der 6-Fassung leicht abweichenden Lieder mit einem 6 in Klammern zu bezeichnen. - Diese Kennzeichnungen sind hilfreich bei der Vorbereitung gemeinsamer Gottesdienste, wie ja auch jetzt schon das Verzeichnis Nr. 958, das jeweils auch die Liednummern im *Gotteslob* angibt, eine Hilfe für ökumenische Gottesdienste darstellt.

Der Weg zum gemeinsamen Singen läuft phasenverschieden und schlägt sich in den Gesangbüchern der verschiedenen Konfessionen nicht parallel nieder. Solange wir noch kein einheitliches christliches Gesangbuch im deutschen Sprachbereich haben, muß diese Ungleichheit in Kauf genommen werden. Dennoch ist mit der Arbeit der AöL und der vermehrten Aufnahme der von ihr erarbeiteten Liedfassungen in die konfessionellen Gesangbücher ein großer Schritt auf das gemeinsame Ziel hin getan.

Zusammenfassung:

Im Jahr 1969 haben die christlichen Kirchen im deutschen Sprachbereich die "Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut" (A&L) ins Leben gerufen und sie beauftragt, einheitliche Text- und Melodiefassungen für gemeinsame Lieder und Gesänge zu erarbeiten, die dann für künftige Gesangbücher den einzelnen Kirchen zur Verfügung stehen sollten. Die A&L hat bis jetzt veröffentlicht: *Gemeinsame Kirchenlieder*, Berlin/ Regensburg 1973, *Gesänge zur Bestattung*, Berlin/Regensburg 1978, und das Kinderliederbuch *Leuchte, bunter Regenbogen*, Kassel 1983 (zusammen 400 ö-Lieder; dazu kommen 121 nicht veröffentlichte ö-Lieder). Folgende Gesangbücher haben aus diesem Bestand ö-Lieder übernommen: Das römisch-katholische Einheitsgesangbuch *Gotteslob* 1975, das altkatholische Gesangbuch *Lobt Gott, ihr Christen* 1986, das *Evangelische Gesangbuch* 1993; in den nächsten Jahren werden die beiden deutschsprachigen Schweizer Gesangbücher (reformiert und röm.-kath.) ebenfalls ö-Fassungen übernehmen. Die ökumenischen Liedfassungen sind in den Gesangbüchern mit einem ö bei den Liednummern gekennzeichnet. Bei nicht völliger Übereinstimmung steht das ö in Klammern.

DIE ERST - AUSGABEN DES EVANGELISCHEN GESANGBUCHS (Stand Januar 1996)

Ausgabe für	Gottesdienst- Ordnungen	Stammteil EKD- Vorgabe Lied Nr.	Regionalteil Lied Nr.	Textteil EKD- Vorgabe	Buchgestalt EKD- Vorgabe	Verlage	Einführung
Berlin-Brandenburg Anhalt Kirchenprov. Sachsen Pommern Schles.-Oberlausitz		1 - 535		wie EKD	wie EKD	Ev. Hauptbibelge- sellschaft, Berlin - Ev. Verlagsanstalt GmbH, Leipzig - Wichern-Verlag GmbH, Berlin 1993	31.10.93 Ostern 94 1.3.94 1.3.94 1. Advent 94
Luth. Sachsen		1 - 535	779 + 780 (im Textteil)	wie EKD	wie EKD		1. Advent 94
Österreich	S. 11 - 56	1 - 535	550 - 672	wie EKD, erweitert	wie EKD	Ev. Presseverband in Österreich 1994	30.10.1994
Bayern Thüringen	nach dem Liedteil	1 - 535	536 - 669	eigener Textteil	eigene Gestaltung	Ev. Presseverband f. Bayern e.V., München - Warburg Verlag GmbH, Weimer, 1994	1. Advent 94
Mecklenburg	nach dem Liedteil	1 - 535	"Zusätzl. Lieder" 536 - 544	wie Bay. u. Thür.; kl. Änd.	wie Bayern u. Thüringen	Siehe Berlin- Brandenburg u.s. 1994	1. Advent 94
Nordelbien	S. 6 - 10	1 - 535	536 - 677	wie EKD, erweitert	wie EKD	Friedrich Wittig Verl. Hamburg - Luth. Ver- lagsges., Kiel, 1994	1. Advent 94
Hannover Braunschweig Schaumburg-Lippe Bremen	Nr. 01 - 020	1 - 535	536 - 661	wie EKD, erweitert durch Lektionar	wie EKD	Luth. Verlagshaus GmbH, Hannover - Schlütersche Verlags- anstalt u. Druckerei GmbH&Co, Hannover Vandenhoek und Ruprecht GmbH&Co KG, Göttingen, 1994	1. Advent 94
Oldenburg	010 - 030						
Kurhessen-Waldeck	S. 17 - 58	1 - 535	536 - 652			Verl. Ev. Medien- verband Kassel 1994	30.10.94
Hessen und Nassau	S. 10 - 25		Harmoniebez. bei neuen Liedern	wie EKD	wie EKD	Spener Verlags- buchhandlung GmbH, Frankfurt/M, 1994	16.10.94
Pfalz		1 - 535	Harmoniebez. bei neuen Liedern	eigener "Text- anhang"	wie EKD	Ev. Presseverlag Pfalz GmbH, Speyer, 1994	1. Advent 94
Baden Elsaß und Lothringen	Nr. 01 - 077	1 - 535	541 - 692	wie EKD, erweitert, z.T. um- gestellt	wie EKD	Ev. Presseverband für Baden e.V., Karlsruhe, 1995	1. Advent 95
Württemberg	nach dem Liedteil	1 - 535	536 - 683	Harmoniebez. bei neuen Liedern	eigener Textteil	Verl. des Ges.buchs u. Chorbuchs für die Ev. Landeskirche in Württemberg, Stuttgart 1996	1. Advent 96
Rheinland Westfalen Lippe	noch offen	1 - 535	550 - 691 (Vorentwurf)	eigener Textteil	eigene Gestaltung	Gütersloher Verlags- haus, Gütersloh - Luther-Verlag GmbH Bielefeld - Neukircher Verlag des Erziehungsvereins GmbH, Neukirchen- Vluyn, 1996	vorgesehen 1. Advent 96
Reformierte Kirchen	Psalmlieder Nr. 1 - 150						

Die Regionalausgaben des Evangelischen Gesangbuchs 1993 - 1996

Am 31. Oktober 1993 hat die Evangelische Kirche in Berlin - Brandenburg als erste das Evangelische Gesangbuch eingeführt. Sie übernahm dabei die Stammausgabe der EKD (Lied- und Textteil) unverändert und ohne Zusätze. Die anderen Kirchen haben bis 1996 das EG zum Teil mit einem zusätzlichen Regionalteil (es gibt acht Regionalteile), zum Teil mit verändertem oder auch eigenem Textteil sowie den Gottesdienstordnungen für ihren Bereich eingeführt. So bestehen nun **15 verschiedene Ausgaben des EG**, die aber alle den Lieder-Stammteil (Nr. 1 - 535) gemeinsam haben.

In der Buchgestaltung ließ sich das ursprünglich geplante und zunächst auch vereinbarte gemeinsame Vorgehen nicht durchführen. Einen **eigenen Weg** ging Bayern, dem sich Thüringen, Mecklenburg und etwas verändert auch Württemberg angeschlossen haben. Eine **dritte Form der Gestaltung** zeigt das EG der Kirchen des Westverbundes (Rheinland, Westfalen, Lippe, Reformierte Kirchen). Die umseitige Tabelle gibt einen Überblick über die jeweiligen Erstausgaben:

Heinrich Riehm

Die Seligpreisungen als Gemeindegesang. Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit

Frieder Schulz

Es fällt auf, daß seit der Mitte des 20. Jhdts. die Seligpreisungen aus der Bergpredigt im gottesdienstlichen Leben der christlichen Kirchen zunehmend an Bedeutung gewonnen haben. Über die Seligpreisungen wird gepredigt, sie wurden Grundlage von Gebeten der Buße, der Hoffnung und der Weltverantwortung und nicht zuletzt: sie sind eingegangen in den Gesang der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde. Man kann also geradezu von einer Wiederentdeckung der Seligpreisungen sprechen.

Nun gibt es Gründe dafür, daß die kostbaren Eröffnungsrufe der Bergpredigt bei den Kirchen der kontinentalen Reformation bisher kaum zur Geltung kamen. In der lateinischen Kirche des Westens war die Perikope Mt. 5:1-12 das Evangelium am 1. November, dem Allerheiligentag. Da dieser Tag in den meisten evangelischen Kirchen abgeschafft wurde, verschwanden auch die Seligpreisungen als Lese- oder Predigttexte aus den Gottesdiensten.

Bemerkenswert an der neuen Beliebtheit der Seligpreisungen in der Gegenwart ist die Beobachtung, daß sie nicht lediglich verlesen und in Predigten ausgelegt werden, sondern daß die Gemeinde sich diese Heilsworte im gemeinsamen Gesang zu eigen macht. Diese Intensivform der Aneignung läßt erkennen, daß hier in besonderer Weise Ratlosigkeit und Sehnsucht, Tatbereitschaft und Hoffnung der Menschen zur Sprache kommen, die ihren Weg durch die Wirrnisse der Gegenwart suchen.

Im Folgenden soll anhand einiger Haupttypen der insgesamt 37 aus Geschichte und Gegenwart dokumentierten Gesänge über die Seligpreisungen gezeigt werden, wie sich in Text und Melodie gegenwärtige Welterfahrung spiegelt und eine neue Weise von Weltfrömmigkeit ausspricht.

I. Die Seligpreisungen als Psalmodie

Die ersten Anstöße zur Aufnahme der Seligpreisungen in den Gemeindegesang kamen aus der ökumenischen Studentenbewegung, in

deren Gesangbuch *Cantate Domino* von 1930 eine russisch-orthodoxe Melodie- und Textfassung der Seligpreisungen mit deutscher, englischer und französischer Übersetzung in vierstimmigem Satz abgedruckt war. Diese Fassung aus ostkirchlicher Tradition wurde in den Jahren 1971 bis 1993 von nicht weniger als fünfzehn neueren Liederheften und ähnlichen Publikationen übernommen, zuletzt von *Evangelisches Gesangbuch* als Nr. 307. Dabei wurde die Melodie und in der Regel der vierstimmige Satz beibehalten, während die Schwierigkeit der Textunterlegung zu Modifikationen des deutschen Textes führte.

Die Seligpreisungen wurden an sich schon im 6. Jhdt. in die byzantinische liturgische Tradition übernommen. In der Chrysostomos-Liturgie gehören sie zu den Elementen der Eröffnung, wo sie, sozusagen als Canticum, den beiden Eingangspsalmen 103 und 146 folgen. Zu den Besonderheiten der Textfassung gehört die antiphonartig zugeordnete Bitte des Schächers nach Lk. 23:42: "Gedenke unser, O Herr, wenn du in dein Reich kommst." Allerdings ist dieser Vers zum Singen bereits in das psalmodische Modell integriert, nach dem die Seligpreisungen gesungen werden.

Die ruhige, diatonisch fortschreitende Melodie entspricht in ihrer einfachen Harmonisierung durchaus den hierzulande gängigen Vorstellungen vom ostkirchlichen Chorgesang. Dabei wird meist nicht erkannt und beachtet, daß das, was diese Musik so eingängig macht, gerade nichts authentisch Russisches oder Byzantinisches ist. Die Mehrstimmigkeit und die elementare Dur/Moll-Harmonik zeigen, daß hier westliche Einflüsse bestimmend waren. Diese gingen von Polen aus, das als polnisch-litauisches Großreich im 17. Jhdt. auch Kiew umfaßte, und überformten den altrussischen und byzantinischen Kirchengesang.

Wie konnte es nun dazu kommen, daß in der Mitte des 20. Jhdts. ein traditioneller Kirchengesang aus einem an sich fremden Kulturbereich übernommen und angeeignet wurde? Sicher sind zunächst die Impulse der ökumenischen Bewegung wirksam gewesen, die nach den beiden Weltkriegen den zwischenkirchlichen Austausch, darunter auch mit den Kirchen der orthodoxen Tradition förderte. Dabei konnte gerade der ethische Ansatz der Stockholmer Weltkonferenz für praktisches Christentum von 1925 in dem Ethos, das die Seligpreisungen ansprechen, Ausdruck und Begründung finden.

Überdies wurde in neuerer Zeit von orthodoxer Seite herausgestellt, daß die auf zehn Glieder vervollständigten Seligpreisungen der Bergpredigt als neuer Dekalog den alten Dekalog vom Berg Sinai abgelöst haben. Sie sind damit zur Magna Charta des Reiches Gottes geworden. Und es ist gerade der Begriff "Reich Gottes," der in den Seligpreisungen einschließlich der Schächerbitte dreimal vorkommt und

der dann im theologischen und politisch-praktischen Denken der Gegenwart wirksam geworden ist. Kann nicht das innerweltlich-ethische Verständnis des Reiches Gottes und die Zielvorstellung einer verantwortlichen sozialen Weltgestaltung auf den eschatologischen und den ethischen Aspekt der Seligpreisungen bezogen werden?

Aber nicht nur inhaltlich bringen die Seligpreisungen Verantwortung und Hoffnung der Gegenwart zum Ausdruck, auch die musikalische Ausformung spricht durch Mehrstimmigkeit und Einfachheit den zeitgenössischen Mitsänger mehr an als die herbe und komplizierte Melodik der monodischen Gregorianik westlicher Tradition. Der Verzicht auf rhythmische Akzentuierung und die weiche Harmonik eröffnen einen Raum für das Gefühlte und Unausgesprochene, der nicht zwingt und festlegt.

Vielleicht darf man darin aber auch einen Ausdruck der Offenheit für das Finden, was noch aussteht, also für die eschatologische Erfüllung und Vollendung. Durch die Voranstellung der Schächerbitte hält jedenfalls die ostkirchliche Fassung der Seligpreisungen deutlich daran fest, daß das innerweltliche Handeln der Christen von der Begründung und Vollendung im göttlichen Heilshandeln nicht getrennt werden darf.

II. Die Seligpreisungen als Prosagesang und als Strophengesang

Es konnte nicht ausbleiben, daß sich auch Komponisten der Gegenwart daran machten, für die inzwischen in die Singpraxis der Gemeinden aufgenommenen Seligpreisungen neue Melodien zu schaffen. Wahrscheinlich war die Schwierigkeit, mit der Gemeinde vierstimmig zu psalmodieren, ein Anlaß, es mit neuen Melodien zu versuchen. Während Jacques Berthier für die Gesänge von Taizé die einzelnen Seligpreisungen als Solo-Verse über einem gleichbleibenden mehrstimmigen Ostinato für Chor und Gemeinde erklingen läßt, berücksichtigen andere Komponisten wie Rolf Schweizer die zweiteilige Struktur jeder einzelnen Seligpreisung und arbeiten mit unterschiedlichen Melodie-Modellen, die mehrfach wiederholt werden und textgemäß ausnotiert sind.

Zugrundegelegt wird dabei die jeweils gültige Bibelübersetzung. Nur die Vertonung im [katholischen Gesangbuch] *Gotteslob* verwendet - wie bei einer Psalmodie - den Schlußvers Mt. 5:12 als Antiphon mit eigener Melodie. Vielfach ist auch Wechselgesang vorgesehen. Man wird freilich urteilen müssen, daß die zum Prosatext der Seligpreisungen neu komponierten Melodien mit ihrem Ausdruckswillen und ihren oft erheblichen Intervallsprüngen sich eher für die Ausführung durch einen Chor eignen.

Von daher kann man gut verstehen, daß dann auch die

Liedermacher ans Werk gingen, um der Gemeinde eine leicht ausführbare Text- und Singfassung der Seligpreisungen zur Verfügung zu stellen. Dazu wurde der Text mit oder ohne Reim in ein festes Metrum gebracht, das es ermöglichte, eine wiederholbare Strophen-Melodie zu verwenden, oder auch umgekehrt: der Text wurde in eine vorgegebene Melodie eingepaßt. Aus evangelikaler Tradition liegen zwei Beispiele im Chorus-Stil für mehrstimmigen Gesang vor, mit entsprechend modifiziertem, aber inhaltlich unverändertem Bibeltext. Ein anderer Verfasser hat für eine ähnlich leicht eingängige Melodie aus Rußland, die man auch als Kanon singen kann, drei zweiteilige Langstrophen zur fünften, vierten und siebenten Seligpreisung vorgelegt.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen zwei Gesänge über die Seligpreisungen, die weithin in landeskirchliche Liederhefte aufgenommen worden sind. Diese Lieder wollen den Bibeltext für die Gegenwart übersetzen und aktualisieren. Das versuchen ja auch neuere Bibelübersetzungen, wenn sie für das Wort "selig," das für einen modernen Menschen etwas süßlich-fromm klingt, ein verständliches Ersatzwort vorschlagen. Statt "selig sind" heißt es dann: "glücklich sind," statt "wohl denen," "Heil denen" oder auch "die sind gut dran." Die neuen Lieder haben jedoch in der Regel das "selig" beibehalten, offenbar, weil die gängige Bezeichnung "Seligpreisungen" das Wort "selig" stützt. Vielleicht wollte man aber auch den religiösen Stimmungsgehalt des Wortes "selig" nicht missen.

Inzwischen kursieren in Gemeindeblättern und ähnlichen Publikationen Texte mit freien Seligpreisungen, die das "selig" beibehalten, aber den Inhalt im Sinn von durchaus beherzigenswerten Lebensregeln aktualisieren, sozusagen Seligpreisungen in kleiner Münze. Da heißt es etwa: "Selig, die erst hören und dann reden - denn man wird ihnen zuhören" oder: "Selig, die über sich selber lachen können, sie werden nicht aufhören, sich zu amüsieren." Hier ist das von Friedrich Karl Barth und Peter Horst verfaßte Strophenlied einzuordnen, das Piet Janssens vertont hat: "Selig seid ihr, wenn ihr einfach lebt ... wenn ihr lieben lernt ... wenn ihr ehrlich bleibt ... wenn ihr Leiden merkt" usw. Obwohl es sich hier auch um die acht Seligpreisungen handelt, ist der Inhalt so stark transformiert, daß der Zusammenhang mit dem biblischen Text kaum noch wahrzunehmen ist. Das liegt auch an der lakonischen Kürze der in gleichförmige Sätze umgegossenen inhaltlichen Aussagen.

Auffällig ist vor allem die Tilgung der eschatologischen Akzente und die auf ein bestimmtes Handeln und Verhalten dringende Umformung der originalen Seligpreisungen durch die Wenn-Sätze. Der Zuspruchscharakter kommt allenfalls noch dadurch zur Geltung, daß nach dem Vorbild der Seligpreisungen bei Lk. gesagt wird: "Selig seid ihr." Ob

in dem Wort "selig" noch die dahinterstehende, durch Jesus verbürgte Verheißung mitgehört wird und nicht nur die positive Gestimmtheit dessen, der das leistet, was der Tugendkatalog fordert, ist freilich unsicher.

Was die Musik zu diesem Lied betrifft, so wird durch die, ursprünglich von einer Rhythmusgruppe begleitete einfache, mehrstimmig gefaßte Melodie so etwas wie ein Raum von klanglich erlebtem, religiös gefärbtem Glück eröffnet, der die Engführung innerweltlicher Handlungsanweisungen im Text aufbrechen kann und wohl auch soll.

Im Gegensatz zu diesem Lied zeigt das Seligpreisungslied, das Kurt Hofmann und Friedrich Walz zur Melodie eines Spirituals verfaßt haben, daß es möglich ist, die Seligpreisungen für die Gegenwart zur Sprache zu bringen, ohne die inhaltlichen Aussagen zu verkürzen. Vielleicht ist das Ganze etwas kurzatmig geraten, aber man erkennt doch, daß biblische Tradition und volkstümliche Melodik der Gegenwart sich nicht ausschließen müssen.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß sich in den neuen Liedern im Gegenüber zu der worttragenden ostkirchlichen Psalmodie und zu den sprachbezogenen Neukompositionen die alternative Musik-Szene der Gegenwart zu Wort meldet. Die einfache und eingängige Melodik und die atmosphäreschaffende Harmonik der neuen Strophenlieder entspricht den emotionalen Bedürfnissen der von der gegenwärtigen Medienkultur geprägten Zeitgenossen. Da sich die Texte in die dominierende Musik einpassen müssen, ergeben sich nicht selten sprachliche und inhaltliche Verkürzungen und nicht immer ist die Gefahr vermieden, daß die Seligpreisungen von der genußvollen "Seligkeit" der Musik aufgesogen werden.

III. Die Seligpreisungen als Reimstrophenlied

Die bisherige Darstellung hat gezeigt, daß auch die seit 1966 erschienenen neuen Gesänge über die Seligpreisungen eigentlich in die Wirkungsgeschichte der ostkirchlichen Psalmodie gehören. Es gibt jedoch auch eine eigene evangelische Tradition der gesungenen Seligpreisungen.

Das früheste Zeugnis dafür findet sich bei Michael Weiße im deutschen Gesangbuch der Böhmisches Brüder von 1531. Dort steht im Abschnitt "Lehrgesänge" ein Lied über die Seligpreisungen, das vom rechten Wandel der Christen handelt. Darauf verweisen die Schlußzeilen, wo es heißt: "Verleih, daß wir uns auch regieren nach der Ordnung, die wir allda hören," nämlich in den "acht Sprüchen, die Christus, unser Immanuel, auf Erden geredet" hat.

Dreißig Jahre später ließ der Joachimsthaler Kantor Nikolaus Herman eine Sammlung von Liedtexten zum Singen für die Jugend

ausgehen mit dem Titel *Die Sonntags-Evangelia ... in Gesänge gefasset*. Darin stand zum 27. Sonntag nach Trinitatis auch ein Lied über die Seligpreisungen, das wie die anderen Perikopenlieder auf bekannte Melodien zu singen war. Hermans Buch erschien bis 1630 in 25 Ausgaben. Im 16. und 17. Jhd. gab es übrigens, was wenig bekannt ist, eine Vielzahl solcher Sammlungen von Perikopenliedern, die als Lieder über einen Bibeltext geradezu das lutherische Gegenstück zu den Liedpsalmen der reformierten Tradition darstellen.

Erst im 17. Jhd. gelangten die Seligpreisungen endgültig in den evangelischen Gemeindegesang und zwar dadurch, daß Johann Heermann in die 1636 veröffentlichten *Sonn- und Festtagevangelia durchs ganze Jahr auf bekannte Weisen gesetzt* ein Lied über das Evangelium am Tage Aller Heiligen aufnahm, ein biblisches Erzähl lied über Mt. 5:1-12. Dieses und ein davon abhängiges Lied von David Denicke im Hannoverschen Gesangbuch von 1646 hielt sich in den evangelischen Gesangbüchern bis zum Ende des 19. Jhdts. Vielfach ließ man später die einleitende Strophe weg und versah dann das Lied mit der Überschrift "Christliche Sittenlehre nach Mt. 5."

Offenbar unter dem Einfluß der evangelischen Perikopenlieder veröffentlichte der reformgesinnte Mainzer Erzbischof Johann Philipp von Schönborn im Jahre 1653 *Catholische Sonn- und feiertägliche Evangelia ... alles in deutsche Reimen und Melodei verfasst*. Eine Sonderstellung nimmt auch das umfangreiche und eingeprägte Lied über die Seligpreisungen ein, das Zinzendorf für sich selbst zur Hochzeit am 7. September 1722 gedichtet hat, zu singen auf die mehr dem Casus als der biblischen Vorlage entsprechende Melodie "Wachet auf, ruft uns die Stimme," in welchem Lied es ja heißt "macht euch bereit zu der Hochzeit."

Die älteren Lieder über die Seligpreisungen waren lesungs- und predigtbezogene biblische Erzähl lieder mit einer die Situation der Bergpredigt schildernden Rahmenstrophe, weshalb man sie in den Gesangbüchern nicht unter dem Anfangswort "Selig" findet. Im 19. Jhd. wurden die umfänglichen gereimten Predigten über die Seligpreisungen als nicht mehr zeitgemäß empfunden. Nun erschienen die kürzeren Lieder von Garve, Knapp und Blumhardt, von jetzt an mit der Kopfzeile: "Selig sind die geistlich Armen." Man beschränkte sich also auf die eigentlichen acht Seligpreisungen und erstrebte glattere Reime. Ganz unverkennbar spiegelte sich in diesen Liedern die pietistisch-erwecklich geprägte Frömmigkeit der Zeit.

Für alle Reimstrophenlieder gilt, daß sie keine eigene Melodie hatten, sondern auf andere bekannte Weisen zu singen waren. Wegen des mit dem Anfangswort "Selig" vorgegebenen trochäischen Metrums war die Auswahl passender Melodien nicht groß. Das Verfahren, Texte auf

bekannte Liedweisen zu dichten, hat den Vorteil, daß die Gemeinde nicht erst eine neue Melodie lernen muß. Doch verzichtet man heute mit Recht auf die Methode der "Passe-par-tout-Melodien." Vor allem muß man bedenken, daß eine alte Melodie auch einen für heute geschaffenen Text zum traditionellen und nicht mehr als neu empfundenen Lied macht, was man an dem Seligpreisungslied aus dem Jahr 1992 sehen kann.

Das andere Beispiel für ein neues Reimstrophenlied benützt mit Rücksicht auf das trochäische Metrum eine entlegene traditionelle Melodie und kompensiert das durch eine recht unkonventionelle Transformation der Seligpreisungen. Diese Bemühung wirkt aber doch etwas künstlich, zumal der Text dem Reimzwang einigen schwer verständlichen Tiefsinn verdankt.

Zum Schluß noch zwei Bemerkungen zur Aktualität des behandelten Themas.

Es ist nicht schwer, zu erkennen und wahrzunehmen, daß alle, die heute in einen Gesang über die Seligpreisungen einstimmen, die Verantwortung und Hoffnung unserer Zeit angesprochen finden, wenn es da heißt: "Selig sind, die Frieden stiften," "Selig sind, die hungert nach der Gerechtigkeit" und wenn in der Verheißung "sie werden das Erdreich besitzen" die Einladung enthalten ist, der Erde treu zu bleiben als einer Gabe Gottes.

Auch die personbezogene Sprachform der Seligpreisungen ist von Bedeutung: wer die Seligpreisungen mitsingt, der reiht sich nicht nur ein in die Schar derer, die etwas von Gott erwarten, weil sie Bedürftige sind, er nimmt auch den gewißmachenden Zuspruch sozusagen in den Mund und zu Herzen, um in dieser Welt zu bestehen. Es ist Jesus, der spricht und verbürgt: Selig seid ihr - selig bist du!

Bibliographie der Seligpreisungen als Gemeindegesang

Die Seligpreisungen als Psalmodie (ostkirchlich)

1. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich! Selig sind" In: *Cantate Domino* (Genf, 1930), Nr. 30; (Genf, 1951), Nr. 86. Russisch, englisch, französisch, deutsch; (Kassel, 1974), Nr. 176. - *Laudamus* (Genf, 1955), Nr. 73. - *Beiheft 72*, EKG Niedersachsen, Nr. 919.
2. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich! Selig sind" In: *Schalom* (Gelnhausen, 1971), Nr. 103. Sprachlich leicht geglättet.
3. "Wohl denen, die arm sind vor Gott und es wissen." In: *Geistliche Lieder für unsere Zeit* (Witten, 1973), Nr. 791. Übers. W. Jens.
4. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich! Selig sind" In: *Tag mit Gott* (Stuttgart, 1979), Nr. C 30. Sprachlich leicht bearb.
5. "Souviens-toi de nous, Seigneur, au jour. Bienheureux" In: *Nos coeurs te chantent* (Strasbourg, 1979). Neue Übers.
6. "Glücklich sind die im Herzen Armen." In: *Forum Abendmahl 2* (Gütersloh, 1981), S. 102 ff. Neue deutsche Fassung.
7. "Gedenke an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich. Glücklich" In: *Liederheft für die Gemeinde* (München, 1982), Nr. 675. Fassung wie 6.
8. "Gedenke unser, o Herr, wenn du kommst in Herrlichkeit. Selig" In: *Kehrt um und glaubt* (Düsseldorf, 1982), Nr. 31. - *Singt und dankt* (Kassel, 1984), Nr. 633.
9. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich. Selig sind" In: *Laudamus* (Genf, 1984), Nr. 127. Englisch und deutsch.
10. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du bist in deinem Reich. Selig sind" In: *Tageszeitgebete der Jesusbruderschaft* (Hünfelden, 1985), S. 44 ff.
11. "In deinem Reich, Herr, gedenke unser, wenn du kommst. Selig" In: *Lima-Liturgie* (Stuttgart, 1990), S. 110-114. Text: Luther.
12. "Gedenk unser, o Herr, wenn du kommst in Herrlichkeit. Selig" In: Ms. für Haus der Stille (Kappel, Schweiz, o.D.). Sprachlich bearb.
13. "Gedenk an uns, o Herr, wenn du in dein Reich kommst. Selig sind" In: *Evangelisches Gesangbuch* (1993), Nr. 307. Text: Luther.

Die Seligpreisungen als Psalmodie (westkirchlich)

14. "Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum coelorum." In: L. Lossius: *Psalmodia hoc est cantica sacra* (Nürnberg, 1553). ("Responsorium prolixum." In: *Die Michaelis archangeli*.)
15. "Selig sind, die da geistlich arm sind, denn das Himmelreich" In:

Gesangbuch der Böhmisches Brüder 1566, S. 256ff. Text: Luther, erweitert; Mel.: 9. Psalmton.

Die Seligpreisungen als Prosagesang (1973-1993)

16. "Wohl denen, die arm sind vor Gott und es wissen." In: *Geistliche Lieder für unsere Zeit* (Witten, 1973), Nr. 790. Mel.: H.R. Simoneit; Text: Übers., W. Jens.

17. "Freut euch und jubelt, denn euer Lohn ist groß. Selig sind" In: *Gotteslob* (Freiburg, 1975), Nr. 631. Mel.: B. Hummel, 1972; Text: neue Übers.

18. "Selig sind, die da geistlich arm sind." In: *Gottes Volk geht nicht allein* (Hamburg, 1975), Nr. 976. - *Anhang 77* (Stuttgart, 1977), Nr. 864. Mel.: R. Schweizer, 1973; Text: Luther.

19. "Selig sind, die da geistlich arm sind." In: *Musikbeilage 1979 des schweizerischen Kirchengesangsbundes*. Mel.: A. Eglin, 1979; Text: Luther, erweitert.

20. "Beati in domo Domini. Selig, die arm sind vor Gott." In: *40 Gesänge aus Taizé* (Freiburg, 1983), S. 8ff. Mel.: J. Berthier, 1981; Text: Einheitsübers.

Die Seligpreisungen als Strophengesang (1966-1987)

21. "Selig, wer geistlich arm und bloß." In: *Jesu Name nie verklinget* (Neuhausen/Stuttgart, 1966), Bd. 1, Nr. 169. Mel.: Verfasser unbek.; Text: Verfasser unbek. (7 Kurzstr.).

22. "Selig seid ihr, wenn ihr einfach lebt." In: *Uns allen blüht der Tod* (Teltge, 1979); 3. Aufl. (1988), S. 80. Mel.: P. Janssens, 1979; Text: Barth/Horst (4 Kurzstr.). - *Liederheft für die Gemeinde* (München, 1982), Nr. 684. - *Lieder für Kirchentage* (Frankfurt, 1987), Nr. 74. - *Kehrt um und glaubt* (Düsseldorf, 1982), Nr. 32. - Ms. aus der Schweiz (1993). Französisch und deutsch.

23. "Selig sind, die reines Herzens sind." In: *Jesu Name nie verklinget* (Neuhausen/Stuttgart, 1986), Bd. 5, Nr. 1421). Mel.: Spiritual; Text: K. Heizmann (6 Kurzstr.).

24. "Hört, wen Jesus glücklich preist. Halleluja" In: *Gott liebt diese Welt* (Berlin [DDR], 1969), Nr. 21. Mel.: Spiritual; Text: Walz/Hofmann (9 Reimstr.). - *Neue Lieder* (Neuhausen/Stuttgart, 1971), Nr. 74. - *Geistliche Lieder für unsere Zeit* (Witten, 1973), Nr. 807. - *Liederheft für die Gemeinde* (München, 1982), Nr. 677. - *Singt und dankt* (Kassel, 1984), Nr. 649.

25. "Halleluja. Selig, die den Weg der Barmherzigkeit gehen." In: *Singheft 1972* (Wuppertal, 1971), September. Mel.: "aus Rußland" (Kanon); Text: H. Schaal (3 Reimstr.). - *Tage mit Gott* (Stuttgart, 1979), Nr. C 29.

Die Seligpreisungen als Reimstrophelied (ohne eigene Mel.)

26. "Christus, unser Heil." Mel.: tschechisch, 1505 ("Singet, lieben Leut"); Text: Michael Weiße, 1531 (12 Str.).
27. "Christus stieg auf ein'n Beg hinauf." Mel.: beliebige vierzeilige Hymnenstrophe; Text: Nicolaus Herman, 1560 (15 Str.).
28. "Kommt, ihr Christen, kommt und höret." Mel.: "Wie nach einer Wasserquelle"; Text: Johann Heermann, 1636 (9 Str.).
29. "Kommt, laßt euch den Herren lehren." Mel.: "Wie nach einer Wasserquelle"; Text: David Denicke, 1646 (11 Str.).
30. "Da Jesus sah des Volkes große Meng." Mel.: Ph. F. Buchner (neu, mit Generalbaß); Text: J. Ph. von Schönborn, 1653 (13 Str.).
31. "Kron und Lohn beherzter Ringer." In: Gesangbuch der Brüdergemeine, 1967, Nr. 711. Mel.: "Wachet auf, ruft uns die Stimme"; Text: N.L. Graf von Zinzendorf (16 Str.).
32. "Selig sind die geistliche Armen." Mel.: "Gott des Himmels und der Erden"; Text: C.B. Garve, 1825 (8 Str.).
33. "Selig sind die geistliche Armen." Mel.: "Ringe recht, wenn Gottes Gnade"; Text: A. Knapp, 1837 (9 Str.).
34. "Selig sind die geistliche Armen." In: Gesangbuch der Methodisten (nach 1837); vgl. 33. Mel.: "Gebt dem Heiland eure Herzen"; Text: Verfasser unbek.
35. "Selig sind die geistlich Armen." Mel.: "Ringe recht, wenn Gottes Gnade"; Text: Chr. Blumhardt d.Ä. (10 Str.).
36. "Selig, wer durch Tore zieht." Mel.: "Universi populi omnes jam gaudete" (Erfurt, 1544); Text: G. Schmid, 1989/1990 (4 Str.).
37. "Selig sind die geistlich Armen." Mel.: "Wie nach einer Wasserquelle"; Text: F. Schulz, 1992 (4 Str.).

2. Блаженни плачущии яко тии утешаться. / Блаженни кротции яко тии наследят землю. / Блаженни алчущии и жаждущии правды яко тии насытятся. / Блаженни милостивии яко тии помилованы будут. / Блаженни чистии сердцем яко тии Бога узрят. / Блаженни миротворцы яко тии сынове Божии нарекутся. / Блаженни изгнанны правды ради яко тех есть царство небесное. / Блаженни есте егда поносят вас и ижежут и рекут всяк зол глагол на вы лжуще Мене ради. / Радуйтеся и веселитеся яко мада ваша многа на небеси.

2. Blessed are they that do mourn; / for their Lord shall wipe away their tears. Blessed in Him are the meek; / for their heritage shall be the earth. Blessed are they that seek righteousness; / in that great day their thirst shall be quenched. / Blessed are they that show mercy; / for God shall be merciful unto them. Blessed are the pure in heart; / for in that day shall they see their God. Blessed are they that make peace; / for they shall be called children of God. Blessed those who suffer for Him; / the righteous own the Kingdom of Heav'n. Blessed ye whom men revile; / this world shall persecute you for me. Rejoice, be ye glad in God; / for in Heaven great is your reward.

M. M. Gowen, 1949

2. Heureux aussi ceux qui pleurent, / Dieu de sa main, essuiera leurs yeux. Heureux sont les débonnaires, / le monde, un jour, reconnaîtra leur loi. Heureux dans leur faim les justes, / les temps viendront où ils n'auront plus faim. Heureux fils de la promesse, / pitié à qui exerça la pitié. Heureux ceux dont l'âme est pure, / dans sa clarté ils connaîtront leur Dieu. Heureux dans la paix céleste / ceux qui, sur terre, ont procuré la paix. Heureux ceux qui, pour Christ, souffrent, / car le Royaume des cieux est à eux. Heureux ceux que l'on outrage. / Celui qu'ils ont servi les bénira. Vous tous, tressaillez de joie, / la récompense est grande dans les cieux.

J. Vincent 1930

2. Selig sind, die da Leid tragen; / denn sie sollen reich getröstet werd'n. Selig sind die sanften Mutes; / denn der Erde Reich fällt ihnen zu. Selig, die hungern und dürsten nach Gerechtigkeit; / sie werden satt. Selig sind alle Barmherz'gen; / denn auch ihnen wird Barmherzigkeit. Selig sind, die reines Herzens; / denn sie werden Gottes Antlitz schau'n. Selig sind, die Frieden machen; / Kinder Gottes wird ihr Name sein. Selig, die verfolgt werden um Gerechtigkeit; / das Reich ist ihr. Selig ihr, wenn man euch schmähet; / fälschlich Übles spricht um meinewill'n; Da freut, freut euch überschwenglich; / In den Himmeln wart't eu'r grosser Lohn.

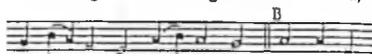
H. Laepple 1930

spiele zu II: Prosagesang und Strophengesang

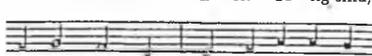
agesang



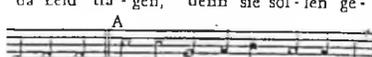
Se - lig sind die da geist-lich arm sind,



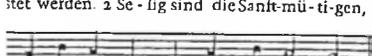
das Himmelreich ist ih - rer. Se - lig sind,



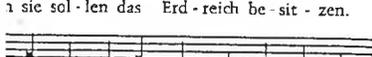
da Leid tra - gen, denn sie sol - len ge -



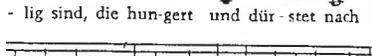
stet werden. 2 Se - lig sind die Sanft-mü-ti-gen,



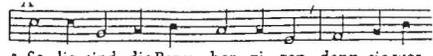
1 sie sol - len das Erd - reich be - sit - zen.



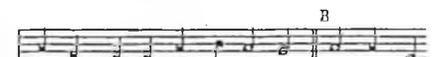
- lig sind, die hun - gert und dür - stet nach



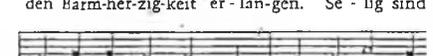
Ge-rech-tig-keit, denn sie sol - len satt wer-den.



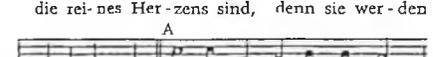
3 Se - lig sind die Barm - her - zi - gen, denn sie wer -



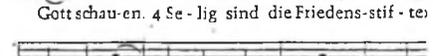
den Barm-her-zig-keit er - lan-gen. Se - lig sind



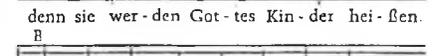
die rei - nes Her - zens sind, denn sie wer - den



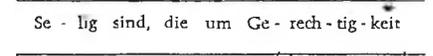
Gott schau - en. 4 Se - lig sind die Friedens - stif - te



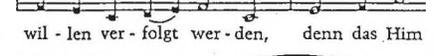
denn sie wer - den Got - tes Kin - der hei - ßen.



Se - lig sind, die um Ge - rech - tig - keit



wil - len ver - folgt wer - den, denn das Him



mel - reich ist ih - rer. A - - - - men.

1973

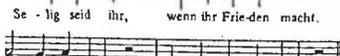
rophengesang



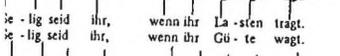
Se - lig seid ihr, wenn ihr ein - fach lebt.
Se - lig seid ihr, wenn ihr lie - ben fernt.



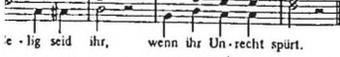
Se - lig seid ihr, wenn ihr Frie - den macht.



Se - lig seid ihr, wenn ihr La - sten trägt.
Se - lig seid ihr, wenn ihr Gü - te wagt.



Se - lig seid ihr, wenn ihr Un - recht spürt.



Se - lig seid ihr, wenn ihr Lei - den merkt.



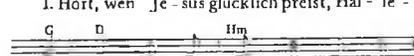
Se - lig seid ihr, wenn ihr ehr - lich bleibt.

1979

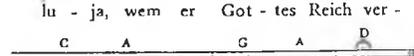
Strophengesang - gereimt



1. Hort, wen Je - sus glücklich preist, Hal - le -



lu - ja, wem er Got - tes Reich ver -



heißt, Hal - le - lu - - ja.

2. Dem, der Gott nichts bieten kann,
bietet Gott die Freundschaft an.

3. Wem hier großes Leid geschah,
dem ist Gottes Trost ganz nah.

4. Wer von Macht und Krieg nichts hält,
erbt am Ende Gottes Welt.

5. Hungert uns nach Gerechtigkeit,
steht uns Gottes Tisch bereit.

6. Keinen, der barmherzig ist,
Gottes Liebe je vergißt.

7. Die hier rein durchs Leben gehn,
werden Gottes Antlitz sehn.

8. Wer zum Frieden sich bekannt,
der wird Gottes Kind genannt.

9. Wer hier leidet für den Sohn,
den erwartet Gottes Lohn.

1969

Die Seligpreisungen

(Matth. 5, 3-10)

(Melodie: Freu dich sehr, o meine Seele.)

Selig sind die geistlich Armen;
ihrer ist das Himmelreich:
Gott, dich unser zu erbarmen,
bitten wir jetzt allzugleich.
Selig, die hier tragen Leid;
denn der Trost ist schon bereit:
Trockne, Gott, auch unsre Tränen,
wenn wir uns nach Hilfe sehnen.

Selig sind, die Sanftmut üben,
wo die Härte stolz regiert:
Gib uns, Gott, den Mut zu lieben,
daß die Erde wohnlich wird.
Selig, wer Gerechtigkeit
sucht, die aus der Not befreit:
Hilf, Gott, daß an deinen Gaben
alle ihren Anteil haben.

Selig sind, die bald verzeihen,
was man ihnen angetan,
weil doch Gott von Schuld befreien,
unser sich erbarmen kann.
Selig, wer im Herzen rein
meidet Trug und falschen Schein:
Gott, auf den wir kindlich trauen,
laß uns einst dein Antlitz schauen.

Selig sind, die Frieden schaffen
in der Welt, die sich bekriegt:
Gott, du kannst auch ohne Waffen
machen, daß die Liebe siegt.
Selig, wer den Haß der Welt
dulden muß und Glauben hält:
Gib uns, Gott, gleich deinem Sohne,
nach dem Kreuz die Lebenskrone.

Textbeispiele: Die 4. und 7. Seligpreisung zum Vergleich

Textbeispiele

Die 4. und 7. Seligpreisung zum Vergleich

J. Heermann, 1636

Selig sind, die im Gemüthe
 Hungert nach Gerechtigkeit.
 Streit,
 Gott wird sie aus lauter Güte
 Sättigen zu rechter Zeit.

erwehlt,

Selig sind, die allem Zancken,
 Allem Zwiespalt, Haß und

So viel möglich ist, abdancken,
 Stiftten Fried und Einigkeit.
 Die sind's, die ihm Gott

Unter seine Kinder zehlt.

D. Denicke, 1646

Seelig sind, die sehnlich streben
 Nach Gerechtigkeit und Treu
 Daß an ihrem Thun und Leben
 Kein Gewalt noch Unrecht sey;
 Die da lieben gleich und Recht,
 Sind aufrichtig, fromm und schlecht,
 Geitz, Betrug und Unrecht hassen,
 Die wird Gott satt werden lassen.

Seelig sind, die Friede machen.
 Und drauff sehn ohn unterlaß,
 Daß man mög in allen Sachen
 Flieden Hadder, Streit und Haß;
 Die da stiften Fried und Ruh,
 Rathen allerseits dazu,
 Sich auch Friedens selbst
 befleissen,
 Werden Gottes Kinder heißen.

N. von Zinzendorf, 1725

Seelig (gleich dem Lebens-Fürsten)
 sind alle, welche sehnlich dürsten
 machen,
 und hungern nach gerechtigkeit,
 sollen auch gesättigt werden,
 so, wie ihr Goel hier auf erden,
 gleißen,
 zur vorbestimmten leydens-zeit.
 den durst in seinem theil
 nach unsrer seelen heil,
 wohl empfunden;
 wer in der that
 so hunger hat,

Seelig, die in allen sachen
 von hertzen gerne friede

Gott siehet sie als kinder an,
 also soll ihr nahme heissen;
 im friedens-schmucke sollen

die viel zum friede hier getan,
 wer ließe sich denn nun
 nicht lieber unrecht thun,
 friede, friede,
 hat unsre gunst,
 ist unsre kunst:

und also dürstet, der wird satt.
dunst.

der reichste zanck-gewinnst ist

C.B. Garve, 1825

Selig sind, die hier mit Schmachten
dürsten nach Gerechtigkeit
die nach Gottes Reiche trachten,
bezwingen,
nicht nach Gütern dieser Zeit.
Wo der Born des Lebens quillt,
Spott:
wird ihr Seelendurst gestillt.

Selig sind, die Frieden bringen,
Schuld und Kränkung übersehn,
Feindeshaß mit Huld

für Verfolger segnend flehn.
Trifft sie auch der Menschen

Seine Kinder nennt sie Gott.

A. Knapp, 1837

Selig, wem rechtschaffnes Wesen
Hunger, Durst und Flehn erweckt!
O wie wird sein Geist genesen,
vergiften,
Wenn er Jesu Fülle schmeckt!

Selig sind, die Frieden stiften,
Weil sie Gottes Kinder sind;
Zorn kann nur ein Herz

Friede bleibet Gottes Kind.

Methodistisches Gesangbuch (Schweiz und Deutschland, o.D.)

Selig, die da hungert, dürstet
Nur nach der Gerechtigkeit;
Denn am Tisch des Lebensfürsten
Ist ein Mahl für sie bereit.

Selig sind, die stets den Frieden
Lieben, suchen, stiften gern;
Denn sie heißen schon hinieden
Kinder Gottes, ihres Herrn.

Methodistisches Gesangbuch (Europa, o.D.): Bearbeitung des Vorigen

Selig, die da hungern, dürsten
Nur nach der Gerechtigkeit;
Tat
Denn am Tisch des Lebensfürsten
Ist ein Mahl für sie bereit.

Selig sind die Friedenskinder,
die durch Wandel, Wort und
Tat
Als des Hasses Überwinder
Säen edle Friedenssaat.

H. Schaal, 1971

Selig, die Gerechtigkeit tun und
Friedensgesinnung
erhoffen:
Gottes neue Welt steht den
Verbündete
Leidenden offen!

Selig, die jetzt
beweisen:
Denn sie werden Gottes
heißen!

G. Schmid, 1989/1990 (Schweiz)

Selig, wer im Unrecht schreit,
Viele wird er stören.
Sucht er nur Gerechtigkeit,
lauscht,

Selig, wer sich nicht berauscht,
wenn die Massen toben.
Selig, wer noch schweigend

wird ihn Gott erhören.

Er beginnt zu loben.

F. Schulz, 1992

Selig, wer Gerechtigkeit
sucht, die aus der Not befreit:
Hilf, Gott, daß an deinen Gaben
Waffen
alle ihren Anteil haben.

Selig sind, die Frieden schaffen,
in der Welt, die sich bekriegt:
Gott, du kannst auch ohne
machen, daß die Liebe siegt.

Der Einzug von Volkschorälen und Choralvarianten in den Finnischen Kirchenliedschatz

Sektionsbeitrag -- 18. Studentagung der IAH

Hannu Vapaavuori

1. Finnische Melodien in den frühesten Choralsammlungen

Der Einfluß der Reformation auf das Gottesdienstleben und damit auch auf die Kirchenmusik wurde in Finnland schon vor der Mitte des 16. Jhdts. deutlich spürbar, ohne daß allerdings eine einmalige alles umfassende Umwälzung stattgefunden hätte. Die liturgische Musik blieb der mittelalterlichen Tradition entsprechend gregorianisch und auch die Texte waren weiterhin zum größten Teil in lateinischer Sprache. Die früheste Musik des Ordinariums einer finnischsprachigen Messe befand sich im handgeschriebenen Westhin Codex, dessen älteste Teile auf das Jahr 1546 zurückgehen dürften. Neben vieler anderer liturgischer Musik enthielt er auch zahlreiche Kirchenlieder mit Noten.

Das erste gedruckte finnischsprachige Gesangbuch erschien 1583. Es enthielt 101 Lieder, jedoch ohne Noten. Eine spezielle Notenausgabe für ein finnischsprachiges Gesangbuch erschien erst viel später, nämlich 1702 für die ein Jahr zuvor erschienene neue Textausgabe des Gesangbuchs. Vorbild für dieses Choralbuch war das schwedische Choralbuch "Then Swenska Psalmboken" von 1697. Beide Bücher enthielten etwa 250 Melodien, von denen ihnen etwa 200 gemeinsam waren. Original finnische Melodien lassen sich mit Sicherheit nicht einmal in der finnischen Ausgabe nachweisen. Allerdings gibt es von einigen mitteleuropäischen Chorälen Formen, die nirgendwo anders angetroffen wurden.

Es sollten weitere 150 Jahre vergehen, bis das zweite Choralbuch in Finnland veröffentlicht wurde. Das erste Buch hatte bis dahin im allgemeinen keineswegs allen Kantoren zur Verfügung gestanden, sondern war schon lange zu einer Seltenheit geworden. Man kopierte seine Melodien von Hand, wodurch sie sich stark veränderten. Gesungen wurden sie aus dem Gedächtnis, was natürlich auch ihre Form veränderte. Auf diese Weise entstanden eine große Anzahl Choräle in zum Teil beträchtlich voneinander abweichenden Versionen. Es konnte vorkommen, daß in ein- und derselben Gemeinde das gleiche Lied von verschiedenen Generationen unterschiedlich gesungen wurde. Außerdem improvisierte ein Teil des Kirchenvolkes beim Singen durch Hinzufügen eigener Eingebungen,

was sich in den Ohren manch eines Pfarrers oder Musikers ohne Zweifel zu einer mächtigen Kakophonie verdichtete. Folke Bohlin prägte für einen derartigen Kirchengesang den Begriff "Multiheterophonie." Für einen ausreichenden Variationsreichtum sorgte außerdem schon der Umstand, daß die Kantoren gewöhnlich ihre eigenen, handgeschriebenen Choralbücher hatten und jeder eifrig daran festhielt, was er gelernt und aufgeschrieben hatte.

Die Melodien des von Kantor Anders Nordlund 1850 herausgegebenen Choralbuchs waren im großen und ganzen die gleichen wie in dem 1702 erschienenen Buch. Allerdings unterschieden sie sich vor allem in ihrer rhythmischen Gestalt zum Teil sehr von den Liedern in der alten Ausgabe (Beisp. 1, "Ein feste Burg ist unser Gott"). Die Anzahl der neu aufgenommenen Choräle betrug nur 16. Darunter waren keine finnischen Volksweisen oder -varianten. Man kann bei einigen Melodien diesbezügliche Vermutungen anstellen, mit Sicherheit läßt sich jedoch nichts sagen.

Im Jahre 1863 wurde ein Komitee mit der Erneuerung des Gesangbuchs beauftragt. Abweichend von früheren Gepflogenheiten wurde diesmal auch ein musikalischer Sachverständiger hinzugezogen. Es handelte sich um Rudolf Lagi, Organist jener Kirche, die heute als Dom von Helsinki bekannt ist. Lagi lieferte dem Komitee zum Gesangbuchvorschlag die Melodien. Der 1867 veröffentlichte Vorschlag enthielt 100 solcher Melodien, die im Buch von 1702 nicht enthalten waren. Der größte Teil der Melodien waren deutsche Choräle aus dem 16. und 17. Jhdt. Auch Lagi selbst hatte zahlreiche Choräle komponiert. Allerdings gab es jetzt auch ein Lied, von dem Lagi sagte, daß es eine finnische Volksweise sei (L¹ 290, Beisp. 2.1.)

Man erarbeite allerdings sogleich ein Zusatzheft zum Gesangbuchvorschlag, das 38 neue Melodien enthielt. Auch sie waren eigentlich zum größten Teil alte deutsche Choräle. Die Anzahl der finnischen Volksmelodien nahm nun um zwei zu. Bei der einen handelte es sich um eine alte Runenweise, auf die sich das ganze finnische Nationalepos *Kalevala* singen ließ. (LL² 552, Beisp. 2.2.). Sie wurde allerdings später nie wieder in unser Choralbuch aufgenommen. Die zweite Melodie war die erste eigentliche Choralvariante, die in unser Choralbuch aufgenommen und beibehalten wurde. (LL 563, Beisp. 2.3.)

Als man nach der ersten Hälfte des 19. Jhdts. das finnische Ge-

sangbuch reformieren wollte, gab es unter mehr als hundert Melodien nur drei finnische Volksmelodien oder Varianten, was etwas über den geringen Wert aussagt, den man ihnen damals beimaß. Nach damaliger Auffassung stellte die Zeit der Reformation auch die "Goldenen Jahre" der Choräle dar, weshalb man Melodien vor allem unter alten deutschen Chorälen zu finden hoffte. Andererseits ist die geringe Zahl an Volksvarianten deshalb verwunderlich, weil sich Rudolf Lagi bereits über zehn Jahre früher bemüht hatte, systematisch unterschiedliche in den Gemeinden gebräuchliche Melodieformen zusammenzutragen. Die große Vielfalt der Melodieformen wurde als großes Problem empfunden. Lagi beabsichtigte daher, gemeinsame Formen gerade unter den im Volksgebrauch veränderten Chorälen zu finden. Dieses Vorhaben verlief in dieser Phase jedoch ergebnislos und Lagi sah sich genötigt, seinen Plan aufzugeben.

Das Fehlen eines gemeinsamen Choralbuches führte nicht nur zu einer "Multiheterophonie," einem chaotischen Lärm; es entstanden auch zahlreiche brauchbare Variationen alter Choräle. Schon um die Jahrhundertmitte wurde ernsthaft die Frage diskutiert, ob den Gemeinden nicht das Recht zugestanden werden sollte, fest eingebürgerte Varianten auch im Gottesdienst zu verwenden.

Allerdings hätte das Einräumen eines solchen Rechtes die als vorrangig erachtete Entwicklung zur Einheitlichkeit gefährdet. Die allgemeine Meinung neigte daher der Auffassung zu, daß es das Wichtigste sei, einen für alle gemeinsamen Grundstock an Chorälen zu sammeln, was die Verwendung lokaler Choralformen ausschloß.

1886 war das neue Gesangbuch endlich fertig. Sein Vorgänger stammte noch aus dem Jahre 1701. Die Synode berief ein Komitee mit der Aufgabe, eine Melodiensammlung für das Buch zu erarbeiten. Das Komitee wurde beauftragt, möglichst viele Choräle aus der zweiten Auflage des Choralbuchs von Nordlund von 1850 zu übernehmen. In dem 1889 veröffentlichten Vorschlag zum Melodienbuch waren 85 neue Weisen enthalten, die es in dem erwähnten Buch nicht gab. Allerdings war darunter keine einzige neue finnische Volksweise oder -variante. Auch damals hielt man die Aufnahme von Volksmelodien noch nicht für notwendig, zumal sie ja an jedem Ort eine etwas andere Gestalt hatten. Etwa die Hälfte der 85 Melodien gelangten über die oben genannte Melodiensammlung Rudolf Lagis in das Choralbuch. Die für die geistlichen Volksweisen entscheidenden Ereignisse sollten erst im folgenden Jahr - 1890 - eintreten.

Bereits zu Anfang des Jahrhunderts war aus finnischen Volksdichtungen das Nationalepos *Kalevala* zusammengetragen worden. Auch Volksmelodien wurden gesammelt und veröffentlicht. Auf einer solchen Sammlerreise trafen die jungen Studenten Ilmari Krohn und Mikael

Nyberg zufällig auf einen alten Mann, der zu ihrer Überraschung Kirchenlieder zu Weisen sang, die unter dem Volk entstanden und vom Volk geformt waren. Diese Begegnung führte zur ersten Veröffentlichung geistlicher Volksweisen. Als sich die Synode dann das nächste Mal mit der Choralfrage befaßte, wurden bereits Stimmen laut, welche die Aufnahme dieser geistlichen Volksweisen und -varianten in den offiziellen Katalog von Choralmelodien forderten. Man hatte zwar schon vorher von der Existenz dieser Melodien gewußt, aber erst jetzt war die Zeit dafür reif geworden, daß man sie auch als für den Gottesdienstgebrauch zulässig empfand. Die jungen Männer, die diese Melodien in die Diskussion gebracht hatten, sollten später einen starken Einfluß auf die Entwicklung unseres Choralbuchs nehmen. Der eine von ihnen, Ilmari Krohn, veröffentlichte 1899 in deutscher Sprache die erste finnische musikwissenschaftliche Dissertation unter dem Titel: "Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland."

Dem von der Synode einberufenen Choralkomitee gehörten nun als Vorsitzender Bischof Otto Immanuel Colliander, der deutschstämmige, aber schon lange in Finnland wirkende Organist und Dirigent Richard Falin, sowie der zweite oben genannte Volksmelodiensammler Mikael Nyberg an. Das Komitee hatte die Aufgabe, weitere finnische volkstümliche Melodien unter die Gesangbuchmelodien aufzunehmen. Schwierig wurde die Aufgabe dadurch, daß die Texte bereits 1886 angenommen worden waren und es nicht leicht war, zum Versmaß passende Melodien zu finden. Auch war das Komitee offenkundig ziemlich vorsichtig und bestrebt, die Aufnahme solcher Melodien zu vermeiden, von deren Qualität und Eignung für das Gesangbuch man nicht wirklich überzeugt war. Im Melodienvorschlag von 1902 fanden sich dann 22 Melodien, die vom Komitee als finnische Volksmelodien oder -varianten bezeichnet wurden.

In Wirklichkeit waren vier davon gar nicht finnischen Ursprungs; zwei stammten aus Dänemark (46: Beisp. 3.1.; 145: Beisp. 3.2.), und die beiden deutschen (274: Beisp. 3.3.; 450: Lobt Gott, ihr frommen Christen, Beisp. 3.4.) standen bereits in einem handgeschriebenen finnischen Choralbuch, dem sogenannten Choralbuch von Kangasala aus dem Jahre 1624. Eine der Melodien stammte aus der 1583 erschienenen Sammlung *Piae Cantiones* (28) und eine weitere war von einem finnischen Pfarrer komponiert worden (49) und damit keine Volksweise im eigentlichen Sinn. Übrig blieben 16 Melodien, die man als finnische geistliche Volkslieder oder -varianten bezeichnen könnte.

Ein Teil jener Melodien fand bleibenden Eingang in unseren Liederbestand. Dazu gehört beispielsweise Melodie 24 (Beisp. 4.1.), eine Variante einer dänischen Melodie aus dem 16. Jhd. (Beisp. 4.2., Kk43³/-

271). Ich bin kein Musikwissenschaftler in dem Sinn, daß ich es unternehmen würde, die Gemeinsamkeit zwischen Melodie und Variante anders als über das Hören zu festzustellen. Aber es sei keinem benommen, den Vergleich anzustellen. Die zweite Variante ist die Melodie 225 (Beisp. 4.3.), bei der es sich um die Variante des 1507 in Deutschland erschienenen Chorals "Tam satis terrae nivis atque dirae" (Beisp. 4.4., Vk86⁴/182) handelt.

Nicht alle im Vorschlag enthaltenen Melodien waren Choralvarianten. Nr. 10 (Beisp. 4.5) etwa war die Melodie zu einem Volkslied und aus einem gänzlich anderen Kontext bekannt. Die Gemeinden lehnten diese Melodie in ihren Stellungnahmen eindeutig ab, sie wurde daher auch nicht in die Sammlung aufgenommen.

Zum Vorschlag der Melodiensammlung wurden alle Gemeinden um eine Stellungnahme gebeten. Nahezu einmütig äußerte man die Hoffnung, daß noch mehr aus dem Volk selbst stammende geistliche Weisen in das Buch aufgenommen würden. Es war bekannt, daß man dergleichen Melodien in großer Zahl gefunden hatte, schließlich waren über tausend Varianten von 237 Melodien auch veröffentlicht worden. Der Choralausschuß der Synode bemühte sich einen Monat lang intensiv, die gewünschten Änderungen zu berücksichtigen.

Die endgültige 1903 angenommene offizielle Melodiensammlung enthielt trotzdem nicht sehr viele Melodien dieser Art. Einige Vorschläge wurden entfernt und andere an ihre Stelle gesetzt, aber nur wenige. Eine jetzt aufgenommene Weise war die Variante Nr. 213 (Beisp. 5.1.), deren Stammelodie das deutsche Lied "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", *Evangelisches Gesangbuch* (EG) 219, Vk86/277 (Beisp. 5.2.) war. Wegen der geringen Anzahl an Volksmelodien wurde dann auch in der Synode vorgeschlagen, die Sammlung noch nicht zu verabschieden, sondern die Arbeit an ihr fortzusetzen. Die Synode wollte jedoch die Einführung der neuen Melodiensammlung nicht noch weiter hinauszögern und nahm sie als solche an. Allerdings gestattete man es den Gemeinden, auch andere als in dieser offiziellen Sammlung enthaltene Volkschoräle im Gottesdienst zu verwenden. Außerdem setzte die Synode unmittelbar ein neues Komitee ein, das weitere Volksweisen für den Gottesdienstgebrauch ausfindig machen sollte.

Ende des letzten Jahrhunderts meinten die Wissenschaftler, die sich mit den Volksmelodien beschäftigten, die Finnen würden den 5/4 Takt bevorzugen. Viele Volksweisen stehen in der Tat in einem solchen Takt. Auch unter den geistlichen Volksmelodien gab es Beispiele hierfür, wie etwa Melodie 111 (Beisp. 5.3.). Der Vorsitzende des Choralkomitees, Colliander, begeisterte sich eine zeitlang dermaßen für diese finnische Eigenart, daß er sie besonders pflegen wollte. So schlug er u.a. vor, den

zweiten Takt des Chorals "Jesu, meine Zuversicht" (EG 526, Beisp. 5.4.) in einen 5/4 Teiltakt umzuändern. Er vermutete nämlich, daß der punktierte Rhythmus hier wie auch an vielen anderen Stellen lediglich auf einem Hörfehler beruhte. Den anderen Mitgliedern des Komitees gelang es allerdings, den Eifer ihres Vorsitzenden in diesem Punkt abzuwehren. Das neueingesetzte Komitee brachte zahlreiche neue Sammlungen von Volksmelodien für den Gemeindegebrauch heraus. Offiziell wurden in größerer Zahl Volksmelodien erst 1943 in unser Choralbuch aufgenommen. Im unserem neuesten, 1986 verabschiedeten Gesangbuch finden sich 82 geistliche Volksmelodien oder -varianten.

Summary

The first separate, "official" chorale book with music to accompany a Finnish-language hymnal appeared in 1702 to complement the text-only hymnal published one year earlier. 150 years were to pass before the second chorale book was published in Finland. The first had by no means been available to all cantors and had long since become a rarity. Its melodies were copied by hand which resulted in noticeable changes. The melodies of the chorale book published by the cantor Anders Nordlund in 1850 were by and large the same as those in the collection of 1702, which contained no Finnish folkmelodies or -variants.

When, after the first half of the 19th cent., the Finnish hymnal was to be revised, there were only 3 Finnish folkmelodies or -variants among a total of more than 100 tunes. At that time, the feeling was that the era of the Reformation was also the era of the "golden years" of the chorales and one therefore hoped to find suitable melodies especially among old German chorale tunes.

The new hymnal was finally finished in 1886. Its predecessor dated from the year 1701. The synod appointed a committee for the task to compile the melodies for the hymnbook. The proposal published in 1889 included 85 new tunes which had not been contained in the older books. However, among these was not a single new Finnish folktune or -variant.

When the synod took up the question of the chorales at its next meeting, demands were voiced to include these religious folktunes and -variants into the official canon of chorale melodies. Thus the melody proposal of 1902 included 22 tunes designated by the committee as Finnish folkmelodies or -variants.

The final official collection of tunes of 1903 contained no large number of such melodies. The congregations were permitted to use in their services for worship also folk chorales from other collections than the official one. Furthermore, the synod appointed a new committee with the mandate to collect additional folkmelodies suitable for worship services.

Anmerkungen

1. *Uusi Suomalainen Wirsikirja Nuottien kanssa* (Helsinki: Armossa asetetun Komitean ehdottama, 1867). (Neues finnisches Gesangbuch mit Noten. Hrg. vom Gesangbuchkomitee.)
2. *Lisäysvirsiä Uuteen Suomalaiseen Wirsikirjaan Nuottien kanssa* (Helsinki: Armossa asetetun Komitean ehdottamat, 1868). (Anhang zum neuen finnischen Gesangbuch mit Noten. Hrg. vom Gesangbuchkomitee.)
3. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon koraalivirsikirja*. Hyväksytty viidennessätoista yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna 1943. (Choralmelodien zum Kirchengesangbuch der finnischen evangelisch-lutherischen Kirche aus dem Jahr 1938.)
4. *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja*. Hyväksytty kirkolliskokouksen ylimääräisessä istunnossa 13. helmikuuta 1986. (Gesangbuch der finnischen evangelisch-lutherischen Kirche, 1986.)

Beispiel. 1.

WW 51 EIN FESTE BURG IST UNSER GOTT

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja 1702 (Transkriptio HV)



Meidän Linnam on Jumal taiwas / Meidän kiipem ja Otam /
Hän autta meit hädäst ja waiwast / Cuin usein päällem cootan /
Meidän wihollisem / on hirmullinen / Neuwois monis pahois juonis /
Eij löytä hänen wertaans.

Nordlund 1850



Kukkasela 1857



Finnische Volksmelodien im Choralbuchentwurf von 1867
(Rudolf Lagi)

Beispiel 2.1

290.

W. m. F. No 99.

D • le, sie • fun', i • loi • nen, Tur • waan ai • na Se • sul •
seen, Luo • ta it • jes Her • ra • han, Wi • ha tär • ti
maa • il • man!

Beispiel 2.2. Die "Kalevala-Melodie"

$\frac{12}{4}$

552. 5-2

Luo • jan lou • piaan jää • tä • mäs • tä E • ri • än e •
lö • ta tää • tä; Pää • tet • ty on mail • man mat • ta,
S • kää • ni ei ken • kään jat • ta.

Beispiel 2.3.

563. /

En ym • mär • rä, Mit' i • so, mi • tä lun • ni • a Maa •
il • mads' o • llo saa • ta • wa; En ym • mär • rä. Tai • waad • sa
yl • si • nän • sä On rie • mu i • jan • lait • ti • nen; Et
puu • tu i • tä • nän • sä Siell' i • so yl • läi • nen.

"Finnische" Volksmelodien im Choralbuchentwurf von 1902

Beispiel 3.1 (Dänisch)

N:o 145.

1. Et, him - la vej - nen lit - læ Sø,
 J - s - læ læ su - a fi - s - læ Mint'

Her * * * * * ra, ar * * * * * mød * * * * * led, Sin
 ar * * * * * nat fa * * * * * ned * * * * * fød!

ar * * * * * mød a * * * * * wa * * * * * runt * * * * * la Ei

fy - bæn læ * * * * * ji * * * * * læ, Gy - vyyt - læ ai - na

uit * * * * * la Ei jær * * * * * ti hui - mær - rå.

Beispiel 3.2. Lob Gott, ihr frommen Christen (Deutsch)

N:o 450.

1. Sua lit - læn, Su - ma - s - fa * * * * * ni, Cit'
 Kai - læ - la uoa - roid - s - la * * * * * ni Det

göl - læ suo * * * * * je * * * * * lit, Hu - foi - ten udy - rædt'
 mol - læd mar * * * * * je * * * * * lit,

vic * * * * * læ: Mi - nul - la löy * * * * * hdi - læ Et - pu - as

ä - læ lic * * * * * læ Læ - nã - læn pãt * * * * * nã.

Finnische Choralvarianten im Gesangbuch von 1903

Beispiel 5.1.

Der deutsche Choral "Herr Jesu Christ" 1587 (EG 219).

219

1. Herr Je - su Christ, du höch-stes Gut,
 wir kom-men, dei-nen Leib und Blut,
 du Brunn-quell al-ler Gna-den,
 wie du uns hast ge-la-den,
 zu dei-ner Lie-be Herr-lich-keit
 und un-srer See-len Se-lig-keit
 zu es-sen und zu trin-ken.

Beispiel 5.2.

Die finnische Choralvariante 1903

№:o 213.
 Gew. 32 p/almi.
 M. M. ♩ = 56. S: 10--11.

1. Jē au • lu • ad, Jē ar • moš • la Saa
 Je, Jon • la Jyy • tä Saa • ma • la Ei
 pa • het le • fous au • teelä, Je, Jot • le Keesa
 au • na luf • sa Jau • teelä,
 määryyt • tä Ei Jot • ma, Jot • ta • Jee • ged • tä Ei
 o • • • le wiet • sa • • • ut • • • ta!

Beispiel 5.3. Eine finnische Choralvariante im 5/4- takt 1903

№:o III.
 (Zöinen jäwelmä on tääljiesä.)
 M. M. ♩ = 54. S: 7.

1. Jolt' oi • li • ad • sa us • tod • ja Jui •
 Je pa • rem • mat • si lat • Jot • wat Ne
 us • si Jee • vaa Krid • us • ta, Juit • tä • män tu • hou
 Jui • ret Jai • wau • la • wa • rat,
 men • il • mau, Eui • Jui • ni • au • ja • la • wa • rau.

Beispiel 5.4. "Jesu, meine Zuversicht", ein Vorschlag von O.I. Colliander

Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung. Populärmusik und Kirche

Wolfgang Kabus

Vorbemerkungen

Ein kurzes Wort zur Genese dieses Beitrags. Die Sektion Ost der IAH überdachte in ihrer Regionaltagung im Februar 1994 auch das Lübecker Symposium SPECULUM ÆVI (August 1995). Mein Votum war seinerzeit ein Hinweis auf die crescendierende Entwicklung der christlichen Populärmusik und die unausbleiblichen Konsequenzen für die Gesangbucharbeit der Kirchen. In einem Brief an den Präsidenten der IAH schrieb ich folgende Sätze:

Wer heute vom Gesangbuch als Kulturfaktor spricht, der muß wohl auch vom "Nichtgesangbuch" - christliche Populärmusik, Liedhefte, fliegende Blätter ... - als Kulturfaktor reden. Und dieses "Gesangbuch" scheint mir um ein Vielfaches dicker zu sein, als uns gefällt. Noch mehr: Seine Bedeutung für Glauben und Sinnfindung ist so eindeutig - siehe die wissenschaftlichen Untersuchungen der Soziologen - daß wir daran nicht vorbei können.¹

Die *Mitteilungen der IAH* (Nr. 23) forderten ausdrücklich auf, beim Lübecker Kongreß auch zur Frage der christlichen Populärmusik Stellung zu nehmen. So entstand der Beitrag "Jugend und Populärmusik" im *Bulletin* Nr. 23 und schließlich dieses Thema.

Die Populärmusik ist in kirchenmusikalischen Fachkreisen ein ungeliebtes Kind. Auch die Hymnologie hat kaum dazu Stellung genommen. Wenn hier ein Wort gewagt wird, dann aus innerer Nötigung: ich schreibe als Hochschullehrer, der täglich mit der jungen Generation zu tun hat, also mitten im pulsierenden Heute steht; ich rede aber auch als Kirchenmusiker, der die tradierte Kirchenmusik über alles liebt und betreibt und Populärmusik nicht "in den Fingern" hat. Ich bin also kein Praktiker dieses Genres sondern nur Theoretiker.

Das Ergebnis meiner Untersuchungen und Erfahrungen ist überraschend eindeutig: die Jugend hat wenig Interesse an einem Gesangbuch. Sie empfindet es als unnötig, altmodisch; sie kann und will

ohne es leben. Ihr Metier sind die Tagesblätter, das Selbstgemachte, das Vergängliche, das emotional Bewegte. Diese Haltung wird Konsequenzen für das Kirchenlied der Zukunft haben und zwar sehr bald. So sind meine erregten Fragen sicher legitim: wie kam es dazu? Wie konnte es geschehen, daß nach einer Singbewegung, einem EKG (*Evangelisches Kirchengesangbuch*), den vielen Jugendgesangbüchern die Musikkultur der christlichen Jugend plötzlich umkippte und beinahe schlagartig eine andere wurde? Und schließlich: wie werden wir mit dem Phänomen der christlichen Populärmusik fertig?

Diese Arbeit verfolgt zwei Ziele. Einerseits versteht sie sich als Erklärungsversuch, wenn auch nur unter einem höchst spezifischen Gesichtswinkel; andererseits will sie einen Weg zur Bewältigung der Spannung zwischen Populärmusik und tradierter Kirchenmusik vorschlagen und auf den zeitgeschichtlichen Kontext hinweisen.

Der Tanz als genetisches Element der Musikentwicklung? Das Thema klingt wie eine Provokation. Das ist es auch: eine Herausforderung im Namen der Zukunft und zwar gegenüber den Alten und den Jungen, den Hymnologen und den Nichtkennern! Was hier entwickelt werden soll, ist ein musikwissenschaftlicher Versuch, der die Kirche und damit auch die hymnologische Wissenschaft existentiell berührt.

Der kirchenübliche Ansatz in Sachen Musik ist meist ein sehr bescheidener: Musik muß "schön" sein. Daß sie auch mit zeitgeschichtlicher Wahrheit zu tun hat, ist für die meisten Christen zweitrangig. Zuerst muß sie gefallen! Hellhörig werden wir erst, wenn bestimmte religiöse Erscheinungen der Gegenwart ganz bestimmte Töne für sich beanspruchen. Die charismatische Bewegung, beispielsweise, ist ohne eine bestimmte Musik nicht "machbar."

"Ein feste Burg ist unser Gott" -- Musik zum Anbeten, Denken, Handeln?

"Ich bete an die Macht der Liebe" -

Musik zur geistlichen Selbstdarstellung?

Paulus von Mendelssohn -- Musik zum Hören?

Paulusoratorium von Fietz -- Musik zum Verkaufen?

christliche Populärmusik -- Musik zum Fühlen?

Ohne Rücksicht auf eine Wertediskussion sind hier ästhetisch sehr gegensätzliche Kategorien benannt, die alle einmal authentisch waren und große Bedeutung hatten, zum Teil sogar noch, bzw. wieder oder überhaupt erst haben. Wie steht es mit der Berechtigung und Akzeptanz dieser großen Gegensätze heute? Wie gehen wir mit der

Spannung um, die zwischen den Bereichen entstanden ist? Diese Frage ist nicht nur musikalischer Natur. Sie berührt inzwischen unsere Existenz, denn die Jugend als Gemeinde von morgen geht eigene Wege. Sie hat für sich entschieden, was "schön" ist - ohne Rücksicht auf offizielle Lehrmeinungen der Hymnologen oder gar ästhetische Ansprüche der tradierten Gemeinde.

1. Kritische Überlegungen zur Methode, die Musikentwicklung zu betrachten

Die Philosophie der Aufklärung hat uns unter Anderem auch vom musikalischen Fortschritt überzeugen wollen. Danach verläuft die historische Entwicklung von der Diatonik über die Chromatik und Enharmonik zur Atonalität, ja sogar der Clustertechnik. Frage: woher kommt heute die programmwidrige Wiederkehr tonaler, ja sogar diatonischer Materialien und urwüchsiger Rhythmen etwa bei der Unterhaltungsmusik? Hat die Musik einen Mutationssprung vollführt? Ist sie zurückgekehrt in ein altes Flußbett? Warum hat die Volks- und Kirchenliedmelodik zwar den historischen Übergang von der modalen zur tonalen Diatonik (also von den Kirchentönen zum Dur/Moll=Geschlecht) mitgemacht, nicht jedoch den Übergang von der Diatonik zur Chromatik, Enharmonik, Atonalität? War es zu schwer? Praktische Argumente allein vermögen wissenschaftlich nicht zu überzeugen.

Und schließlich die wichtigste Frage an die Material- und Fortschrittsideologie: warum besteht das heutige Musikleben in seiner Gesamtheit nicht zu 99 Prozent aus atonaler Musik - die wäre genetisch doch an der Reihe - sondern nur zu einem Prozent? Tatsache ist, daß 99 Prozent dem Sektor der Unterhaltungs- bzw. Tanz- und Bewegungsmusik angehören. Können und dürfen wir argumentieren, daß Unterhaltungsmusik musikwissenschaftlich nicht relevant ist, weil zu schlicht, zu primitiv? Zählt sie nicht, obwohl sie doch so gewaltig an unser aller Pforten klopft? Steckt dahinter vielleicht ein neues Weltbild, eine ganz andere Ästhetik? Gehorcht die heutige Entwicklung etwa einem inneren Gesetz, das wir selbst veranlaßt haben? Sehen wir die Musikgeschichte wirklich richtig, wenn wir etwas ausklammern und als geistlos und primitiv abqualifizieren, das zu allen Zeiten so fundamental war wie die Bewegungs- und Tanzmusik? Oder anders gesagt: handelt es sich bei diesem Phänomen der Wiederkehr etwa um eine programmierte musikgeschichtlich-soziologische Notwendigkeit?

2. Versuch einer alternativen Musikgeschichtsbetrachtung
- 2.1 Musik und ihre Wurzeln

Die Anfänge der Musikgeschichte liegen vor jeder Geschichtsschreibung. Die Forschungen der Musikethnologie bestätigen immerhin die Annahme, daß unsere Musik zwei Wurzeln hat: die Sprache und den Tanz. Bereits beim Sprechen ist der Mensch ohne es zu wissen Melodist und Rhythmiker. Er weist den Silben bzw. Wörtern unterschiedliche Tonhöhen und =längen zu und formt auf diese Weise die Sprachmelodie. Würden wir alle Silben auf derselben Tonhöhe und mit einheitlicher Tondauer formulieren, so wäre die Musik wahrscheinlich nie erfunden worden. Oder doch? Vielleicht hätte der Mensch sie auch erdacht, um wenigstens Schritte von sich Bewegendem zu koordinieren. Wir kennen keine Kultur ohne Tanz und keine Tanzkultur ohne Musik.

2.2 Sprache und Tanz als Träger der Entwicklung

Die abendländische Musikgeschichte bestätigt, welch eminenten Einfluß von der Sprache - zumeist der Sprache der Bibel - auf die Musik ausgegangen ist. Der Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades sah die abendländische Musik als "Musikalisierung der Sprache" bzw. als "Versprachlichung der Musik" an.² Sprache als Quelle der Komposition! Jahrhundertlang ist das so gewesen. Sprache besaß eine Art Mutterfunktion in der Entwicklung der abendländischen Musik.

Über die mittelalterliche Tanzmusik und die Musik der Spielleute, die sogenannte "weltliche" Musik, wissen wir weit weniger. Sie wurde einfach seltener oder gar nicht notiert, schon gar nicht kodifiziert. Wir wissen aber immerhin, daß sie existierte und eine bedeutende Verbreitung hatte. Nur ein einziges Stichwort sei genannt: der Rattenfänger von Hameln (1284) - Verführung der Kinder aus Rache mittels tänzerisch-hypnotischer Musik!

Transparenter wird das Bild erst, seit sich die Tanz- und Bewegungsmusik in der Renaissance zusammen mit der Instrumentalmusik emanzipiert. Wir kennen alle die sogenannten Suiten in unterschiedlicher Besetzung, die seit etwa 1600 von allen bedeutenden und unbedeutenden Komponisten geschrieben werden. Gemeint ist damit bekanntlich eine Folge von Tänzen: Allemande, Courante, Sarabande, Menuett, Gavotte, Gigue, usw.

These 1:

Es war offenbar völlig normal und etwas Legitim-Notwendiges, wenn Tanzformen zu Kompositionsformen wurden.

Wir stehen vor einem Gesetz der Geschichte.

Das Faszinierende ist nun, wie sich im Verlauf des 17. und 18. Jhdts. beide Wurzeln der Musik - die vokale Ausdrucksform und die instrumentale Tanzmusikform - immer mehr nähern. Im 18. Jhd. kommt es zur totalen Vereinigung. Der meisterliche Schnittpunkt ist J.S. Bach: alles Alte hat er noch, alles Neue hat er schon. Bei ihm lernt die Polyphonie "tanzen," d.h. sie übernimmt Taktarten, Rhythmusstrukturen und Spielweisen von Tänzen in einem Maße, daß einem Hören und Sehen vergeht. Und seine Suitensätze - mit anderen Worten, Instrumentalstücke, Tanzmusiksätze - lernen "sprechen." Das heißt, Musik - Instrumentalmusik - wird zur "Klangrede." Nicht zuletzt haben uns die historischen Aufführungspraktiken auf diese Zusammenhänge wieder hingewiesen. Das weite und ausgeklügelte System der Affektenlehre gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang: Musik als Rhetorik! Wie "spricht" man am besten mit tanzenden Tönen? Das war die Fragestellung des 18. Jhdts.

Es ist einsichtig, daß eine große Zahl von Musikwissenschaftlern das Jahrhundert Bachs als das "Jahrhundert des Tanzes" bezeichnen. Und Martin Wehnert sieht als entscheidenden Wegbereiter den Thomaskantor an; Bach durchtränkt die "Fuge mit Suitengeist" und die "Suite mit Fugengeist."³ Er wagt es sogar, Tanz und Choral einander gegenüberzustellen. Zwischen beiden Ebenen stehen für ihn "keine unüberbrückbaren Schranken, die eine säuberliche Scheidung" verlangen.⁴ Im Gegenteil. Bach fügt in den "Choralkantaten [wieder] zusammen, was vorher getrennt war."⁵ Auch Choräle "lernen tanzen"? Ohne Zweifel! Wir sollten keine semantische Bedenklichkeit haben, diesem unbequemen Ergebnis der Bachforschung ins Auge zu sehen.

2.3 Kulmination

Die musikalische Klassik, besonders der unvergleichliche J.S. Bach, ist gekennzeichnet durch eine zumindest dreifach geleistete Versöhnung:

- die Versöhnung der Ausdrucksmusik (Sprache) mit der Tanzmusik (Bewegung)
- die Versöhnung der Vokal= mit der Instrumentalmusik
- die Versöhnung der geistlichen mit der weltlichen Musik

So kennt die klassische Musik zwischen Bach und Mozart kaum einen Unterschied zwischen Unterhaltungs= und ernster Musik. Mozarts Sinfonien werden zunächst zur Unterhaltung gespielt, haben ihre geistige Heimat aber im Konzertsaal. Bei Bach lassen wir uns an das Zimmermannsche Kaffeehaus und die Thomaskirche erinnern: hier spielt

er zur Unterhaltung, dort unter Umständen dieselben Stücke im Gottesdienst. Das heißt für uns doch zweierlei:

1. Die objektiven Zeitgestaltungsprinzipien der Tanzmusik, also Rhythmus= und Formstrukturen, dringen in die große Musik ein und entwickeln sie mit. Tänze haben eine genetische Funktion in der Musikgeschichte.

2. Das Sprechende des subjektiven Zeitgestaltungsprinzips - die Sprache - dringt in die Instrumentalmusik ein; sie lernt "sprechen." So werden nach 1700 Instrumental= wie Vokalstil identisch: geistlich und weltlich sind nicht unterscheidbar. Diese universale Synthese nennen wir in dieser Arbeit "klassisch," vorbildlich - sonst nichts.

2.4 Musikentwicklung im Rückwärtsgang

Es hat den Anschein, als laufe die Musikgeschichte nach Bach und Mozart im Rückwärtsgang. Spätestens seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts etabliert sich die Abtrennung einer exklusiven Musik der sogenannten großen Komponisten von einer (Volks=)Tanzmusik der breiten Masse.

These 2:

Was wir zum Fortschritt unserer Musikgeschichte zählten, nämlich die Aufspaltung unseres Musiklebens in eine triviale Musik der Massen und eine Musik des elitären Bildungsbürgertums, erweist sich heute als Problem.

Es ist ernstlich zu fragen, ob uns diese Aufspaltung gut bekommen ist. Im Zuge dieser Entwicklung haben wir ein Musikgenre, die Bewegungsmusik, aus dem gehobenen Musikbetrieb entlassen. Heute donnert sie erneut an unser aller Pforten und erinnert uns daran, daß sie einmal drinnen war. Hatten nicht beide - Unterhaltungs= und ernste Musik, Bewegungs= und Denkmusik, Tanz= und Sprachmusik - Verantwortung füreinander gehabt? Sind heute nicht beide aus den Fugen geraten? Ist das etwa eine Folge dieser Trennung? Die gegenwärtige Situation gleicht einem status quo: ein Popmusiker betritt im allgemeinen keine Musikhochschule; und ein Musikstudent normaler Prägung hält Populärmusik für eine geistige Entgleisung. Damit hat sich das Bild im Laufe der letzten zweihundert Jahre um 180 Grad gedreht. Das Ergebnis gleicht einer Polarisation, die Kluft einem "garstige[n] breite[n] Graben." (Lessing)⁶

3. Das "Klassische" und die Kirchenmusik

3.1 Fragen an Geschichte und Gegenwart

Aufgrund der bisherigen Ausführungen liegt die Frage sehr nahe: ist die skizzierte musikgeschichtliche Entwicklung der Diskrepanz auch am Beispiel der Kirchenmusik zu beobachten? Die Antwort ist zwingend. Wir haben sie schon angedeutet:

These 3:

Gerade die evangelische Kirchenmusik war - bis hin zu Bach - eine der wichtigsten Kräfte, die die klassische Synthese von Sprache und Tanz zuwege gebracht hat. Allerdings war sie auch am ersten dabei, sie wieder zu lösen.

Die Kirchenmusik hat die Bewegungsmusik im Namen einer neuen Frömmigkeit und Theologie aus der Kirche entlassen. Heute donnert sie mit Macht auch an die Kirchentüren und erinnert daran, daß sie einmal drinnen war.

Bach ist in seinem gesamten Werk ohne den Tanz und das Tänzerische nicht denkbar. Überall treibt er die Erweiterung der Tanzrhythmen "viel weiter ... als irgend einer Vorgänger."⁷ Die Forschung ist sich hierin einig. Aber schon Grauns *Tod Jesu* (1755) scheidet die tänzerischen Elemente wieder aus. Das hängt unter Anderem mit der Ästhetik der Aufklärung zusammen. In der Hymnologie setzt dieser Prozeß noch viel zeitiger ein. Wir lesen in einem Gutachten der Wittenberger Universität aus dem Jahre 1716 folgende Kritik von Freylinghausens Gesangbuch, dem einflußreichsten der damaligen Zeit, in welcher der Wunsch ausgedrückt wurde,

daß die Gesänge so wohl in ihrem metro als darauff gesetzten Composition und Noten etwas ernsthaftes, andächtiges und gottseliges in sich fassen, nicht aber auf eine üppige, leichte und fast liederliche Art der weltlichen Gesänge hinaus lauffen. Denn es ist allerdings in der Music, darin die Lieder gesetzt sind und gesungen werden, etwas, wodurch das menschliche Herz so wohl in Freude als Trauren gesetzt und also durch eine gewisse springende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raserey gebracht werden kann, da denn diese und noch mehrere Umstände es nicht wohl verstaten wollen, solche springende, hüpfende und leichtsinnige Lieder sowohl in der Kirche singen zu lassen als

denen Leuten zu ihrer Hausandacht zu recommendiren und in die Hände zu legen. ... Endlich ... finden wir in erwehntem Gesang=Buche sehr viel hüpfende, springende dactylische Lieder, welche mehrtheils mit ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen versehen sind, und insonderheit sich zu der Gravitaet der hohen Geheimnisse, die sie in sich halten sollen, im geringsten nicht reimen. ... Dergleichen springende Lieder finden sich auf eine ganz neue Art gemacht hin und wieder, insonderheit unter den Tituln von der Begierde zu Christo, von der Liebe zu Jesu, von der brüderlichen und allgemeinen Liebe ... , von der geistlichen Vermählung mit Christo, und dergleichen.⁸

Dieses Gutachten lehnt im Nahmen "der Gravitaet," also im Namen der Theologie, die "ganz neue Art," die "springende[n] Lieder," die "tanzende Art von Melodeyen" strikt ab.

Erst die Erweckungsbewegung greift den Gedanken der klassischen Synthese wieder auf, wenn auch ohne künstlerische Verantwortung. Karl Barth beargwöhnt sie denn auch in seiner *Dogmatik* und spricht von einem "verdächtigen Schwung."⁹

Die zweite Frage, die sich ergibt, dürfte dahin gehen, ob die Beschreibung der heutigen gespaltenen Musiksituation auch für die Kirchenmusik zutrifft. Leider gibt es nur eine Antwort: hier die tradierte Kirchenmusik, dort die christliche Populärmusik (Jugendmusik). Aus manchen Gemeinden wird Krieg gemeldet, Abgrenzung, offene oder versteckte Feindschaft, leider auch Desinteresse der Kirchenleitungen.

3.2 Verantwortung für die Zukunft

Kommen wir zurück zu unserem Anfang: Ursprung der Musik sind Sprache und Tanz. Hätte nicht beieinander bleiben müssen, was zueinander gehört?

Thomas Mann hat in seinem *Dr. Faustus* die Hölle folgendermaßen beschrieben: "ihre Pointe ist, daß sie ihren Insassen nur die Wahl läßt zwischen extremer Kälte und einer Glut, die den Granit zum Schmelzen bringen könnte, - zwischen diesen beiden Zuständen flüchten sie brüllend hin und her ... "¹⁰ Eine aufregende Beschreibung: die Hölle besteht aus Extremen; zwischen ihnen laufen die Insassen brüllend hin und her.

Unsere Gemeinden sind zwar kein Himmel auf Erden, aber eine Hölle wohl auch nicht. Ein brüllendes Hin= und Herlaufen zwischen zwei Extremen können und wollen wir uns nicht leisten. Im Gegenteil. Wir sollten wieder zusammenführen, was einmal beieinander war.

These 4:

Wenn die Begegnung zwischen tradierter Kirchenmusik und christlicher Populärmusik - in welcher Form auch immer - nicht gelingt, wird das für die Zukunft der Kirche Folgen haben, die sich gegenwärtig noch nicht überblicken lassen. Die Hymnologie bleibt davon nicht unberührt.

Die Jugend hat neue Hörgewohnheiten entwickelt; ein Paradigmenwechsel hat stattgefunden. Die soziologische Wissenschaft teilt mit, daß sechzig bis achzig Prozent der Jugendlichen ihren Lebenssinn auf dem Wege der Populärmusik finden. Das heißt, die Welt hat sich total verändert. Der Musik ist dabei eine Rolle zugefallen, die sie früher nicht hatte. Die hymnologische Wissenschaft wird das bedenken müssen, wenn sie nicht am Heute vorbeireden will.

4. Forderungen der Postmoderne

4.1 Vermittelnde Akzeptanz

Die Hymnodie von morgen wird sich mehr und mehr zwischen zwei Polen bewegen: der tradierten Kirchenmusik und der christlichen Populärmusik. Es ist Sache der Kirche und der Wissenschaft, diese Pole nie zu Extremen werden zu lassen. Dann würden nämlich auch wir "zwischen diesen beiden Zuständen ... brüllend hin und her" "flüchten." Dabei geht es uns nicht um ein "bloßes Nebeneinander" (Türk)¹¹ oder um die "Findung von Übergängen" (Welsch)¹² sondern um Akzeptanz. Wir müssen bedenken, daß Kontinuität (tradierte Kirchenmusik) und Aktualität (christliche Populärmusik) ihr inneres Recht haben und zwar aus Gründen der historischen Redlichkeit. Oder sagen wir es noch einmal im Geiste unseres Themas:

These 5:

Unsere zukünftige Musik wird - im Sinne einer verpflichtenden Tradition - die Begegnung mit dem popularen Heute wieder wagen müssen. Das ist eine historische Notwendigkeit. Ihr Gestern darf sie freilich nie vergessen: wer sich nicht zur Tradition bekennt, wird auch die Zukunft verlieren. Das ist ein Naturgesetz.

Die Hymnologie wird beim Streben nach vermittelnder Akzeptanz möglicherweise entdecken, daß für sie das klassische Ideal der Synthese gar nicht so sehr unterschiedlich ist vom christlichen Ideal der Versöhnung. Und Versöhnung heißt immer Offenheit füreinander.

4.2 Radikale Pluralität

Wer der Kirchenmusik für die Zukunft Gutes wünsche möchte, der muß ihr vor allem wünschen, daß die christliche Kirche gesund bleibt in Theologie und Glauben. Nur so kann sie sich dem Vielheitsprogramm unserer Jahrzehnte stellen. Die einseitige "Flucht aufs feste Land tragender Werte"¹³ aus der Vergangenheit ist zwar typisch für das Christentum, wird aber heute immer problematischer. Die Philosophie der Postmoderne klagt beharrlich eine radikale Pluralität ein. Die Kirche kann sich dem nicht entziehen, es sei denn, sie würde zu einer "Sondergruppe am Rande der Geschichte,"¹⁴ zu einer Subkultur der Gläubigen.¹⁵ Pluralität der Werte und Lebenswelten ist heute nicht nur eine Tatsache, sondern eine unaufhebbare und damit legitimierte Signatur unserer Zeit und unserer Zukunft. Absolute Wahrheiten werden nicht mehr geglaubt.

4.3 "Weltliche" Theologie

Zur Wahrheit und Schönheit der Welt gehören heute auch die Formen der Populärmusik. Spätestens an dieser Stelle wird unser Thema zu einer "hochtheologischen Angelegenheit."¹⁶ Es erhebt sich die Frage nach der Identität einer Kirche: sind Theologie und Gemeinde gelassen genug, auch große Gegensätze zu tragen und beieinander zu halten? Ist die Theologie so progressiv und weltoffen, daß sie sich dem musikalischen Heute, auch dem popularen, zu stellen wagt? Oder bleibt sie lieber in ihren sicheren Mauern? Unversehens wird die Frage der Musik zu einer Anfrage an unser Selbstverständnis.

Auch Glaubensüberzeugungen und religiöse Institutionen müssen sich heute dem Markt aller Möglichkeiten ungeschützt stellen, denn eine "Sinnagentur Nr. 1", d.h., eine für alle verbindliche Institution für Lebenssinn, gibt es nicht mehr. Wenn wir dies als postmoderne Situation verstehen wollen, so muß sie von Theologie und Gemeinde akzeptiert werden. Rückzugsgefechte, wie sie noch immer von kirchlichen Autoritäten und christlichen Gruppen geliefert werden, lohnen den Einsatz nicht. Sie enden in einer sektenähnlichen Partikularität. Für die Populärmusik heißt das: die Entscheidung für sie ist keine Sache des Geschmacks sondern eine Entscheidung für die Welt, also eine Aufgabe der Theologie!

These 6:

Populärmusik ist die Verkleinerung der Probleme unserer Welt auf ein handliches Format. Sie ist zeitgeschichtlich echt und damit berechtigt, ja sogar notwendig. Als Massenkultur entspricht sie genau dem Weltbild

einer technisierten Wegwerfgesellschaft: im Kielwasser des technischen und wissenschaftlichen Fortschritts entstanden ist sie auch attributiv daran gebunden. Es ist nicht möglich, das eine zu wollen und das andere zu verneinen. Die Welt mit all ihren Erscheinungen ist unteilbar.

So hat denn jede Kirche die Musik, die sie verdient und zwar aus theologischen Gründen. Luther zählt sie "zu den 'notae ecclesiae,' zu den besonderen Merkmalen der Kirche."¹⁷ Diese Apostrophierung hat sicher einen tiefen Sinn.

Schluß

Der Augustinus von Hippo zugeschriebene Satz ist überraschend: "O Mensch, lerne tanzen, sonst wissen die Engel im Himmel mit dir nichts anzufangen."¹⁸ Ob der Kirchenvater in prophetischem Weitblick geahnt hat, daß dieses Thema am Ende des 20. Jhdts. zum Problem für Musik und Kirche wird? Sicher nicht! Aber er muß doch einen Grund für solch eine ungewöhnliche Äußerung gehabt haben.

Heute scheint uns sein Wort eingeholt zu haben. Begreifen wir es als Konzept und Aufgabe: Musik und Bewegung gehören zusammen. Die Musikgeschichte hat den Rhythmus als das körperliche Element der Musik über Jahrhunderte beargwöhnt und darum ausgeblendet. So konnte er sich unkontrolliert entfalten. Heute steht er fordernd an unserer Tür und probt den Aufstand. Ausweichmanöver gelten als Flucht; Hymnologie und Kirche müssen sich stellen! Schließlich haben sie an den Errungenschaften dieser Moderne, die nicht als eine Fremde über sie kam, ebenso Anteil wie an ihren Auswüchsen und Gefährdungen. Es gibt nur zwei Alternativen: entweder einmauern oder öffnen. Die bösen Erfahrungen mit einem "Schutzwall" stimmen uns sehr nachdenklich. Wir sollten also wissen, was wir tun.

Anmerkungen

1. Wolfgang Kabus: Brief an Dr. Christian Bunnens, 16. Februar 1994.
2. Trasybulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe* (Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1954), S. 76.
3. Martin Wehnert: "Die Fugenthematik bei Johann Sebastian Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Aufklärungsästhetik." In: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR* (Leipzig, 1975), S. 104.
4. Reinhard Szeskus, "Zu den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs," *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR* (Leipzig, 1975), S. 117.
5. Szeskus, a.a.O., S. 117.
6. Gotthold Ephraim Lessing: "Ueber den Beweis des Geistes und der Kraft." In: Karl Lachmann (Hrg.): *Gotthold Ephraim Lessing's sämtliche Schriften*, 10. Bd., neu durchgesehen und vermehrt von Wendelin von Maltzahn (Leipzig, 1856), S. 40.
7. Johann Nikolaus Forkel, zitiert in Armin Schneiderheinze: "Leipzig - ein Zentrum der Aufklärung 1723 bis 1750," *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR* (Leipzig, 1975), S. 28.
8. Zitiert in Walther Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle* (Halle, 1939), Bd. 2/1, S. 28.
9. Karl Barth: *Kirchliche Dogmatik* (München und Zürich, 1932-), Bd. I/2, S. 277.
10. Thomas Mann: *Dr. Faustus*, 2. Aufl. (Berlin und Weimar, 1975), S., 336.

11. Hans Joachim Türk: *Postmoderne* (Stuttgart, 1990), S. 121. (Reinhard Hummel und Josef Sudbrack {Hrg.}: *Unterscheidung - Christliche Orientierung im religiösen Pluralismus*)
12. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne* (Weinheim, 1987), S. 309.
13. Hans Joachim Türk: a.a.O., S. 128.
14. Hans Joachim Türk, a.a.O., S. 132.
15. Ernst-Wolfgang Böckenförde: "Kirche und modernes Bewußtsein." In: Peter Kolowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw (Hrg.): *Moderne oder Postmoderne?* (Weinheim, 1986), S. 118.
16. Thomas Mann, a.a.O., S. 330.
17. Friedrich Hofmann: "Wesen und Auftrag der Evangelischen Kirchenmusik." In: Erich Valentin und Friedrich Hofmann (Hrg.): *Die evangelische Kirchenmusik. Handbuch für Studium und Praxis* (Regensburg, 1967), S. 20.
18. Augustinus von Hippo (?), zitiert nach Adalbert Ludwig Balling: *Tanzen vor Gott und den Menschen* (Würzburg, 1994), S. 77. - Weitere Informationen zum Stand der Forschung in: *Laßt uns Kreise ziehen* 3. und 4. Opfikon 1995.

Summary

Dance and movement essentially contributed to the history of music as shown, for example, by the numerous suites written by composers since 1600. The 18th century is seen as the culmination of this development: the century of dance.

With Bach, polyphony learns to dance, that is, it appropriates metric and rhythmical structures as well as performance practices of dances as a matter of course. The "Thomaskantor" even goes so far as to juxtapose dance and chorale in his compositions. For him there are "no unbridgeable barriers demanding a clean separation of the two genres" (cf. note 4).

The history of music after Bach and Mozart seems to be running in reverse gear. No later than the middle of the 19th century, a separation took place between the exclusivist music of the so-called great composers and the dance music of the common people. Has this separation been beneficial?

The church music of that time likewise dismissed in the name of a new piety and theology the music of dance and movement from the church. "Leaping, hopping, and frivolous songs" were felt to be incompatible with the mandate of gravity and dignity (cf. note 8). Today the church - and not only the church - is faced with the fact that the kind of music that was once banned from the church is returning with a vengeance, insistently knocking at its doors. Popular music has become a power that can no longer be ignored.

In future it will be necessary to face up to popular music because our youth have developed new listening habits; a paradigm change has taken place. Sociology tells us that 60 to 80% of all young people find meaning in life through popular music. That means: the world has undergone a complete change. In this process, music gained a role which it did not have before. The work of hymnology will have to take this into consideration lest it ignore the present age.

Evangelisches Gesangbuch (EG) Nr. 170: „Komm, Herr, segne uns“. Ein sprachwissenschaftlicher Essay

Britta Martini

1. Isotopienketten

Um Themen des Liedtextes von „Komm, Herr, segne uns“ feststellen zu können, habe ich sogenannte Isotopienketten aufgestellt, es handelt sich dabei um nominative und konnotative Ketten (NK und KK), die sich durch die Aufzählung von Schlüssel-, Stimuluswörtern oder von semantisch verwandten Begriffen ergeben.

a) nach Satznummern geordnet:

Satz-Nr.	NK 1 „Herr“	KK 1 „Gott-Mensch“	NK 2 „Segen“, „Friede“	KK 2 „Mensch-Mensch“
1	Herr; dir	segne uns; daß wir uns nicht trennen; zu dir bekennen	segne uns	segne uns; daß wir uns nicht trennen; (wir) bekennen
2	die Deinen	nie .. allein; stets .. die Deinen		nie sind wir allein; wir sind die Deinen
3		Lachen oder Weinen wird gesegnet sein	wird gesegnet sein	(unser) Lachen oder Weinen...
4			Segen bewahren	keiner kann allein
5	du	du gibst reichlich		wir müssen nicht sparen
6			Segen kann gedeihn	wir teilen; wir heilen; wir lieben; wir verzeihen
7	du; du	du versprichst uns zum Wohl	Frieden; Frieden; ihn	uns zum Wohl
8	hilf	hilf	ihn; ihn; ihm	wir tun; wir erspähen
9	Herr; dir	segne uns; daß wir uns nicht trennen; zu dir bekennen	segne uns	segne uns; daß wir uns nicht trennen; (wir) bekennen
10	die Deinen	nie .. allein; stets .. die Deinen		nie sind wir allein; wir sind die Deinen
11		Lachen oder Weinen wird gesegnet sein	wird gesegnet sein	(unser) Lachen oder Weinen ...

b) nach Strophen geordnet:

Strophen-Nr.	NK 1	KK 1	NK 2	KK 2
1	Herr; dir; die Deinen	segne uns; daß wir uns nicht trennen; zu dir bekennen; nie allein; stets die Deinen; Lachen oder Weinen ... gesegnet	segne uns; wird gesegnet sein	segne uns; daß wir uns nicht trennen; (wir) bekennen; nie sind wir allein; wir sind die Deinen; (unser) Lachen oder Weinen...
2	du	du gibst reichlich	Segen bewahren; Segen kann gedeihn	Keiner kann allein; wir müssen nicht sparen; wir teilen; wir heilen; wir lieben; wir verzeihn
3	du; du; hilf	du versprichst uns zum Wohl; hilf	Frieden; Frieden; ihn; ihn; ihn; ihm	uns zum Wohl; wir tun; wir erspähen
4	Herr; dir; die Deinen	segne uns; daß wir uns nicht trennen; zu dir bekennen; nie allein; stets die Deinen; Lachen oder Weinen ... gesegnet	segne uns; wird gesegnet sein	segne uns; daß wir uns nicht trennen; (wir) bekennen; wir sind nie allein; wir sind die Deinen; (unser) Lachen oder Weinen ...

Ein erstes ermitteltes Thema ist der Segen Gottes. Aus der Tabelle ist aber deutlich zu ersehen, daß ein anderes, im Text nicht explizit formuliertes Thema eine größere Rolle spielt, nämlich die Beziehung Gott-Mensch und die Beziehung Mensch-Mensch, oder anders benannt: Das Thema Gemeinschaft. Dabei ist rein quantitativ das Thema „menschliche Gemeinschaft“ noch vor dem Thema „Gemeinschaft mit Gott“ zu nennen.

Sieben mal erscheint das Wort „uns“ im Text, zehn mal das Wort „wir“, fast alle Verneinungen im Text beziehen sich auf den Zustand „trennen“ oder „allein sein“ (nicht trennen; nie sind wir allein, keiner kann allein).

In welcher Beziehung die Themen „Segen“ und „Gemeinschaft“ zueinander stehen, ob Segen Gemeinschaft zur Voraussetzung hat oder sie erst schafft, bleibt offen.

2. Vagheit

Damit bin ich bei einer zweiten Beobachtung. Ein Konstruktionsprinzip des Textes, das sich auf mehreren Ebenen nachweisen läßt, ist die „Vagheit“, oder Offenheit, Unbestimmtheit.¹ Diese Vagheit läßt sich sowohl auf der Ebene der Worte (Lexeme) als auch auf der syntaktischen Ebene (Wortverbindungen) und der Ebene der syntaktischen Bezüge (Satzanschlüsse) feststellen. Die Vagheiten oder Leerstellen im Text sind nur auflösbar, indem die SängerInnen ihr persönliches Vorwissen, ihre Assoziationen aktivieren und in ihr Textverständnis einbringen.

„Heimat“ ist ein beliebtes Beispiel für ein vages Lexem. Heimat löst in jedem Menschen unterschiedliche Assoziationen aus und kann - gleichzeitig - mit sehr verschiedenen Konnotationen verbunden sein (Geborgenheit, auch unabhängig von einer Landschaft oder einem Land; Nationalismus; Dorf etc.)

2.1

Im Text von Trautwein gibt es zahlreiche Worte, die erst quasi von außen mit Leben erfüllt werden müssen: bei dem „wir“ handelt es sich um eine Leerstelle, die in den Friedensgebeten und Montagsdemonstrationen der alten DDR in spezifischer Weise besetzt werden konnte: „wir“, das sind die, die für eine Veränderung des Staates DDR an die Öffentlichkeit gehen und etwas zu riskieren bereit sind. Das Lied „Komm, Herr, segne uns“ hat zumindest in Leipzig zu Zeiten der „Wende“ eine Rolle gespielt oder eine Funktion gehabt, und es ist in seiner Eigenschaft als eine Art Widerstandslied immer noch so bedeutungsvoll und wichtig für viele ehemalige DDR-BürgerInnen, daß sprachliche, theologische oder musikalische Kritik an dem Lied nicht gern gehört und mit dem Hinweis auf seine Funktion bei den Friedensgebeten zurückgewiesen wurde.²

Das im Lied verwendete Wort „bekennen“ paßte in die Aufbruchszeit 1989, indem es traf, was die Demonstranten öffentlich und „überall“ taten, und zwar gemeinsam, nicht getrennt. Die absolute, vom Textzusammenhang unabhängige Wortbedeutung war möglicherweise stärker als die durch den Liedkontext nahegelegte Bedeutung (öffentliches Bekenntnis zu Gott). Bekenntnis der eigenen Meinung, öffentliches Eintreten für bestimmte Forderungen - all dies und viel mehr mag sich als Bedeutungshof um das Wort „bekennen“ gelegt haben, als das Lied 1989 in Leipzig gesungen wurde.³

Weitere Vagheiten bestehen auf der Wortbedeutungsebene von „Lachen“ und „Weinen“. Mögliche Bedeutungen sind: Freude und Trauer werden gesegnet sein; verschiedene, aber vielleicht nicht alle Arten des Lachens und Weinsens samt der verschiedenen dazu gehörenden

Anlässe werden gesegnet sein. Hier kann sich jeder mit seinen Vorstellungen von Lachen und Weinen in den Text einbringen. Auch „sparen“, „Schaden“, „Segen“, „gesegnet“, „Frieden“, „Herr“, „Wohl“ sind semantisch besonders vage Lexeme im Text.

2.2

Auf der Ebene der Wortverbindungen finden sich ebenfalls Beispiele von Vagheit: „daß wir uns nicht trennen“. Daß wir Menschen uns nicht von dir, dem Herrn, trennen? Oder daß wir Menschen uns nicht voneinander trennen? Oder daß wir beide (Freundes- oder Liebespaar) uns nicht voneinander trennen?

„Lachen oder Weinen“: Was ist gemeint: Lachen *und* Weinen? Entweder Lachen *oder* Weinen? Oder einfach eine Gelassenheit, der es gleichgültig ist, welche Gefühlsäußerungen gerade dran sind? Oder kann man aus dieser Wortverbindung „Lachen oder Weinen wird gesegnet sein“ die Botschaft hören, daß Gefühlsäußerungen etwas Positives sind? Vom übergeordneten Thema „Segen Gottes“, genauer: vom Incipit des Liedes („Komm, Herr, segne uns“) erfährt das „Lachen oder Weinen“ jedenfalls eine positive Aufladung. Der weitere Textzusammenhang, der auch die „Tränen“ positiv besetzt, unterstützt diese positive Aufladung. Für die jeweilige Sängerin des Liedes mag dies eine höchst banale oder höchst bedeutsame Botschaft sein.

Weitere Beispiele für einladende Leerstellen im Text sind die Wortverbindungen „schlimmer Schaden“, „du gibst reichlich“, „nicht sparen“. Die Stellen „daß wir ihn tun“ und „wo wir ihn erspähen“ fordern die Leserin geradezu auf, nach einem möglichen Sinn auf die Suche zu gehen. Dabei können natürlich sehr verschiedene Antworten herauskommen.

2.3

Schließlich will ich noch Beispiele für Vagheit auf der Ebene der syntaktischen Anschlüsse anführen: „Komm, Herr, segne uns, daß wir uns nicht trennen“. Damit wir uns nicht trennen? Auf daß wir uns nicht trennen? Aber ist Segen konditional mit Nicht-Trennen verbunden?

„sondern überall uns zu dir bekennen“. Das Wort „sondern“ kann die Unterscheidung zwischen Gegensätzen zum Ausdruck bringen. Wo sind im hier untersuchten Text Gegensätze? „Nicht trennen“ „sondern bekennen“ sind keine Gegensätze. Eine denkbare Textbedeutung ist vielleicht: „Daß wir uns (nicht nur) nicht trennen, sondern (im Gegenteil, darüberhinaus) (uns auch) überall zu dir bekennen“ - aber auch so gedeutet bleibt die Bedeutung des Satzes vage.

„Hilf, daß wir ihn tun, wo wir ihn erspähen - die mit Tränen säen, werden in ihm ruhn.“ Der Gedankenstrich läßt alles offen und unzählige Verbindungsmöglichkeiten zu.⁴

3. Intertextualität

Im Text von Trautwein gibt es viele sogenannte intertextuelle Verweise, die Signalfunktionen auf Präsuppositionen haben, das heißt, sie appellieren - ähnlich wie Leerstellen im Text - an bewußtes oder unbewußtes Wissen der Sängerin, das dann in das jeweilige Textverständnis eingeht bzw. die Textwirkung beeinflußt. Hinter dem Text des Liedes „Komm, Herr, segne uns“ schimmern Texte aus Bibel, Gesangbuch, Gottesdienst und Alltagsfrömmigkeit. Diese Hintergrundtexte sind nicht durch ihre Themen, sondern nur durch einzelne Schlüsselwörter vertreten, wodurch sie eine bestimmte Signalwirkung bekommen.

Der Komponist und Dichter des Liedes, Dieter Trautwein, hat die Entstehungsgeschichte des Liedes beschrieben und den von ihm verfaßten Liedtext selbst interpretiert.⁵ Als ich Trautweins Aufsatz las, war meine Untersuchung zu seinem Lied schon fertig. Ich kannte damals auch noch nicht die Stellungnahme von Markus Jenny⁶ und nicht die Stellungnahmen von Abt, Eglin, Koella, Malibas, Mattmüller, Rapp und Kornemann.⁷ Die im folgenden aufgezeigten intertextuellen Bezüge decken sich deshalb nur zum Teil mit denen, die Trautwein, Malibas, Mattmüller und Kornemann nennen, d.h. manche der aufgezählten Bibelstellen sind mir bei der Rezeption des Liedes nicht eingefallen; andererseits führe ich Beispiele für intertextuelle Verweise an, die in den genannten Beiträgen nicht vorkommen.

Obwohl Trautwein in seinem Entstehungsbericht von einem großen biblischen Bogen spricht, der sich „von Psalm 126 ... über Lukas 2,14 und über Hebräer 4,9ff. bis hin zur Verheißung der Offenbarung ‘und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen’ (Kap. 7,17 und 21,4)“ spannt⁸, kann ich thematisch-inhaltliche Bezüge zwischen den Bibelstellen und dem Lied nicht erkennen.⁹ Gleichwohl sind meines Erachtens Bezüge vorhanden.

Der Liedtext klingt vertraut und irgendwie bekannt.¹⁰ Diese Wirkung entsteht, weil die verwendeten Worte und ihre Reihenfolge Erinnerungen an vertraute und populäre Texte hervorrufen, ohne daß die Empfängerin sich diese Erinnerungen bewußt machen muß, und ohne daß das Thema des durch die Verwendung einzelner Worte anklingenden Sekundärtextes identisch oder auch nur ähnlich (mit) dem Thema des Primärtextes sein muß.

Der Bezug zwischen Primär- und Sekundärtext liegt im Fall des untersuchten Liedtextes auf der lexischen und auf der Affekt-Ebene der Texte. Hier bestehen Übereinstimmungen. Die Affekt-Ebene ist in unserem Lied positiv; darauf komme ich noch zurück.

3.1

„Komm, Herr Jesus, sei du unser Gast, und *segne*, was du *uns* bescheret hast.“ In diesem bekannten, volkstümlichen Tischgebet findet sich die Kopfzeile des Liedtextes vollständig und in der richtigen Reihenfolge wieder.¹¹

Offenbar hat der Textautor diese Beziehung nicht bewußt hergestellt, sie wird jedenfalls in seinem Bericht über sein Lied nicht erwähnt. Mir geht es bei allen folgenden Beispielen darum zu zeigen, welche bereits bekannten und vorhandenen außerhalb des Liedtextes liegenden Texte beim Leser oder Sänger aktiviert werden können. Eine vollständige Aufzählung ist natürlich nicht möglich, denn das untersuchte Lied setzt zwar die Aktivierung in Gang, kann aber keinen Einfluß darauf nehmen, was aktiviert wird.¹²

3.2

Psalm 126:

Wenn der *Herr* die Gefangenen Zions erlösen wird,
so werden *wir* sein wie die Träumenden.

Dann wird unser Mund voll *Lachens*
und unsre Zunge voll Rühmens sein.

Dann wird man sagen unter den Heiden:

Der *Herr* hat Großes an *uns* getan,
des sind *wir* fröhlich.

Herr, bringe zurück unsre Gefangenen,
wie du die Bäche wiederbringst im Südland.

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen und *weinen* und streuen ihren Samen
und *kommen* mit Freuden und bringen ihre Garben.

Nicht nur wird ein Halbsatz des Psalms in der dritten Liedstrophe wörtlich übernommen - meiner Ansicht nach das einzige Zitat im ganzen Lied - , sondern auch die Lexeme Lachen und Weinen kommen in Psalm und Lied vor. Beide Male wird Lachen und Weinen durch den Kontext positiv gewendet. Mehr Übereinstimmung zwischen Primär- und Sekundärtext ist nicht nötig, um bei Rezipienten des Liedes positiv besetzte Erinnerungen an Bekanntes zu wecken.

3.3

Der Text „Ruhe(t) in Frieden“, Schlußsatz der Totenmesse und ein beliebter Grabsteinspruch, ist meine Assoziation bei der Liedzeile „werden in ihm (dem Frieden) ruhn“.

Die bei Trautwein angeführten Bibelstellen im Zusammenhang der letzten vier Worte von Strophe 3 seines Liedes sind mir bei meiner Untersuchung nicht eingefallen, sondern eben nur der populäre Grabsteinspruch. Trautwein bringt in seiner Interpretation die kurze Liedzeile „werden in ihm ruhn“ mit Hebr. 4,9ff. „Darum ist noch eine *Ruhe* vorhanden dem Volke Gottes. Denn wer zu seiner *Ruhe* gekommen ist, der *ruht* auch von seinen Werken gleichwie Gott von seinen. So lasset *uns* nun Fleiß *tun*, einzukommen zu dieser *Ruhe*, auf daß nicht jemand falle in dasselbe Beispiel des Unglaubens“ zusammen.

Eine fast genauso große Quote der Übereinstimmung von im Lied- und Bibeltext verwendeten Worten ergibt sich, wenn Jesaja 57,2 dazu gelesen wird: „...und die richtig vor sich gewandelt haben, *kommen* zum *Frieden* und *ruhen* in ihren Kammern.“ Diese Bibelstelle gibt Trautwein jedoch nicht an, obwohl das in der 3. Strophe seines Liedes so wichtige Wort „Frieden“ in beiden Texten vorkommt. Ebenso wäre die Assoziation zu Psalm 4,9 möglich: „Ich liege und *schlafe* ganz mit *Frieden*; denn allein du, Herr, *hilfst* mir, daß ich sicher wohne.“ Auch diese Bibelstelle nennt Trautwein nicht.

Die Verbindung der Liedstelle „werden in ihm ruhn“ mit Hebr. 4,9ff. oder mit Jes. 57,2 oder mit Ps. 4,9 scheint mir beliebig möglich zu sein, sie hängt mit Faktoren zusammen, die nicht im Text selbst liegen. In seiner Interpretation hat sich Trautwein auf einen der sogenannten mitgemeinten Texte festgelegt, wenn er schreibt: „Aber der Kenner wird auch beim Nachdenken herausfinden, daß die ‘Ernte mit Freuden’ und die ‘Ruhe, die dem Volk Gottes noch vorhanden ist’, einander entsprechende Vorstellungen sind.“¹³

Weder die „Ernte mit Freuden“, die sich auf die Fortsetzung des Satzes „Die mit Tränen säen“ aus Psalm 126 bezieht, noch die „Ruhe, die dem Volk Gottes noch vorhanden ist“ aus Hebr. 4,9 kommen im Liedtext vor, sondern sollen nach dem Willen des Autors bei der Liedzeile „die mit Tränen säen, werden in ihm ruhn“ mitgedacht werden. Der Text selbst legt diese Assoziationen nicht zwingend nahe, wie auch die zu dem Lied vorhandenen Kommentare belegen.

Mir erscheint die Feststellung wichtig, daß der Liedtext Assoziationen aus dem Bereich christlicher Volksfrömmigkeit auch denjenigen erlaubt, die nicht über fundierte Bibelkenntnisse verfügen. Der Gedanke an den

Grabsteinspruch im Zusammenhang mit dem Ende der dritten Liedstrophe liegt dann nicht fern.

3.4

Aus den Seligpreisungen zitiere ich: „Selig sind die *Friedfertigen*, denn sie *werden Gottes Kinder* heißen.“¹⁴

Einen intertextuellen Bezug sehe ich hier zwischen der Verbindung von Frieden und Verheißung, die hier wie dort vorhanden ist. Auch die sprachliche und emotionelle Nähe der Begriffe „Segen“ und „selig“ sowie der Kinder-Ton in Trautweins Lied erwecken bei mir diese Assoziation.¹⁵

3.5

Das Wort „Kinder“ kommt im Liedtext nicht vor. Die verwendete Wortwahl ist dennoch teilweise aus der Kinderwelt entlehnt: Lachen, Weinen, nie...allein, schlimmen Schaden heilen. Gerade die Tautologie „schlimmer Schaden“ trägt zum Kinder-Ton bei. „Das ist aber schlimm“, sagen die Erwachsenen, wenn sie ein Kind trösten, das ein Wehwehchen hat, und sie singen:

<i>Heile, heile Segen,</i>	(schlimmen Schaden <i>heilen</i>)
morgen gibt es <i>Regen</i>	(<i>Weinen</i>)
übermorgen <i>Sonnenschein</i> ,	(<i>Lachen</i>)
dann <i>wird's</i> wieder besser <i>sein</i> .	(<i>wird gesegnet sein</i>)

Der assoziierte Kinderreim hat sowohl auf der lexischen Ebene (heilen, Segen) als auch auf metaphorischen Ebene (Regen und Sonnenschein als Äquivalente zu Lachen und Weinen) Gemeinsamkeiten mit dem Liedtext. Geborgenheit, Emotionen, die zugelassen und angenommen (gesegnet) werden dürfen, Aufgehobensein in der Gemeinschaft mit Gott und mit anderen Menschen: Diese Hauptbotschaft des Liedes wirkt durch solche intertextuellen Verweise unter bestimmten Umständen auf die (unbewußten) Emotionen der Rezipienten.

3.6

EG 502 (Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit) Strophe 4:

Er <i>gibet</i> <i>Speise</i>	(weil du <i>reichlich gibst</i>)
<i>reichlich</i> und überall	(müssen wir nicht <i>sparen</i>)
nach Vaters <i>Weise</i>	
<i>sättigt</i> er allzumal;	
er schaffet früh und späten <i>Regen</i> ,	(<i>Heile, heile Segen.</i>)

füllet uns alle mit seinem *Segen*,
 füllet uns alle mit seinem *Segen*.

(morgen gibt es *Regen*)

Trautweins Text verbindet sich mit diesem gut bekannten Erntedanklied sogar auf der phonologischen Ebene in der Verknüpfung des „reichlichen Gebens“ mit dem Explosivlaut „sp“ in „Speise“ bzw. „sparen“. Und der Umstand, daß Kirchenlied und Kinderreim, die beide hinter dem Trautwein-Text schimmern, durch das vertraute Reimpaar „Regen und Segen“ bzw. „Segen und Regen“ miteinander verbunden sind, läßt mich von Intertextualität der zweiten Ebene sprechen.

3.7

Das Gloria in excelsis (ohne Laudamus) wird in beinahe jedem Gottesdienst gesungen. Es ist auch durch die zahlreichen Vertonungen der Messe und besonders durch Bachs beliebtes Weihnachtsoratorium bekannt: „Ehre sei Gott in der Höhe und *Frieden auf Erden* und den Menschen ein *Wohlgefallen*.“¹⁶

Im Lied heißt es: *Frieden* gabst du schon, *Frieden* muß noch werden, wie du ihn versprichst uns zum *Wohl auf Erden*.

Das Wort „Frieden“ und die Wortverbindung „Wohl auf Erden“ erinnern an die Wortverbindung „Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“; sie kommen einem - als regelmäßig im Gottesdienst wiederkehrende Formulierung - bekannt und vertraut vor. Auch Trautwein gibt in seiner Interpretation die Bibelstelle Lk. 2,14 an; daß diese Bibelstelle in die gottesdienstliche Liturgie eingegangen ist und von daher ihre Bekanntheit erlangt hat, erwähnt er nicht. Wieder sehe ich den Bezug nicht auf der thematisch-inhaltlichen Ebene - das biblische Gloria in excelsis wird weder als Segenstext verstanden noch ist seine Hauptbotschaft die gute menschliche Gemeinschaft - sondern auf der lexischen und auf der Affekt-Ebene der Texte. Die Worte *Frieden* im Gloria und im Lied sind von ihrem jeweiligen Kontext her mit positiv konnotierten Begriffen umgeben¹⁷ - dies ist die Voraussetzung dafür, daß die positive Botschaft des mitgedachten oder unbewußt mitempfundenen Sekundärtextes die Botschaft des Primärtextes verstärkt.

4. Konnotationen der Verben

Zum Schluß meiner Untersuchung möchte ich meine These, der Affekt dieses Liedes sei positiv, belegen und vertiefen. Alles im Lied atmet eine Art „positive thinking“, ein positives Denken, positive Gedanken.

Die folgende Liste der im gesamten Lied verwendeten Verben zeigt, daß sie zum allergrößten Teil positiv konnotiert sind; einige wenige habe

ich als „neutral“ eingestuft; die Verben, die negative Bedeutung haben, werden durch den Kontext positiv gewendet bzw. negiert.

Zum Vergleich habe ich in einer zweiten Liste die ersten vier Strophen von Paul Gerhards Lied „Befiehl du deine Wege“ (EG 361) auf positive oder negative Verben untersucht. Ich habe dieses Lied ausgewählt, weil es eines der bekanntesten und beliebtesten „alten“ Lieder ist. Der Anteil neutraler und negativer Verben ist hier deutlich höher.

positiv	+
negativ	-
neutral	n
kommen	n
segnen	+
(nicht) trennen	+
bekennen	+
Lachen	+
Weinen	-/+
können	n
bewahren	+
geben	+
müssen	n
(nicht) sparen	n
gedeihn	+
teilen	+
heilen	+
lieben	+
verzeihen	+
geben	+
müssen	n/-
werden	n
versprechen	n/+
helfen	+
tun	n
erspähnen	n
säen	+
ruhen	+
kommen	n
segnen	+
(nicht) trennen	+
bekennen	+
Lachen	+
Weinen	-/+
segnen	+

32 Verben: 23 positiv (72%); 3 negativ (9%); 10 neutral (31%), 4 Verben (12%) habe ich zweifach gezählt. Als Vergleich die Verben aus „Befiehl du deine Wege“ (Strophen 1-4):

(an-)befehlen	+
kränken	-
lenken	+
geben	+
finden	+
gehen	n
müssen	n/-
trauen	+
sollen	n/-
wohlergehen	+
müssen	n/-
schauen	n
sollen	n/-
bestehen	+
Sorgen	-
Grämen	-
lassen	n
nehmen	n
müssen	n/-
erbitten	n/+
wissen	+
sehen	n
schaden	-
(aus-)erlesen	n
treiben	n
bringen	n
gefallen	+
haben	n
(nicht) fehlen	+
sein	n
sein	n
können	n
hindern	-
dürfen	n
(nicht) ruhen	+
sein	n
wollen	+
tun	n

38 Verben: 13 positiv (34%); 10 negativ (27%); 21 neutral (55%); 6 Doppelzählungen (16%).

	positiv	negativ	neutral	Doppelzählungen
Trautwein	72 %	9 %	31 %	12 %
Gerhardt	34 %	27 %	55 %	16 %

Der Trautweintext will rundum harmonisch sein, er ist rund - auch durch die identische Anfangs- und Schlußstrophe - und läßt keinen Platz für Zweifel und grüblerisches Nachdenken.

Die Gemeinschaftsthematik des Liedes wird durch den Marschcharakter der Melodie im Viervierteltakt unterstützt.¹⁸

Scheinbar sinnlose Verbindungen, wie „*segne uns, daß wir uns nicht trennen, sondern überall uns zu dir bekennen*“, können, bedingt durch den gesamten positiven Rahmen des Liedes, als eine Aufzählung oder Addition von lauter guten Dingen verstanden werden und erhalten darüber ihre Aufladung und tragen unterschwellig zur „positiven“ Botschaft des Liedes bei.

Anmerkungen

1. Iser, Wolfgang, Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1970
2. vgl. Marti, Andreas, Verordnet oder aus dem Volk? Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation, in: Musik und Gottesdienst 1, 1994, S. 6 - 16. Ich zitiere die Fußnote 13 in Martis Aufsatz: „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. Um so deutlicher zeigt dieses Beispiel, wie sehr der Kontext die Rezeption bestimmt und die analysierbaren textlichen und musikalischen Gegebenheiten in den Hintergrund treten lassen kann.“
3. Christian Führer, Pfarrer an der Leipziger Nikolaikirche, sagte mir in einem Gespräch, die Liedzeile "daß wir uns nicht trennen" habe mit der Trennungsbereitschaft der Ausreisewilligen, die sich Montags zum Friedensgebet versammelten, korrespondiert und eine starke emotionelle Wirkung hervorgerufen.
4. Schuberth, Dietrich, Neue Lieder des Neuen Gesangbuchs, in: EKD-Texte 36, herausgegeben vom Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland, Hannover 1990, S. 67, schreibt dazu: „Die Verbindung durch ‘daß’ und ‘sondern’ schafft aber logisch schwer erträgliche Inkongruenz. Die Alliteration ‘schlimmen Schaden’, klanglich schön, hat kaum Sinn, denn Schaden ist immer schlimm. ‘Erspähen’ zeichnet um des Reimes willen ein etwas komisch übergenaues Bild von der Ausschau nach dem Frieden.“ In poetischer Hinsicht mag diese Kritik berechtigt sein. Mich interessiert hier mehr die Funktion der beanstandeten sprachlichen Gebilde im Hinblick auf eine mögliche Wirkung des Liedes.
5. Trautwein, Dieter, Erprobt, bewährt. Berichte von Dieter Trautwein, in: Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt, 1. Jahrgang, Heft 1, 1983, S. 30 - 34

6. Jenny, Markus, Ein neues Lied singt sich ein, in: Neues Singen in der Kirche 1, 1986, S. 2 - 5
7. in: Neues Singen in der Kirche (NSK) 3, 1987, S. 29 - 32
8. Trautwein a.a.O., S. 32
9. Malibas und Kornemann sehen ebenfalls keinen thematischen Zusammenhang zwischen den Bibelzitatzen im Lied und der Botschaft des Liedes selbst, vgl. NSK 3/87, S. 30 ff
10. Jenny a.a.O., S. 4, schreibt: „Es gibt darin keine Widerhaken, keine Stolperdrahte, nichts Unnaturliches. Das Lied singt sich gleich beim ersten Mal so, als hatte man es schon hundert Mal gesungen.“ Jenny konstatiert diese Tatsache, ohne nach ihren Ursachen zu forschen.
11. Daß meine Assoziation zum Tischgebet „legitim“ ist, zeigt sich, wenn Trautwein seine Liedzeile „wie du ihn (den Frieden) versprichst, uns zum Wohl auf Erden“ mit Lukas 2,14: „Ehre sei Gott in der Hohle und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen“ in Verbindung bringt; vgl. 3.7 meiner Untersuchung.
12. vgl. dazu Punkt 3.3
13. Trautwein a.a.O., S. 33
14. Matth. 5,9
15. Auch Mattmuller (NSK 3/87, S. 30) assoziiert an dieser Stelle „selig“, obwohl das Wort im Liedtext nicht erscheint.
16. Lk. 2, 14
17. vgl. u.a. nur die ersten Strophen folgender Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch (EG): 421 (Verleih uns Frieden gnadiglich); 422 (Du Friedefurst, Herr Jesu Christ). In diesen Liedern, die vom Frieden handeln, kommen negativ konnotierte Worte wie „streiten“, „Not“, „Tod“, „schreien“ vor.

18. Diese Behauptung müßte durch eine eingehende Untersuchung der Melodie sowie des Zusammenhangs zwischen Strophen texten und Melodie erst noch bewiesen werden.

Zusammenfassung:

In diesem Aufsatz wird der Versuch unternommen, unterschwellige Wirkungsweisen des Liedes "Komm, Herr, segne uns" mit Hilfe einer sprachwissenschaftlichen Textanalyse herauszuarbeiten. Zwischen den Zeilen verborgene Botschaften können mit Hilfe von Isotopienketten und durch die Analyse von Wort- und Satzverbindungen aufgedeckt werden. Auch die im untersuchten Liedtext zahlreich vorhandenen intertextuellen Bezüge und Verweise beeinflussen die Rezeption des Liedes.

Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829

Ilisabe Seibt

1. Das Berliner Gesangbuch von 1829 - ein Reformgesangbuch

Das 1829 erschienene neue Berliner Gesangbuch (im Folgenden BG 1829), an dem eine eigens hierzu von der Kreissynode 1818 bestimmte Kommission neun Jahre lang bis 1827 gearbeitet hatte, entstand in einer von vielfältigen Widersprüchen geprägten Zeit. Seit der Mitte des 18. Jhdts. gab es Bestrebungen, die älteren Gesangbücher durch verbesserte, im Geist der Aufklärung und des Rationalismus stehende Gesangbücher zu ersetzen. 1780 erschien als erstes offizielles aufgeklärtes Gesangbuch das *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preussischen Landen*, der nach seinem Verleger benannte Mylius, dessen allgemeine Einführung jedoch in vielen Gemeinden scheiterte. Der Prozeß der Ablösung der alten orthodoxen Gesangbücher durch rationalistisch geprägte Neubearbeitungen hielt bis in das 19. Jhd. hinein an. So erschien erst 1825 das *Neue Gothaische Gesangbuch für die öffentliche Gottesverehrung und für die häusliche Andacht*. Während in Berlin an einem Gesangbuch gearbeitet wurde, das den Mylius ablösen sollte, erschienen andernorts gerade erst rationalistische Gesangbücher, vielfach gefördert durch die Kirchenbehörden.

Andrerseits treten seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jhdts. restaurative Bestrebungen immer stärker hervor. Sie wurden genährt von dem schon seit der Jahrhundertwende empfundenen Ungenügen rationalistischer Gesangbücher, den Ereignissen der Befreiungskriege und dem erwachenden romantischen Interesse an historischer Überlieferung. Im Zuge dieser Entwicklung wurde es möglich, daß pietistische und erweckliche Kreise, die das alte Liedgut bewahrt hatten, zunehmend in die Öffentlichkeit treten konnten. Sie traten für eine Rückkehr zu den alten Gesangbüchern ein, um die Krise, in die das gottesdienstliche Singen durch die rationalistischen Gesangbücher geraten war, zu überwinden.

Das BG 1829 war der erste Versuch in Deutschland, von kirchenamtlicher Seite aus auf die Gesangbuchnot zu reagieren. Die Aufgabe der Mitglieder der Gesangbuchkommission lag darin, einen Mittelweg zu finden zwischen dem Mylius, der abgelöst werden mußte,

und dem Porst, der in pietistischen Kreisen und auch in jenen Gemeinden wieder gebraucht wurde, die nicht mehr aus dem Mylius singen wollten. Die Kommission hatte ein schwieriges Unternehmen zu bewältigen, das in seinem Ergebnis die Widersprüche spiegelt, die seine Entstehungszeit prägten. Entstanden ist ein Reformgesangbuch, das Einseitigkeit und Übertreibungen vermeiden möchte und statt dessen bemüht ist, positive Impulse rationalistischer Gesangbucharbeit aufzunehmen, nämlich das Erbe verständlich zu machen und zugleich das Erbe selber vielfältig zur Geltung zu bringen. Dahinter ist der Wille zu erkennen, ein Gesangbuch zu schaffen, das möglichst breite Anerkennung finden sollte. Man beabsichtigte, daß es anspruchsvoll und modern für Gebildete und verständlich für das Volk sein würde und daß evangelische Christen aller Glaubensrichtungen in ihm eine geistliche Heimat finden könnten.

Die selbstgesteckten, in der Vorrede dargelegten Ziele sind größtenteils nicht erreicht worden - sie konnten es wohl auch nicht angesichts der oben skizzierten Situation. Die allgemeinen Erwartungen an ein neues Gesangbuch waren zu vielfältig und widersprüchlich und der Klärungsprozeß im Hinblick auf die gesamte Gesangbuchfrage noch nicht weit genug vorangeschritten. Doch ein erster Schritt war getan. Die Schwäche des Gesangbuchs, das "Hinken auf beiden Seiten," ist die Kehrseite einer wirklich beeindruckenden Leistung. In jahrelanger Arbeit versuchten die neun Mitglieder der Gesangbuchkommission in ihren wöchentlichen Sitzungen, sich den Anforderungen ihrer Zeit umfassend zu stellen und nicht zur einen oder anderen Seite hin auszuweichen. Sie suchten im Hinblick auf die sprachliche Gestalt und die theologische Aussage der Lieder nach verantwortbaren Kompromissen. Gerade das machte sie und ihre Arbeit angreifbar.

Das BG 1829 steht in der Tradition aufgeklärter Gesangbucharbeit vor allem im Hinblick auf die textliche Gestalt der Lieder. Auch in der Liedauswahl wurden die nach 1750 gedichteten Texte in starkem Maße berücksichtigt. Es unterscheidet sich von rationalistischen Gesangbüchern äußerlich durch eine veränderte Rubrizierung¹ und inhaltlich durch die Aufnahme von Liedern aller vorangegangenen Epochen. Wichtige Quellen, die nachweislich von Schleiermacher in die Kommissionsarbeit eingebracht wurden, sind das Gesangbuch von Freylinghausen und das Liedgut der Brüdergemeinde, hier besonders des zeitgenössischen Dichters Karl Bernhard Garve. Die Abwendung vom rationalistischen Gesangbuch wird weiterhin deutlich in der musikalischen Gestalt des Gesangbuchs. 178 Melodieangaben sind den 876 Liedtexten beigegeben worden. Das Bemühen um die musikalische Erneuerung des Singens kommt auch darin zum Ausdruck, daß die beiden bedeutenden Berliner Musiker August Wilhelm Bach und Adolph Bernhard Marx 1830 bzw. 1832 jeweils ein

eigens für dieses Gesangbuch geschaffenes Choralbuch herausgaben. Bach hat, wie er in seinem Vorwort erwähnt, dabei eng mit der Gesangbuchkommission zusammengearbeitet.

2. Schleiermachers Mitarbeit - die Liederblätter

Das fortwährende Bemühen um eine angemessene Textgestalt der Lieder wird eindrucksvoll anschaulich in den Liederblättern Schleiermachers. Seit 1809 war er Prediger an der Berliner Dreifaltigkeitskirche und hielt dort bis zu seinem Tod 1834 vierzehntägig den Hauptgottesdienst. Aus der Zeit von 1816 bis 1829 hat sich eine fast vollständige Sammlung von Liederblättern erhalten, auf denen Schleiermacher die Lieder für seine Gottesdienste drucken ließ. Als Quellen benutzte er neue Regionalgesangbücher (Bremen 1812, Jauer 1813, Baiern 1816, u.a.), private Liedersammlungen (z.B. Karl Bernhard Garve, *Christliche Gesänge*, Görlitz, 1825 und Karl August Döring, *Christliches Gesangbuch*, Elberfeld, 1821), weiterhin das von Christian Gregor herausgegebene Gesangbuch der Brüdergemeine von 1778 und Freylinghausens Gesangbuch in der Fassung von 1741. Die Liederblätter zeigen, daß Schleiermacher bis etwa 1819 überwiegend rationalistisch geprägte Textfassungen bevorzugte, die er oft unverändert aus den einschlägigen Gesangbüchern übernahm. In den folgenden Jahren griff er mehr und mehr auf originalgetreuere Textfassungen der Lieder aus der Zeit vor 1750 zurück. Etwa ab 1825 ist die Nähe vieler Liedtexte zu den Textfassungen derselben Lieder im BG 1829 zu beobachten.

Schleiermacher hat ständig an den Liedtexten gearbeitet. Nur selten übernahm er ein Lied völlig unbearbeitet aus einer Vorlage in die Liederblätter. Von vielen Liedern, die er im Laufe der Jahre mehrmals singen ließ, gibt es drei und mitunter noch mehr Bearbeitungen. Diesen Liedern gilt dann ein besonderes Interesse, wenn sie später auch in das BG 1829 übernommen wurden. Die dortigen Textfassungen stimmen oft mit denen Schleiermachers in den Liederblättern überein, sodaß sich für viele Lieder der Weg aus einer der oben genannten Quellen über die verschiedenen Bearbeitungsstufen bis hin zur endgültigen Textfassung des Gesangbuchs nachzeichnen läßt.²

Im Vergleich verschiedener Textfassungen eines Liedes werden auch die Motive für die zahlreichen Änderungen sichtbar. Die meisten Änderungen sind sprachlich-ästhetischer Art und damit in starkem Maße dem subjektiven Empfinden des Bearbeiters unterworfen. Schleiermacher hat offensichtlich auch einfach ausprobiert, ob ihm dieser oder jener Ausdruck angemessen erschien. Schon aus der Sicht der Zeitgenossen wirkten diese Änderungen mitunter willkürlich und nicht recht

nachvollziehbar. Großen Wert legte Schleiermacher zweitens auf eine verständliche Sprache. Die meisten Änderungen, die er an älteren Liedern vor allem aus Freylinghausens Gesangbuch vornahm, dienten diesem Ziel. Getilgt wurden hierbei meist auch alttestamentliche Gottesbezeichnungen, Hölle, Teufel usw. Dies berührt schon die Änderungen aus theologischen Gründen, dem dritten Motiv, in die Textgestalt einzugreifen. Oft ist es nicht mehr möglich, die Gründe für Textänderungen eindeutig zu benennen. Zu erkennen ist jedoch, daß Schleiermacher dort, wo es im Zuge notwendiger sprachlicher Verbesserungen möglich war, versuchte, auch seiner Theologie Geltung zu verschaffen. Zugrunde liegt dem allen ein Verständnis vom Kirchenlied als eines prinzipiell offenen, un abgeschlossenen, nicht kanonisierten Textes. Dieses Verständnis führte folgerichtig dazu, daß nicht nur geändert werden konnte, sondern auch geändert werden mußte. Die prinzipielle Offenheit verlangte geradezu nach einer ständigen Anpassung an neue theologische Erkenntnisse und verändertes sprachlich-ästhetisches Empfinden.

3. Theologische Einflüsse Schleiermachers auf das Berliner Gesangbuch von 1829

Die theologischen Einflüsse Schleiermachers auf das BG 1829 werden sichtbar, wenn man die von ihm bearbeiteten Lieder mit den Aussagen seiner Glaubenslehre³ konfrontiert. Dies soll abschließend am Beispiel eschatologischer Aussagen gezeigt werden.

Weil das Eschaton dem frommen Bewußtsein nicht zugänglich ist, hat die Eschatologie keinen wirklichen Ort in Schleiermachers Dogmatik. Das dritte Hauptstück des zweiten Abschnittes der Glaubenslehre handelt "Von der Vollendung der Kirche." Schon in der Einleitung stellt Schleiermacher im Leitsatz des Paragraphen 159 fest:

Die Lösung beider Aufgaben, die Kirche in ihrer Vollendung und den Zustand der Seelen im künftigen Leben darzustellen, wird versucht in den kirchlichen Lehren von den letzten Dingen, denen jedoch der gleiche Werth wie den bisher behandelten Lehren nicht kann beigelegt werden.

Ebenso spielt der gemäß dem Zeugnis des Neuen Testaments mit der Auferstehung Jesu Christi geschehene Einbruch des Eschaton in diese Welt für Schleiermacher keine bestimmende Rolle. Er schreibt im Leitsatz zum Paragraphen 99:

Die Tatsachen der Auferstehung und der Himmelfahrt

Christi, so wie die Vorhersagung von seiner Wiederkunft zum Gericht, können nicht als eigentliche Bestandteile der Lehre von seiner Person aufgestellt werden. ... So wie ... [die Himmelfahrt] nur eine zufällige Form ist, um das Sitzen zur Rechten Gottes zu bewirken: so ist auch jene Verheißung [der Wiederkunft Christi] nur eine zufällige Form für die Befriedigung des Verlangens mit Christo vereint zu sein. ... Der Glaube an diese Tatsachen ist sonach kein selbständiger zu den ursprünglichen Elementen des Glaubens an Christum gehöriger, so daß wir diesen nicht könnten als Erlöser annehmen oder das Sein Gottes in ihm erkennen, wenn wir nicht wüßten, daß er auferstanden und gen Himmel gefahren wäre, oder wenn er keine Wiederkunft zum Gericht verheißten hätte.

Schleiermacher behandelt also die Eschatologie nicht, weil sie notwendiger Bestandteil seiner Lehre ist, sondern weil er sich mit dem subjektiven Verlangen konfrontiert sieht, Dinge zu erklären, die seiner Meinung nach nicht erklärt werden können. Der Leitsatz zum Paragraphen 158 sagt dies deutlich, wobei zugleich die Unsterblichkeit der Seelen festgehalten wird:

Wie in dem Glauben an die Unveränderlichkeit der Vereinigung des göttlichen Wesens mit der menschlichen Natur in der Person Christi auch der Glaube an das Fortbestehen der menschlichen Persönlichkeit schon mit enthalten ist: so entsteht hieraus dem Christen die Tendenz, den Zustand nach dem Tode vorzustellen.

An die Stelle eschatologischer Aussagen setzt Schleiermacher das Reich Christi. Ihm gehören die Gläubigen an, die in inniger Lebensgemeinschaft mit dem Erlöser leben. Je tiefer sich diese Lebensgemeinschaft zwischen Christus und dem Einzelnen gestaltet und je mehr Menschen von ihr ergriffen werden, umso weiter breitet sich das Reich Christi aus. Dieser beständig fortschreitende Prozeß führt jedoch nicht zu einer neuen Qualität. Die neutestamentliche Erwartung der Wiederkunft Christi, mit der ein Einbruch der neuen Welt Gottes in unsere Welt geschieht, teilt Schleiermacher nicht. Für ihn ist das Reich Christi seit seiner Stiftung durch Christus bereits so vorhanden, daß die Gläubigen daran Anteil gewinnen und darin leben können. Mit den Worten der ersten Strophe eines von Schleiermacher bearbeiteten Liedes, Nr. 476 im BG 1829, heißt das:

Herr, lehr mich thun nach deinem Wohlgefallen,
 dein guter Geist führ' mich auf ebner Bahn,
 daß ich dich mehr und mehr erkennen kann,
 und mit dem Sinn schon *hier* im Himmel wallen.

Das Lied stammt aus dem Gesangbuch von Freylinghausen (Nr. 696). Die zitierten vier Verse der ersten Strophe sind mit dem Original identisch bis auf ein Wort: in den vierten Vers hat Schleiermacher "hier" eingefügt. Der Vers lautet in der Vorlage:

und mit dem Sinn schon in dem Himmel wallen.

Ein weiteres Beispiel ist Lied Nr. 517 im BG 1829. Das einstrophige Lied stammt aus dem Gesangbuch der Brüdergemeinde (Nr. 506). Dort lautet es:

Ich will dich immer treuer lieben,
 mein Heiland, gib mir Kraft dazu!
 und mich in deinen Wegen üben;
 denn nur bey dir ist wahre Ruh,
 die Ruh, mit der nichts zu vergleichen,
 der alle Herrlichkeiten weichen,
 die mir den Himmel offen zeigt.

In den Liederblättern vom 8. und 20. Sonntag nach Trinitatis 1821 sowie gleichlautend im BG 1829 Nr. 517 steht folgender Liedtext:

Dich will ich immer treuer lieben,
 mein Heiland, gieb mir Kraft dazu!
 will mich in deinen Wegen üben,
 denn nur bei dir ist wahre Ruh;
 die Ruh, mit der nichts zu vergleichen,
 der alle Herrlichkeiten weichen,
 die *uns schon hier* den Himmel *giebt!*

Die "Mitteilung des ewigen Lebens in dem Reiche Gottes" geschieht in der Gegenwart und ist hier und jetzt für die Gläubigen erfahrbar. In diesem Sinne veränderte Schleiermacher das Lied von Benjamin Schmolck "Himmelan geht unsre Bahn." Die fünfte Strophe des Originals hat den folgenden Wortlaut:

Himmelan! ruft er mir zu
 Wenn ich ihn im Worte höre;
 Das weist mir den Ort der Ruh,
 wo ich einmal hin gehöre
 wenn ich dieses Wort bewahrt,
 halt ich eine Himmelfahrt.

Schleiermacher hat diese Strophe für Nr. 480 im BG 1829 wie folgt bearbeitet (23. Sonntag nach Trinitatis 1824):

Himmelan! ruft Gott mir zu
 in des heil'gen Wortes Lehren;
 das weist mir den Ort der Ruh,
 dem ich einst soll angehören.
 Wähl ich dies zur Leuchte mir,
 wandl' ich *schon* im Himmel *hier*.

Zwar bleibt in Schleiermachers Liedbearbeitungen der Gedanke erhalten, daß die Gläubigen nach dem Ende ihres irdischen Lebens einem "Ort der Ruh angehören"; die Unsterblichkeit der Seele steht nicht in Frage. Eine wirklich eschatologische Erwartung der Vollendung des Reiches Gottes gibt es jedoch nicht. Schleiermacher trug mehrfach die Wendung "schon hier" in die Lieder ein, weil er der Ansicht war, daß in diesem in der Lebensgemeinschaft Christi gründenden "neuen Leben die ursprüngliche Bestimmung des Menschen erreicht wird, und hierüber hinaus nichts für eine Natur wie die unsrige zu denken und zu erstreben ist."

Das Ziel war für Schleiermacher die Ausbreitung des Reiches Christi über die gesamte Welt. Die folgenden beiden Liedstrophen aus Nr. 8 im BG 1829 stammen mit großer Wahrscheinlichkeit von Schleiermacher selbst, der sie auf dem Liederblatt zum 2. Advent 1827 in das Lied "Für unsre Brüder beten wir" von Johann Andreas Cramer eingefügt hat. Von dort aus gelangten sie in das BG 1829, dessen Fassung einschließlich der Anzahl der Strophen wörtlich mit dem Liederblatt übereinstimmt.⁴

2. Du sandtest deinen ein'gen Sohn
 für Alle von des Himmels Thron;
 verbreite, Herr, sein Licht und Recht
 im ganzen menschlichen Geschlecht.

3. Bring' alle Völker in dein Reich;
 die Letzten mach' den Ersten gleich,
 und schaffe so zu deinem Ruhm
 dir überall ein Heiligthum.

Beinahe wie ein Kommentar zu diesen beiden Liedstrophen liest sich der folgende Abschnitt der Glaubenslehre:

Indem wir es ein Reich der Macht nennen, sagen wir aus, daß nicht nur die Verbreitung der Wirksamkeit Christi auf das Menschengeschlecht in keine Grenzen eingeschlossen ist, und daß kein Volk vermag derselben einen beständig abwehrenden Widerstand zu leisten, sondern daß es auch keine Stufe der Reinheit und Vollkommenheit giebt, welche nicht in das Reich Christi gehört.⁵

Die hier vorgestellten Liedverse geben nur einen Aspekt der Theologie Schleiermachers im BG 1829 zu erkennen. Die Liederblätter ermöglichen es, nachzuweisen, auf welch vielfältige, mitunter auch komplizierte Art und Weise sich seine Theologie im BG 1829 spiegelt. In ihnen liegt noch viel Stoff für weitere Forschungen verborgen.

Anmerkungen

1. Die rationalistische Rubrizierung für das Berliner Gesangbuch von 1829 wurde nachgeholt in einem Wegführer für das Gesangbuch, das 1834 anonym erschien und den "Inhalt des Gesangbuchs, bis ins Einzelne ausgeführt" enthält.
2. Von den 876 Liedern des Berliner Gesangbuchs von 1829 ließ Schleiermacher im Laufe der Jahre nachweislich 275 Lieder in seinen Gottesdiensten singen.
3. Friedrich Schleiermacher, *Der christliche Glaube*, 2. Aufl. (1830; Neuaufll., Berlin, 1960, hrsg. von Martin Redeker
4. Die einzige Veränderung ist das Incipit, das auf dem Liederblatt "Für uns, O Vater, beten wir" lautet.
5. Schleiermacher, a.a.O., Paragr. 105, 2.

Summary

Friedrich Schleiermacher was member of a hymnal committee which from 1818 until 1829 worked on the edition of a new hymnal for the city of Berlin. This hymnal was to supersede both the Rationalist hymnal of 1780 published by Mylius as well as the old Pietist hymnal published by Johann Porst. The hymn leaflets, which Schleiermacher had printed from ca. 1812 until 1829 for his biweekly worship services at the church of the holy trinity, can be seen as a significant preparatory step in this process.

The leaflets contained all the hymns for a given service. Schleiermacher took them from various regional Rationalist and Pietist hymnals and from private collections of contemporary poets. The largest part of these hymns was edited by Schleiermacher for this purpose. The changes served above all to improve the texts linguistically while he also manipulated the theological intent of many, changing them to reflect his own theology. Many hymns entered the Berlin hymnal of 1829 in the form of Schleiermacher's versions. Thus the hymnal became a mirror of Schleiermacher's theology.

The eschatological statements in several hymns edited by Schleiermacher serve as examples. Eschatological expectation, which associates the Second Coming of Christ with the final inbreaking of the kingdom of God was replaced by an understanding of the kingdom of God as immanent in the here and now, which was constituted by an intimate fellowship with the Savior. Characteristic features of this understanding are the insertions of words such as "here" or "already here" in stanzas which were originally oriented toward a perfection in the afterlife.

