

# I.A.H. Bulletin

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

Nr. 30  
2004



# I.A.H. Bulletin

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

Nr. 30  
2004

Graz  
Mai 2005

Redaktion:

Dr. Cornelia Brinkmann  
Fehrbelliner Str. 43  
10117 Berlin

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat

Christian Finke  
Gallwitzallee 6  
D-12249 Berlin  
Germany

Druck: Medienfabrik Graz, A-8010 Graz

*Erscheint in der Regel einmal jährlich*

*Der Preis für das Bulletin ist für  
IAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag  
inbegriffen, Bibliothekspreis € 15,-*



# Inhalt - Contents

Abkürzungen		5
Editorial		6
Einzelbeiträge		8
Anne Jorunn Kydland LYSDAHL	Light up every home: The Social and Cultural meaning of Song in Norway in the 1800s	9
Sigvald TVEIT	If All My Body's Members	29
Helmut LAUTERWASSER	Das niederdeutsche Stettiner Gesangbuch von 1576	31
Sonja Ortner	Nachtrag zu „Dises hat geschrieben Welcher ist biß 10 ligen bliben“ [zu: I.A.H. Bulletin Nr. 30/31 (2002/2003)]	39
Ilisabe Seibt	„Singet dem Herrn nah und fern“ - Das Freylinghausensche Gesangbuch im Spiegel seiner 300-jährigen Wirkungsgeschichte Tagungsbericht	41
Doris TEICHMANN	Zur Geschichte der niedersorbischen Kirchen- lieder	43
Bilanz-Tagung		55
	Tagungsprogramm	56
Franz Karl PRASSL	Grußwort des Präsidenten der IAH	59
Hermann KURZKE	Neun Jahre Graduiertenkolleg Kirchenlied - Bilanz und Perspektiven	61
Christa REICH	Forschendes Singen. Rückblick auf die Singe- praxis im Kolleg	69
Bernhard SCHMIDT	Kirchenlieder in der Gemeindefarbeit	73
Ernst-Ulrich KNEITSCHEL	Die singende Revolution. Kirchenlieder der Montagsgebete von Leipzig	77
Andreas MARTI	Abschied von Gerhardt&Co?	81
Alex STOCK	„Bei meinem Studieren ...“ Hymnologische Anwendungen	83

Franz Karl PRASSL	Gregorianik und Hymnologie - gemeinsame Forschungsperspektiven	87
Karl Christian THUST	Kirchenlied-Bibliographie	91
Gerhard HAHN	Erfahrungen mit der Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch	95
Ada KADELBACH	Hermann Bonnus (1504-1548) zum 500. Geburtstag	100
Wolfgang BRAUNGART	Schönheit im Kirchenlied. Zu Sagt an, wer ist doch diese	109
Helmut LAUTERWASSER	Zur Melodiegeschichte von Geh aus mein Herz und suche Freud	119
Elke LIEBIG	Johann Georg Ebeling und die Ziele seiner kompositorischen Arbeit	123
Konstanze GRUTSCHNIG-KIESER	Zur Praxis des pietistischen Singens	127
Michael FISCHER	Aufklärung über die Aufklärung: Die Dialogen über das Mainzer Gesangbuch (Mainz 1787)	131
Sabine GRUBER	„Ein Lied (...) welches in Berlin sehr viel Glück gemacht“ - Einige Bemerkungen zur Rezeption von Draus bei Schleswig vor der Pforte.	137
Joachim ROLLER	Die Stellung der Kantate im deutschen lutherischen Hauptgottesdienst des 19. Jahrhunderts	141
Sonja ORTNER	Das Phänomen „Kirchensinger“: Relikte einer mündlich tradierten Mehrstimmigkeit	147
Jürgen HENKYS	Was wurde 1935/36 in Dietrich Bonhoeffers illegalem Predigerseminar Finkenwalde gesungen?	155
Irmgard SCHEITLER	Wachet auf, ruft uns die Stimme. Vom geistlichen Brautlied zum nationalsozialistischen Kampflied.	159
Albrecht GREULE	Neues Geistliches Lied, Jugendsprache und Sakralsprache	171
Heinrich RIEHM	Zwischen Urheberrecht und kirchlicher Entscheidung. Zur Problematik der Quellenangaben in Gesangbuchliedern	177
Johannes GOLDENSTEIN	Das Kreuz ist aufgerichtet (1967)	181
Hans-Jürg STEFAN	Nun trägt der Abendwind den Tag (1987)	189
Elisabeth FILLMANN	Eric Fosnes Hansen, Salme ved reizens slutt (Choral am Ende der Reise)	195
Almuth VON LUKAS	„Ave Maria, schick mir an Deifi“ - Gotteslästerung im Kabarett.	213

## Abkürzungen

a.a.O.	an angegebenem Ort	op. cit. (opus citatum)
Anm.	Anmerkung	note
Bd.	Band	volume
ca.	circa	circa
d.h.	das heißt	i.e. (id est)
ders.	derselbe	the same (author)
dies.	dieselbe	the same (author)
EG	Evangelisches Gesangbuch (1993)	
Hl.	Heilige(r/s)	Saint
Jh.	Jahrhundert	century
o.ä.	oder ähnliches	or something similar
p.	page	Seite
Ps.	Psalm	psalm
S.	Seite	page
s.a.	ohne Jahr	no date of publication
sog.	sogenannt	so-called
s.u.	siehe unten	see below
Sp.	Spalte	column
Str.	Strophe	stanza
T.	Text	text
u.a.	und andere	and others; among others
u.a.m.	und andere(s) mehr	and others
usw.	und so weiter	and so forth
vgl.	vergleiche	see
z.B.	zum Beispiel	for example
z.T.	zum Teil	in part

## Editorial

Das Bulletin Nr. 30 für das Jahr 2004 liegt nun mit geringer Verzögerung vor Ihnen. Die leichte Verspätung bot uns die Chance, einem größeren Kreis von hymnologisch Interessierten die Bilanz eines einmaligen Projektes zu präsentieren: das Mainzer Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ schließt nach der vom Gesetz her maximal möglichen Laufzeit seine Pforten. Im Rahmen einer Tagung wurden Ergebnisse präsentiert, weiterführende Fragen formuliert und über die Zukunft hymnologischer Forschung nachgedacht. Zahlreiche Mitglieder unserer Gesellschaft waren an dieser Mainzer hymnologischen Nachwuchs-Schmiede in irgendeiner Form beteiligt. Es ist daher mehr als angebracht, wenn dieses Bulletin in seinem Hauptteil diese Bilanz-Tagung vom 4. und 5. Februar 2005 dokumentiert. Ich danke Prof. Dr. Hermann Kurzke für sein Interesse und seine tatkräftige Mithilfe, dass die Ergebnisse dieser Tagung, die von überregionalem Interesse sind, im Bulletin dokumentiert werden können.

Die freien Beiträge dieser Nummer geben einen Einblick in aktuelle hymnologische Themen aus dem skandinavischen Bereich sowie in Einzelaspekte der Hymnologie im Norden und im Osten Deutschlands.

Da das Bulletin der IAH nunmehr die Nummer 30 erreicht hat, ist geplant, ein Inhaltsverzeichnis aller bisher erschienenen Bände auf unserer Homepage zu publizieren.

Wenn Sie die Titelseiten des Bulletins aufmerksam gelesen haben, ist Ihnen sicher aufgefallen, dass die Redakteurin jetzt Dr. Cornelia Brinkmann heißt. Wir haben keinesfalls einen weiteren Wechsel in der Redaktion vollzogen, sondern dürfen unserer Frau Kück, jetzt Brinkmann, zur Verehelichung gratulieren.

Graz, Ostern 2005

Dr. Franz Karl Praßl  
Präsident der IAH

## Editor's note

I am delighted to present Bulletin No. 30 of 2004 with only minor delay – a delay allowing us to present the results of a unique project of interest to wide circles of hymnologists: the graduate research seminar „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ in Mainz, Germany, has come to an end having reached its legal maximum duration. A final conference presented results, set out questions for future research and stimulated thoughts regarding overall developments in hymnology. Numerous members of our association have participated in the Mainz project in various ways; hence it seems appropriate to dedicate the core part of this bulletin to a summary of the conference, which took place on the 4 and 5 of February, 2005. I would especially like to thank Prof. Dr. Hermann Kurzke for his interest and continuing support leading to a documentation of trans-regional importance.

The free submissions in this edition present insights into current hymnological topics from Scandinavia as well as aspects of hymnology in northern and eastern Germany. As the IAH bulletin has now reached edition 30 we have decided to publish a full index on our webpage.

The avid readers of our title pages might have noticed that the editor's name is now Dr. Cornelia Brinkmann. We have, however, had no change in staff but are happy to congratulate Dr. Kück, now Dr. Brinkmann, to her recent marriage.

Graz, Easter 2005  
Dr. Franz Karl Praßl  
President

# Einzelbeiträge

Anne Jorunn Kydland Lysdahl

## Light up every home

### The Social and Cultural meaning of Song in Norway in the 1800s

Singing is an art which uplifts the soul, stirs the heart, strengthens the body, ennobles the person, and yes enlivens the entire community. A country in which song is a prevailing custom stands upon a much loftier step of culture than that whose offerings favor dance or string playing.

This citation was taken neither from one of Martin Luther's psalm book prefaces from the 1500s; nor from the writings of the Swiss pedagogue Heinrich Pestalozzi, whose ideas about the significance of song was spread across all of Europe in the 1800s. It is not even from one of the speeches delivered at a singer's meetings held in Norway in the latter half of the 1800s. On the contrary, this quote comes from an article called *The Art of Singing* printed in the *Morgenbladet* newspaper in Kristiana<sup>1</sup> on July 27, 1819 (No. 208). The author of the article placed this song at the top among all of the musical disciplines. As such he was keeping the Romantic idea of singing being the best expression of the people's soul and the individual's distinctive character. He was also in agreement with Martin Luther when he conveys his conviction that music is fully redeemed through the human voice, which is capable of binding together word and tone. Music, not the least part-singing, is, according to Luther, a precious gift of God – one of the most exceptional one in the world.<sup>2</sup>

The article's anonymous author speaks out in a deliberate effort to improve the cause of song. There are many with a good voice, but extremely few ones get the chance to develop it. The musical milieu is small, concerts are rarely held, singing has almost disappeared at pleasant social gatherings, and is neglected in upbringing. Instruction is restricted to instrumental music, and it is only the well-to-do who can take advantage of it. Singing blooms neither at home nor in school.

Four years earlier, in 1815, Lars Roverud, the son of a tenant farmer and a music pedagogue, came out with a similar heartfelt sigh: "The country knows scarcely more about music than its name."<sup>3</sup> None other than Roverud (1776-1859) himself went on to make great strides for the cause of song – in the capitol at the university and in the countryside in the rural school room. He instructed future theologians about song and inspired school teachers around the

---

<sup>1</sup> The official name of Norway's capitol from 1624-1925 was Christiania (preferably written Kristiania after 1897). The previous name Oslo was reestablished in 1925.

<sup>2</sup> SUNDBERG 1998, 94 and Sundberg 2002, 99-106

<sup>3</sup> ROVERUD 1815, 1.

countryside to take up the musical instrument salmodikon to assist teaching students the art of part-singing. There was pronounced lack of music teachers. There were only two musical posts: organist and municipal musician (in Danish called stadsmusikanter). Roverud laid forth a plan for an institution where one would teach both instrumental and vocal music. Not to produce virtuosi, but to give the general public a taste for simple, natural music. Norway must have a basic education in music, and song should be a required subject in school.<sup>4</sup> Roverud felt his work was an uphill battle, but when choral movement first took root around 1850, it did not take long before it shot out all across the country. The foundation was laid in country and city.

It had long been held that song could provide delight in good times and strength in bad. It could create a sense of community both within and between various milieus and across borders. Through words set to music, the practitioners of song can learn of their own worth and their country. One is capable of expressing their individuality, or that of a group or a people, and at the same time displaying the face of a nation. In connection with the idea of popular education, song took on the function of creating an independent cultural identity after 400 years of subordination under Denmark.

Roverud stressed that song stimulates the creation of a meaningful social community. Multi-part chorale singing can, for example, lead to a deeper sense of harmony. The performers of song do not only influence people's musical tastes, but also their "religious and moral upbringing"<sup>5</sup>. In his publication *A Look at the State of Music in Norway*<sup>6</sup>, Peder Hansen (1746-1810), theologian and Bishop from Krstiansand, Norway, writes:<sup>7</sup>

Gymnastics and Music are the unmistakable means by which the people can be led out of slavery, brutality, and savageness.<sup>8</sup>

When Roverud emphasizes the importance of song for the individual person and society as a whole, he is in line with the thoughts of composer Hardenack Otto Conrad Zinck (1746-1832) who, in 1810, underscored music's influence over "our aesthetic and moral growth" and declared that it should not become a "sacrifice to pleasure"<sup>9</sup>.

Lars Roverud certainly became acquainted with Zinck's pedagogical ideas about music when the former was a student in Copenhagen in the middle of the 1790s. These ideas became the basis for Roverud's wish for a people's song movement in Norway. The German-descended Zinck launched his reforms of the educational system in Denmark at Blaaagard, the first teacher's school in

---

<sup>4</sup> HERRESTHAL 1993, 20.

<sup>5</sup> ROVERUD 1827, 1-2.

<sup>6</sup> The complete title is *A Look at the State of Music in Norway, with a Proposal for its general dissemination through the country, by an institute's founding in Christiania*.

<sup>7</sup> HERRESTHAL 1993, 20.

<sup>8</sup> ROVERUD 1815, 9.

<sup>9</sup> ZINCK 1810, 8. H.O.C. Zinck, german composer, residing in Copenhagen after 1782.



Denmark-Norway.<sup>10</sup> Already by 1799, the kingdom required training in “proper harmonic song,” especially chorals and good folk songs, in pauper- and free schools.<sup>11</sup> Zinck spoke out in favor of mandatory teaching of music—especially song, “the truest music”:

an instruction, whereupon the smallest child and the most neglected youth could obtain a suitable practice in musical perception and comprehension; whereupon each could learn to appreciate all of the benefits nature has put into music; whereupon our most magnificent talents are cultivated, our noblest feelings raised – whereupon all could raise their voices union in a common choir to sing: “All that the spirit has praises our God”<sup>12</sup>

Zinck’s plans were related to ideas we encounter with French philanthropists from the Enlightenment, and especially the pedagogical thoughts of Heinrich Pestalozzi which took hold at the Blaagaard Seminarium.

It is moreover in Pestalozzi’s homeland, Switzerland, where we find the origin of the people’s choir movement which spread across Europe in the 1800s. There were singing and folk festivals where Romanticism’s fervor for national independence, the people’s sovereignty, and the artistic life of the people was nourished. By way of song, one could express patriotism and encourage fraternization. Central to this project were the cultural-political ideas formulated by Heinrich Pestalozzi (1746-1827) and Hans Georg Nägeli (1773-1836). Nägeli develops Pestalozzi’s pedagogical vision as follows:

The age of music begins when not only professional musicians are performing the higher art, but when the higher art becomes the property of the people, the country – indeed all of Europe – when humankind itself is taken up as part of music. This is possible only with help of choral singing. Take a group of people – take a hundred, take thousands – and try to get them to reach a mutual understanding! Where can each and every free expression of individuality in word and emotions, where can one in the most intuitive and manifold manner become aware that he is both an independent being and yet still be responsible for others; where can he inhale and radiate love – can one find anything other than choral singing which can accomplish this? Assemble a part-song with a hundred singers singing with the voices given to them by nature – and one has a symbol of the majesty of the people.<sup>13</sup>

Nägeli gave priority to men’s singing because he believed, among other things, that a male chorus could render the text more clearly than a mixed one. Similar

---

<sup>10</sup> Established 1791.

<sup>11</sup> SCHIØRRING 1978:2, 123 (cited in HERRESTHAL 1993)

<sup>12</sup> ZINCK 1810, 9.

<sup>13</sup> Nägelis *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre* from 1809, cited in SANGERLIV : 1 (1958), 202.

to France where, immediately after the revolution in 1789, they endeavored to forsake chamber music's drawing rooms and come out in the fresh air where people's voices could sound out in great musical performances, Nægeli emphasized that the point was large choirs, not small quartets, when the ideal men's chorus displayed its abilities. The ideal was the large unions, which in the end took place in mass choirs at song festivals.<sup>14</sup>

The European democratic choir movement took hold in Norway as well. The French concept of large national festivals where all social classes joined in song woven together with Nægeli's and Pestalozzi's cultural politics were disseminated through, among others, Lars Roverud's speeches, writings, and lamentations here in Norway. That singing and music was brought forward not just as an important means of education in the humanities<sup>15</sup> but also as an essential path to epistemological insight, was at least partially a result of the strong anchoring which 19<sup>th</sup> century enlightenment ideologists and pedagogues had in ancient cosmology and musical aesthetics.

It seems evident that the singing ideology of the 1800s had elements descended from the philosophical and aesthetic ideas of certainly Plato and Phythagoras, as passed on through Luther's musical perspective as well as Romantic enlightenment theory. Marcus Jacob Monrad (1816-1897) had a great influence upon the Norwegian intellectual milieu – as a critic, aesthetician, mathematician, theologian, classics scholar, and, not the least, an important European philosophical thinker.

As in antiquity, in the 19<sup>th</sup> century it was common to see spiritual matters in relation to a cosmic whole: set them in an eternal perspective. In the Norwegian poet Henrik Wergeland (1808-1845) this perspective found an especially clear formulation, calling on people to turn from the work of creation to God, from earthly life to an eternal one, from the microcosmos to the macrocosmos. The poet's task was likened to God's: the word shall be stirred from its unspoken existence into an outer life. When the hidden spiritual life receives a voice thanks to the poetic word, a continued creation takes place. In this context, song becomes a medium. Song's most important function becomes to stand as an intermediary of the word (*logos* in the broader sense), of a person's and a people's inner life – to the benefit of the soul's health.

During the Norwegian Student Choral Society's 10<sup>th</sup> anniversary celebration in 1855, professor Monrad gave a "toast to poets and composers", *The Singer's Trade*. He carries on with appropriate remarks which gives song an idealistic perspective and helps to explain why song can hold such a distinctive importance to a person's inner being and to the relationship between people and the greater whole.

The world is regarded, according to Monrad, as a tone poem where everything from "the earth's smallest manger to heaven's highest realms" come together in a wonderful ensemble, each with its own voice. So that this beautiful

---

<sup>14</sup> HANSEN 1919, 3.

<sup>15</sup> HERRESTHAL 1993, 21.

music would not become lost in “the vastness of space”, God created the *soul*, the principal voice in “the music of all life,” which would render all of the scattered tones such that the creation would experience its own beauty and come to know God. The soul became a collective “echo of the universe”; became “a reflection of almighty wisdom on earth”.

For the soul, our worldly existence would seem like an imprisonment, so Monrad. It loses its “tone-bearing purpose;” it gives back nothing more than a restless longing. However, when the soul is nourished by musical tones, when harmony is revealed in the earthly guise of music, then the soul begins to recall its higher purpose. Its spiritual wings are lifted by love’s warmth and selfishness is cast away.

These sentiments seem to have parallels with Wergeland’s conception of the world as God’s poem and with Hegel’s portrayal of the World spirit’s revelation on earth (e.g. through art), the spirit’s recollection of itself (remembering) and the reconciliation of differences. Moreover, the agent of reconciliation, the unifying factor, was none other than song. Singing is itself a bridge builder, that by reconciling differences, binds together social classes, the medium which promotes harmony, the medium which reconnects the human soul with its divine origin. In all of the Nordic countries, one finds strong representations of song’s harmony-producing, unifying, reconciling power.

*Harmony* in Greek thought is a power which holds opposing elements in place within the universe. The multifarious and the contrasting are not absent where harmony reigns, quite the contrary. Harmony includes the heterogeneous. Its order provides meaning and beauty. The first who called this universal wholeness, the *cosmos*, was Pythagoras.

Likewise, music is a world governed by certain order-producing principles, namely fixed ratios, and these ratios allow the principle of harmony to express itself in sound. These inherent regularities, which the tonal world reveals, lie also at the foundation of human life, and reality moreover.

This analogism which both Plato and Pythagoras make, is possible because they assume that the innermost and deepest level of reality is a unity. This organismic thinking returns in Romantic epistemological teaching, having sustained itself through European spiritual history via the likes of theologian Martin Luther (1483-1546) and Johannes Kepler (1571-1630). Music became for Pythagoras the key to comprehend the world.<sup>16</sup> Here in the world of the ingenious cosmic order it is a mirror and it can serve humanity as a path to epistemological insight. Through music one can glimpse existence’s innermost context. Moreover, the soul’s *ability to experience* music is a sign that it is guided by the same fundamental principles, too. These principles thus found in the cosmos, the human soul, and music.

---

<sup>16</sup> See Ove Kristian Sundberg: *Pythagoras og de tonende tall*, Oslo 1980 (new edition 2002).

The Greeks' thought of human's inner self as a lyre,<sup>17</sup> and like other instruments, the soul can get out-of-tune and distance from its cosmic model. Thankfully, music can retune a person's lyre in accordance to the macrocosmos. As such, people can come into being like an ordered universe, a microcosmos – an epistemological growth which results in cleansing, a catharsis. These notions lie behind Plato's emphasis on music as a goal for education (as in *The Laws* and *The State*). In *Timaios*, Plato is in keeping with Pythagoras when he regards the cosmic order as inaudible music produced in accordance to harmonic principles. Plato considers music to be a place where Goodness reveals itself (via Beauty). Music becomes an essential medium through which people get in touch with the divine powers of existence. Music's task is to bring "order and inner accordance to the places where harmony is missing in our souls", says Plato in *Timaios*.<sup>18</sup> An additional dimension is added if we draw upon Socrates' Eros-myth from *Symposion*. The essence of his argument is that Beauty has soul-sustaining power – it gives the soul wings – and with the help of Eros' power the soul can recall its divine origin and comprehend Beauty (or Goodness). Likewise when Plato states in *Symposion* that "the art of music can thus be defined as *insight* into the principles of love, as revealed by harmony and rhythm", music becomes not only a Paian (bringer of health), but a path to salvation for the human soul.<sup>19</sup> Moreover, this harmony-principle applies not only to the individual, but also between humanity and reality. An education in the Fine Arts is a prerequisite for the realization of a good society in that it develops a sense for law and order. That which shapes the individual's soul will shape the communal soul and work its way into the human condition. In both the philosopher Monrad and the poet Wergeland (see the latter's poem *The Life of Music*), notes, sounds, music, and song are all symbols of the pulse of life in the world, signs that life gets refreshed, that creation moves within an ingenious, divinely-inspired order.

The Classical-Romantic strain in Norwegian spiritual life gives song an uncommon significance and legitimacy, deepens our belief in its refining influence on the human soul, and explains the necessity for its diffusion. We sense a firm ideological driving-force behind different song-pedagogue's efforts in both Norway and other European countries. It is a driving-force which can explain some of the speed and character of the choral song movement. Behind it we sense the musical theology developed by Martin Luther, in addition to the

---

<sup>17</sup> It is worth mentioning in this context that the symbol portrayed on the men-choir's banner in Norway, Sweden, and Denmark, is none other than a lyre. In Finland, the national instrument, the *kantele*, became used as the symbol for the student singers. The *kantele* is really a national variant of the lyre. Similarly, in Norway, Henrik Wergeland not only employed the lyre and the harp as poetic symbols, but also the domestic, folk string instrument the *langeleik*, such as in the drama *Vinægers Fjeldeventyr*.

<sup>18</sup> Cited in SUNDBERG 1980, 171.

<sup>19</sup> PLATO 1953, 47.

belief by Norwegians around 1814 in inner strength and national identity, and ideas passed down from the 18<sup>th</sup> century regarding public education together with growing Scandinavian conceptions in the middle of the 19<sup>th</sup> century about unity and solidarity. Furthermore, we should not forget the national-romantic pride in the creative resources found within the heartland of the country.

In the 1840s, when Pestalozzi's notion of choral song as an emblem of the popular people's majesty was taken up in Norway, it is due to our own blossoming romance at this time, our own wakening sense of the cultural treasures of the common folk. The people's voice came to the forefront in various ways. The large-scale collection of folksongs, folk tales, folk tunes began. Magnus Brostrup Landstad (1802-1880), for example, took part in this with great enthusiasm. It was said that the men's choir movement became like a song-bird in the blooming spring we experienced in our spiritual life.<sup>20</sup> It was as if there were poets, composers, and directors just waiting for these very tasks, and thus the art form was able to spread so quickly. The poet Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) said, in a speech delivered for the occasion of the Norwegian Students Song Association 20<sup>th</sup> anniversary (1865), that if one wishes to get *everyone* to be part of a cultural life which previously had been reserved for the ruling class, song would come to be of "extraordinary help". Song did not seem frightening for those who previously stood outside "art and these things". Although seemingly just for amusement, according to Bjørnson, it brought the clerk out from behind the counter, the student out of the desk, the craftsman out of the workshop – all lured into art's riches.<sup>21</sup>

The song movement of the 1800s was the result of a progressive belief and cultural optimism which juxtaposes strangely against the time after, characterized as it was largely by positivism's lack of enthusiasm for the power and possibilities of the people. "Vox populi, vox Dei" is least of all a positivist statement, writes Marcus Jacob Monrad.<sup>22</sup> Faith in the opinions, consciousness, and instincts of the common people, in time-honored customs and religious convictions, were set aside in favour of scholarly knowledge, scientific investigations and the notion of the people as an ignorant mass over which the "educated elite" has authority.

The growth of the male choir represents part of a rich blossoming of organized social life in the middle of the 1800s. With the downfall of the official Norwegian state, a kind of paradigmatic shift took place; "a dissolution of both a political system and a social order", according to historian Jens Arup Seip.<sup>23</sup> At the same time, one experienced an outburst of new forms for social gatherings, or associations, which provided opportunities for both companionship and influence.

---

<sup>20</sup> HANSSSEN 1919, 3.

<sup>21</sup> ANDERSSSEN 1895, 117.

<sup>22</sup> *Tankeretninger i den nyere Tid. Et kritisk Rundskue*, where Monrad published his lectures from 1872-73 about positivism and its roots.

<sup>23</sup> SEIP 1981, 44-45.

Different determining factors were involved in the establishment of clubs and associations, such as “*economic interests, common occupations, an interest in missionary work of a religious or other nature, philanthropic interests, general cultural interests (e.g., in art, historical memorials), group activities (e.g., sports, singing), and finally political interests*”<sup>24</sup>. Groups within society which represented various stances could, through joining external pursuits, show their colors in strong solidarity. In clubs and societies, people from different social levels could meet together and one could feel a sense of equality. The establishment of song societies and the arrangement of singing festivals constituted a part of these associations’ efforts: differing social groups felt a sense of community through a common pursuit: singing. The harmony of the tones would bring about a deeper harmony: between countries, not the least of all within the Nordic countries, and between social classes and neighbourhoods within our own country.

Through the fellowship which song provided, one could increase the awareness that, in spite of differences in class and residence, the inhabitants of Norway were all *Norwegian*. The country which by one way or another had gotten its political “freedom” in 1814, should needed to establish itself inwardly as a nation. “Norway was a *kingdom*, it shall become a *people*”, says King Håkon in Henrik Ibsen’s play *Kongsemnerne*.<sup>25</sup> The song festival in Bergen in the early summer of 1863 served as an inspiration for Ibsen (1828-1907), and he completed the play as early as October that same year. That song gathering accentuated the very notion of coming together, of unity. Without a doubt, song established a kind of new national collectivization! While certain organizations created new divisions, across the old ones in part, the song societies had a unifying effect. Jens Arup Seip writes:

“There was a widespread feeling that this new association would help bring together both the country and classes. Already in 1846, we hear an enthusiastic voice in the *Morgenbladet* (newspaper): ‘Song and song societies will extend themselves to all societal classes over the entire country, and a new era in our native land’s internal history will date back to the founding of the song societies.’<sup>26</sup> Pastor’s wife Gustava Kielland said it in a more personal and first-hand manner. In 1840 in Lyngdal together with three farmer’s wives, she had established a women’s missionary society which quickly spread over the entire parish. She wrote: ‘It is remarkable how joint work for a common goal can connect people’s hearts together. There was something sincerely sisterly between the women’s society members.’”<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> SEIP 1981, 54.

<sup>25</sup> IBSEN 1898, 388.

<sup>26</sup> The quote is taken from an article dated July 25, and published on August 4 in *Morgenbladet* (No.216).

<sup>27</sup> SEIP 1981, 65.

The enthusiastic voice which Seip cites belonged to the pharmacist Harald Conrad Thaulow who wrote the article *Christiania's Song Societies* in the *Morgenbladet* newspaper in the summer of 1846. With great joy the article's writer notes the positive effect song has on people's social gatherings. He tells of an evening when he heard "sonorous song" through an open window of the town's school. He wondered who the singers could be, and was surprised by the answer: "Trade workers? – No! – it couldn't possibly be trade workers! – Such singing could only be heard from the students, who would most certainly have a more thorough foundation and longer practice in refinement and taste!"<sup>28</sup> Song enriches young boys' recreational life and has a "refining influence": "The last tones seemed to still hover by their lips, as they would certainly not be used *this* evening in praise of the brandy's devil, nor profaned by drunken reveling."

In addition to the Norwegian Student Choral Society, Norway's oldest, permanent, public choir, Thaulow is referring to the Kristiania Tradeworker's Choral Society, established through the initiative of Johan Diederich Behrens (1820-1890) in the early summer of 1845, and the Mercantile's Choral Society, originally founded that same autumn by Johan Gottfried Conradi (1820-1896).

A friend of Wergeland, Conradi saw early on that men's choruses had a future and already tried in 1843 to establish a choir of academics *and* trade workers and later encouraged song meetings and the formation of choirs in many places around southeastern Norway. He placed a strong emphasis on the democratic aspects of the choral movement: song was for *everyone*, not exclusively for the elite. It was probably Conradi who planted the idea of the large song festivals in Norwegian soil. Behrens, with his administrative abilities and unbounding energy gave the idea nourishment and allowed it to grow steadily bigger and stronger. As such, he gained the title "Song Festival's Father".

However, if song is to be the property of all people, then choral direction and vocal education in school must go along with it, according to Behrens. He saw early on the importance of developing vocal talents among children: "A fundamental school education in song is the most important means to awaken and develop people's musical sensibility."<sup>29</sup> Not only did he create anthologies of men's songs and song pedagogy for choral singers,<sup>30</sup> but he also published books which could awaken interest in song overall and give the teacher vocal material to arrange and guidance to support them.<sup>31</sup> The need for vocal literature was great. All subsequent song methods owe a debt to the pedagogically infused writings published by Behrens. Through his steady and systematic efforts, he laid the foundation for song's cultural climate in Norway in all of its vastness: both with regard to religious and secular song; both choral and solo song.

---

<sup>28</sup> THAULOW, 1846.

<sup>29</sup> *Sanglære for Skoler*, 1871.

<sup>30</sup> *Udkast til en theoretisk-praktisk Sangskole for Mandssangforeninger*, 1848.

<sup>31</sup> *Sangskole til Brug ved Skoleunderviisningen*, 1849.

Right from the start, Behrens had a broad cultural aim. Just as Luther was eager to create church songs for evangelical congregations in their native tongue, so did Behrens feel that melodies and texts must have a national character if singing were to take root in *all* milieus. As such, he probably understood Nikolai Frederik Severin Grundtvig's (1783-1872) enthusiasm for the mother tongue, depicted, for example, as follows:

"The mother tongue speaks from our heart,  
all foreign speech is but skin-deep,  
it alone in mouth and book  
can awaken a people from their sleep."<sup>32</sup>

Grundtvig had close contact with the Nordic student milieus. Although he visited Norway and Behrens' student singers *in persona* just once, namely during the Nordic student's meeting in Christiania in 1851, he was highly regarded and took up a central position in Norwegian spiritual life for, among other things, his concept of a singing people.

On the wings of song, Norwegian poetry – both secular and religious in nature – could make its way to the common folk. Behrens himself wrote new lyrics to imported tunes, translated foreign texts, and arranged foreign melodies for choir and school children. He was well-connected to many of the poets and musicians of the time. Not the least of all, through Behrens' encouragement, nearly *all* of our composers contributed material to the men's chorus genre. Numerous are the songs which were presented for the first time in the country through Behrens' school songbooks or men's choir publications. One could cite "Ja, vi elsker" (the Norwegian national anthem) which became presented through Behrens' leadership on the occasion of the 50<sup>th</sup> anniversary of the Norwegian constitution in 1864 and immediately was published in Behrens' large collection of men's choral songs.

With regard to its future significance, Behrens was deeply committed to another area too: hymn songs. Dense notes, commentary and underlinings in Danish and German missals and hymn books, which he had owned, show his great interest in the field of hymnology.<sup>33</sup> He was obviously aware of Luther's contribution to one-part hymns and elaborate multi-voiced choral songs used in church, school and home. His little publication from 1858, *About the Lutheran Hymn Singing and its Reintroduction in the Norwegian Church*, led to a 20-year battle in Norway over hymn singing. The publication served as a battle-cry in support of an older rhythmic style of choral singing from the Reformations first century; a singing style different from that which was authorized and contained within Ole Andreas Lindeman's choral book from 1835 (published in 1838). Well-known hymn-tunes differentiated and partially syncopated rhythms had

<sup>32</sup> From *Moders navn er en himmelsk lyd*, Christmas 1837 (*Folkehøjskolens Sangbog*, 1942, no. 300).

<sup>33</sup> These books are archived in the Norwegian Music Collection at the National Library, Oslo Division. They consist of, among other things, *Messe-Melodier* by Joh. WIBERG and *Altar-Gesänge* by Fr. NAUE.



lost their distinctive rhythmic character over time, being replaced by near-equal note values. As such, according to Behrens, church singing lost its “powerful boldness and praising tone” and had become “cold, stiff, and monotonous”<sup>34</sup>. As a preface to his publication, Behrens cites Luther’s commendation that those who believe in the good news of Christianity must joyously sing about it for the enrichment of others. Behrens asserts that although secular singing has gained followers in both country and city in recent years and becomes regarded as an important factor in education and the spiritual life, church singing has, unfortunately, not been touched by the same revival. Moreover, Behrens ascribes great significance to it for the elevation of the temperament. When the organ and church choir are at work during the service, the congregation stays virtually silent. When there is no organ or choir to be found, everyone sings as best as one can, each to their own melody, writes Behrens.<sup>35</sup>

Behrens does not believe that taking up Roverud’s old remedy, the salmodikon, will rectify the problem with church song. The hymn tunes themselves must be changed: anything else is pointless because the prevailing form and presentation of hymn tunes “are incompatible with the people’s natural musical sensibility”<sup>36</sup>. By giving the most useful hymn tunes back their old rhythmic character and through publications for the school, church, choir, and home, Behrens hoped to breathe new life into hymn singing in the same manner in which he inspired a blossoming of choral life throughout the country.

At the fourth large song festival in Arendal during Pentecost the following year (1859), Behrens got to put his proposals into practice. During the service in the Arendal church on the second day of Pentecost, the hymns were presented in the older Lutheran choral-style with changing meters, rather than the format one was accustomed to hear them and which, in Behrens’ opinion, had a “rhythmically warped shape”<sup>37</sup>. The men’s choirs participated in the liturgical song, the congregational song accompanied by organ, and their own *a capella* offering. A reporter from the newspaper *Morgenbladet* stated that more beautiful hymn singing had certainly never before been heard in Norwegian churches and declared that after this service, the congregation was convinced that “the Lutheran chorale hymns were no harder to bring in than the choral songs we already have now”<sup>38</sup>. The fastidious and rather reserved composer Halfdan Kjerulf (1815-1868) took part in the song festival and wrote in his journal that hymn singing in the old style “had a stirring effect”<sup>39</sup>. The poet Aasmund Olavsson Vinje (1815-1870) was also present and became quite enthusiastic over the church singing, even though he could be rather crass and skeptical

---

<sup>34</sup> BEHRENS 1858, 21.

<sup>35</sup> BEHRENS 1858, 5.

<sup>36</sup> BEHRENS 1858, 6.

<sup>37</sup> BEHRENS 1855-59, nr. 280, footnote.

<sup>38</sup> *Morgenbladet* 16. June 1859, no. 163.

<sup>39</sup> KJERULF 1918, 217-218.

regarding many other aspects of the song festival. As he writes in his paper, *Dølen*: "It goes straight to the bone and marrow, when the singing is like this and the playing so good."<sup>40</sup>

I shall not elaborate any further here about the decades-long hymn-song debate which continued on across Norway until 1880, but will just state that the principle combatants - organist, folk song collector, and composer Ludvig Mathias Lindeman and the choral director and singing teacher Johan Diederich Behrens - both had their goal to do away with the slow and partitioned congregational singing. They were in disagreement, however, over the method. Lindeman's viewpoint won in the end because his chorale book of Magnus Brostrup Landstad's hymn book became adopted for use in the Norwegian church (1877). It is only more recently that Behrens' ideas about more rhythmically varied hymn songs has been taken up.<sup>41</sup>

\* No. 280: Julealme.

*Tysk Folkemelodi.\**  
fra Sangbue af H. M. Loh. (fr. 1894).

*Andante. mf*

V. 1. Af Høj - he - den op - ran - den er en Mør - gen  
Du Jes - se Rod og Du - vids Kvist, min Hjer - lens

V. 2. Du lil - le Børn liv - se - lig skjøn, Gud Fa - ders  
du Lil - je i mit Hjer - te rum, dit Tri - stens

1. stjer - ne, klar og skjær, af Sand - hed og af Naa - de.  
Brud - gem, Je - sus Krist, mig fry - der o - ver - man - de!

2. og Ma - ri - æ Søn, hil dig! høj - bær - ne Kon - ning;  
E - van - ge - li - um er sødt som Melk og Hon - ning!

1. Lif - lig, ven - lig, høj og præ - tig, stor og mæg - tig,  
2. Kjø - re Her - re, Him - lens Man - na, Ho - si - an - na!

1. rig paa Ga - ver! Liv og Lys ved dig jeg ha - ver.  
2. Dig til Æ - re gied i Aan - den vil jeg væ - re.

*Ph. Nicolai. (1899.)*

<sup>40</sup> Vinje. "Songarferdi til Arendal" in *"Dølen"*, *Skrifter i Samling* : 1, 1916, 285.

<sup>41</sup> See HOLTER, 1998.

The men's choirs participated in the liturgical song, the congregational song accompanied by organ, and their own *a capella* offering at the church service which was held during the large song festival in Arendal in 1859. The German-Norwegian composer Friederich August Reissiger (1809-1883) was the organist. Some hymns were presented in unison, others with multiple parts. Among these one could hear *O Helligaand, kom til os ned* sung to the melody *Af Højheden oprunden er* which later was made available for all men's choirs (as No. 280) through Behrens' large publication of men's choral songs, *Collection of Choral Men's Songs for large and small Choral Societies* (published serially over a 40-year period starting in 1845).

Little has been said regarding what impact Behrens has had for developments in singing outside of the men's choir milieu. In laying the foundation, we have only pointed to the fruits of his great efforts. In this context, it is important to note that Behrens was driven by one and the same vision in all of his creative works: whether as choral director to a whole generation; a song teacher for children and theologians; instructor in summer courses; publisher of men's choral works, school song books and pedagogical guides; the initiator and organizer of countless festivals and choral tours both within Norway and abroad; or as an advocate for more lively hymn songs. That vision is one of a singing people, with regards for their mental health and social welfare. Optimistically he closes his commentary on the Lutheran rhythmical hymn tunes as follows: "The knowledge of the rhythmical hymn tunes must become commonplace, and it will certainly regain its place again quickly, which is its due in the school, home and church."<sup>42</sup>

We have noted that figures as diverse as Lars Roverud, Marcus Jacob Monrad, Henrik Wergeland, Johann Gottfried Conradi, and Johan Diederich Behrens took part in planting the seeds of European ideas and continental song ideologies in Norwegian soil. With them, we see that the song movement was carried forward by people and ideologies which purported that a musical era first begins when not only professional musicians are performing the "high art" (Pestalozzi), but when it becomes communal - when it "lights up every home" to paraphrase from what might well be considered Norway's first true Christmas hymn, Landstad's *Fra fjord og fjære* ("From fjord and waterside", 1856).<sup>43</sup> As such, it seems only fitting and proper to trace back these lines of musical philosophy and song ideology in this, Landstad's anniversary year. Through his metaphoric use of Norwegian nature and everyday life, Landstad was able to bring forth the Christian message into our own reality in a new way. Elias Blix (1836-1902), for whom we commemorate the centennial of his death in 2002, had the same ability. Both succeeded, for example, in making the nativity story spring out into the frozen winterland of the far north: "from the

<sup>42</sup> BEHRENS 1858, 28.

<sup>43</sup> BRUASET 2000, 99.

richman's house to the lowly cabin", Blix describes in *No koma Guds englar* ("Now comes God's angels"); in "poverty's cabin", writes Landstad in *Fra fjord og fjære*. While Landstad says "It is cold out here now and deep with snow", Blix writes in his hymn: "Outside the ground is so ice cold and the trees in the forest are black". In contrast he writes of wishes for "God's Peace and Merry Christmas, with summer and sun". In the winterland of Norway, what could be a better way spreading the true joy and meaning of Christmas than by likening it to the coming of summer?

In best Lutheran tradition, Behrens wanted to reach all groups of the Norwegian people by translating and retelling foreign song texts. Landstad did the same and tried hard to incorporate Norwegian words and expressions. Elias Blix also wanted to reach those who felt themselves distanced from and helpless in the traditional Danish-Norwegian written language and he was the first Nynorsk (New Norwegian) hymn writer.<sup>44</sup> The support he received from Ivar Aasen, Aasmund Olavsson Vinje and Brostrup Landstad meant a great deal. The motivation for publishing hymns in Nynorsk was to place God's word "directly into the hearts of all those in our country who speak a dialect which is much closer to Nynorsk than the Danish-influenced Bokmål: I want for us too to be able to praise Christ in our own language"<sup>45</sup>. For these efforts, both Landstad and Blix met with opposition. It was difficult to get the endorsement of the prevailing theological circles who were committed to the Danish written language. This included the professor and theologian Monrad, who spoke enthusiastically about the significance of song and the people's voice but couldn't imagine placing *Fra Fjord og Fjære* into a hymn book being so distant as it was from the church language of their forefathers. It is therefore a most remarkable fact – and ironic twist of fate – the text for this hymn was written to a melody by Hardenack Otto Conrad Zinck who, as noted earlier, was such a strong advocate for educating the common people in song!

*No koma Guds englar* came out 19 years after Landstad's well-known Christmas hymn in 1875 (*Nokre Salmar*, vol. 3). However, since it was written in Nynorsk, it took a long time before it was ever sung during a church service. First, Blix's hymns had to be publicly accepted for church use – this happened in 1892<sup>46</sup> – and subsequently it was up to the various parish councils to approve

<sup>44</sup> Book Norwegian (bokmål) and New Norwegian (nynorsk/ "landsmaal") are Norway's two official languages. New Norwegian is based upon the linguist Ivar Aasen's (1813-1896) study of Norwegian dialects. Ivar Aasen's *Norwegian Folk Language*, now termed nynorsk, was developed as an alternative to the Danish-influenced "rigsmaal", now termed bokmål, and preferred the dialects that were the most closely related to Old Norse. Bokmål is dominant among Norway's urban population (See AKSNES 2002, 18).

<sup>45</sup> Blix cited in BULL 1999, 370, column 1. See also ELSETH 1989, 78.

<sup>46</sup> This authorization was a rare occurrence in the history of Norwegian hymns according to Tove Bull. It was the first and only time a collection of hymns by an individual person was authorized for use in the official Norwegian Church. (BULL 1999, 370).

the use of hymns in “country dialect.” As such, it continued to make many more years before they came into actual use in church. Even though Blix received many positive reviews of his hymns in print, he himself tells that his form of language was negatively received by both poor and learned; he was even accused of desecrating the word of God.<sup>47</sup> It was to be sure on his own initiative that Rector Sønke Postumus Sønnichsen printed up and distributed three Blix hymns to the congregation at the Lårdal Church in West-Telemark (in central Norway) on Christmas Day, 1884.<sup>48</sup> As such it was most likely some Telemarkers who were the first to ever sing *No koma Guds englar* publicly in a church, and that was to a melody that was already familiar with a Peter Dass text. Both the text and the tune came close to home for the congregation: the melody was a folk tune and the language of the hymn resembled their own spoken dialect.

The inhabitants of his own home region openly took up Blix through a *secular* song (although with religious overtones.) The story of how this happened shows how a poem can be brought to the recipient through the music and stands as an example of what Johan Sebastian Welhaven once underscored in a speech: it is the song which most permanently and securely gives a poem “resounding life”<sup>49</sup> and lets the poetry fall to the people.

The melody through which this song gained its fame was written by Adolf Thomsen one hundred years ago, the same year and perhaps the same month that Blix died. The text was finished six years before: *Childhood memories from Nordland, Aa, eg veit meg eit land* (“Ah, I know of a country”). It was as a choral number that the song became known throughout the country, something for which the Norwegian Student Choral Society can most likely take credit. In 1907, this men’s chorus took a trip to northern Norway, an undertaking which captured the people’s attention to a striking degree. During the entire journey, people flocked eagerly to the concerts and the newspapers followed every little movement. In Hammerfest, they opened the prison windows so that the prisoners could also get to hear. The number which met with the most success, which “went from the heart and came into the heart”, eventually became the northerner’s own native song. Finally, Blix had come back to his own, and it was on the wings of song.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> See BULL 1999, 370 and ELSETH 1989, 97–98 where they cite the thank you speech made by Blix on the occasion of his 65th birthday party in 1901. See also BRUASET 2000, 112.

<sup>48</sup> BRUASET 2000, 108.

<sup>49</sup> Welhaven at the 10th anniversary of the Norwegian Student Choral Society, 1855, cited by HALVORSEN 1890, 21.

<sup>50</sup> AARSET 2002.

## Barndomsminne, fraa Nordland.

3

Andante con espres. Adolf Thomsen.

Solo.

Kor.

1. Aa eg  
2. Der eit  
3. Denne

1. Aa eg veit meg eit land langt der up - pe mot nord.  
2. Der eit fjell stig mot sky med sin kru - na av snø, og i  
3. Denne helm er meg kjær som den be - ste paa jord.

veit meg eit land langt der - up - pe mot nord, med ei  
fjell stig mot sky med sin kru - na av snø, og i  
helm er meg kjær som den be - ste paa jord, han mit

Aa eg veit meg eit land langt mot nord,  
Der eit fjell med sin kru - na av snø,  
Den ne helm som den be - ste paa jord,

ly - san de strand null - lom hög - fjell og fjord der og  
lauv - klæd - nad ny det seg spøg - lar i sjø, og det  
hjar - ta er nær den - ne fje - tran - de fjord, og det

langt mot nord,  
stig mot sky,  
er kjær

Norske Mandskor N<sup>o</sup> 37.

O. B. 346

Musikverktøkkveit v. Moritz Dreisig, Hamburg.

Childhood Memories from Nordland (text: Elias Blix 1896, music: Adolf Thomsen, first published for voice and piano, 1902) shown here in a men's choral arrangement with tenor solo from Oluf By's Musikforlag, Kristiania (1908)—a main attraction during the Norwegian Student Choral Society's tour of northern Norway in 1907, and subsequently very popular as a choral song, solo song, and community song.

What is the status of singing life today? Recently, a Nordic conference was held in Oslo at which many showed concern over the decline in community singing in various milieus. Reflecting upon this dismal fact, we can all take it as a call and challenge that must be met. On the other hand, the large men's choir review in Bergen this past spring demonstrated that there is evidently nothing the matter with the spirit within the choral community.

Twice in the past 15 years after film showings in Oslo, I have witnessed the entire audience, young and old, spontaneously rise up and burst into applause. Neither of these films could be said to have been action-packed – quite the opposite. I refer to the film adaptation of Karen Blixen’s novel *Babettes gæstebud* (“Babette’s Feast”) and the film about the men’s chorus in Berlevåg, *Heftig og begeistret* (“Cool and Crazy”). On closer inspection, both of these films are set in the same locale, oddly enough in Berlevåg, a little outpost in northern Norway. Do they have anything else in common? What are each one of these films about? About a magnificent dinner prepared by an unusually creative cook? Not entirely. About a men’s chorus with bits of the choir members’ personal histories? Not entirely. That these two films have captured the hearts of so many suggests that they tell something more, perhaps something about how to survive in the deepest sense. Both bear out an observation by Franz Werfel: “Art is the opposite of pastime. It holds time still. It drives away death.”<sup>51</sup> So saying, the old philosophers, poets, ideologues, pedagogues, and theologians once again return to us with renewed relevance and timeliness: how do we create unity, companionship and life in a barren, complicated, lonely, and agonizing reality? Yes, one way is through singing and the words and harmony imparted by song. As such, life can take on a poetic dimension because, in the words of the Norwegian poet Hans Børli (1918-1989), poetry is but one thing: “that you live, and survive Death, every worldly day.”<sup>52</sup>

## Bibliography

- AARSET, Terje 2002. “‘Å eg veit meg eit land’: eit hundreårsminne”. In: Møre-Nytt. 19th of January, 7. Ørsta.
- AKSNES, Hallgerd 2002. Perspectives of musical meaning. A study based on selected works by Geirr Tveitt. Oslo.
- ANDERSSON, Otto 1895. Den norske studentersangforening 1845-1895. Festskrift udgivet i anledning af foreningens 50aars jubilæum. Kristiania.
- BEHRENS, Johan Diederich 1848. Udkast til en theoretisk-praktisk Sangskole for Mandssangforeninger. Kristiania.
- BEHRENS, Johan Diederich 1849. Sangskole. Til Brug ved Skoleunderviisningen. Kristiania.
- BEHRENS, Johan Diederich 1855-59. Samling af flerstemmige Mandssange for større og mindre Sangforeninger med Bidrag af originale Kompositioner. Kristiania.
- BEHRENS, Johan Diederich 1858. Om den lutherske Salmesang og dens Gjenindførelse i den norske Kirke. Kristiania.
- BEHRENS, Johan Diederich 1871. Sanglære for Skoler. Kristiania.

---

<sup>51</sup> WERFEL 1962, 47

<sup>52</sup> BØRLI 1972.

- BOYE, Johannes 1824. Musikens og Sangens Bidrag til Menneskets Forædling. København.
- BRUASET, Oddgeir 2000. Det var midt i julenatt. Historiene om hvordan våre kjente og kjære julesanger ble til. Oslo.
- BULL, Tove 1999. Artikkel om Elias Blix. In: Norsk biografisk leksikon. Vol. 1, 369–370. Oslo.
- BØRLI, Hans 1972. "Poesi". In: Kyndelsmesse. Oslo.
- ELSETH, Egil 1986. Magnus Brostrup Landstad. Pilegrimen og poeten. Oslo.
- ELSETH, Egil 1989. Elias Blix. Verk og virke. Oslo.
- FOLKEHØJSKOLENS SANGBOG 1942. Published by Foreningen for Højskoler og Landbrugsskoler. 13th ed. Odense.
- HALVORSEN, Jens Braage (ed.) 1890. Mindeblade over Joh. D. Behrens. Kristiania.
- HANSEN, Christopher 1919. Kristiania haandverker sangforenings historie gjennom sytti aar. Kristiania.
- HERRSTHAL, Harald 1993. Med spark i gulvet og quinter i bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikken gjennombrudd i Norge. Oslo.
- HOLTER, Stig Wernø 1998. "Fra 'Raketsang' til belivet koral. Et forsøk på en psykologisk tolkning av salmesangstriden". In: Norsk kirkemusikk. Vol. 51 (1998), no. 3, 5–17; no. 4, 5–20.
- IBSEN, Henrik 1898. Samlede værker. Vol. 2. København.
- KJERULF, Halfdan 1918. Halfdan Kjerulf. Av hans etterlatte papirer. Vol. 2. Edited by Wladimir Moe. Kristiania.
- KOFOD, B.P. 1804. Musikens Indflydelse paa Mennesket. Bidrag til et filosofisk-historisk Forsøg. København.
- MONRAD, Marcus Jacob 1981. Tankeretninger i den nyere tid. Et kritisk rundskue; med innledning av Hjalmar Hegge. Oslo. Facsimile of ed.2. Kristiania: Aschehoug, 1884. 1st ed. 1874.
- NAUE, Fr. 1854. Altar-Gesänge. Älterer und neuerer Zeit, mit beliebiger Orgelbegleitung. Halle.
- PLATO, 1953. Drikkegildet i Athen. Symposion ; trans. by Egil A. Wyller. Oslo (Dreyers kulturbibliotek; 1).
- ROVERUD, Lars 1815. Et Blik paa Musikens Tilstand i Norge. Med Forslag til dens almindelige Udbredelse i Landet, ved et Instituts Anlæg i Christiania. Kristiania.
- ROVERUD, Lars 1827. Tale af L. Roverud. Holden i Christiania den 9.11.1827. Kristiania.
- SANGERLIV. Et verk om korsang 1958–1959 (ed.: Hampus Huldt-Nystrøm), 2 vol. Oslo.
- SCHIØRRING, Nils 1978. Musikkens historie i Danmark, vol. 2. 1–3 vol., [København]1977-1978.



- SEGTNAN, Jon 1998. "Elias Blix: han som grunnla den nynorske salmediktinga". In: P2-akademiet. [No.] L. S. l., 123-134.
- SEIP, Jens Arup 1981. Utsikt over Norges historie. 2 vol. 2nd part: 1850-1884. Oslo 1974-1981.
- SUNDBERG, Ove Kr. 1980. Pythagoras og de tonende tall. En studie i pythagoreisk musikk- og virkelighetsforståelse. Oslo. New edition 2002.
- SUNDBERG, Ove Kristian 1998. "Martin Luther og musikken". In: P2-akademiet. [No.] K. S. l., 87-95.
- SUNDBERG, Ove Kristian 2002. Musikktenkningens historie 2. Middelalder - renessanse. Oslo.
- THAULOW, Harald Conrad 1846. "Christianias Sangforeninger". In: Morgenbladet, no. 216, 4.8.1846. Kristiania.
- VINJE, Aasmund Olavsson 1916. "Songarferdi til Arendal". From: Bladstykke or "Dølen". In: Skrifter i Samling: 1, 281-88 (ed.: Olav Middtun). Oslo. New edition 1993.
- WERFEL, Franz 1962. Kunstens Kald: Realismen og det indre Liv, Menneskets reneste Lyksalighed. Trans. by Thorkild Bjørnvig. Ed. 2. (Gyldendal Uglebøger; 10) København.
- WIBERG, Joh. 1843. Messe-Melodier. Med Svarene af Choret, udsatte tre- og fiirstemmige af Prof. C.E.F. Weyse. Andet Oplag. København.
- ZIN[C]K, Hardenack Otto Conrad 1810. Frimodige Yttringer over Musikens gavnligste Anvendelse i Staten ved offentlig og grundig Underviisning og Dyrkelse. København.



# Sigvald Tveit

## If All My Body's Members

Lyrics: Peter Dass  
English translation:  
Hedwig T. Durnbaugh  
Music: Sigvald Tveit

1. If all my bo - dy's mem - bers were gi - ven voice to

5 sing a song that with its po - wer could make the hea - vens

9 ring; if I sang night and day, the rich - es of God's

13 king - dom I ne - ver should re - pay.

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is simple and consists of quarter and eighth notes. The lyrics are placed above the notes, with line numbers 1, 5, 9, and 13 indicating the start of each line of text.

1. If all my body's members were given voice to sing a song that with its power could make the heavens ring; if I sang night and day, the riches of God's kingdom I never should repay.
2. I want to bring my praises to you, great God and Lord! To you be all the glory for you have called me forth to count me with your own, who through your love and mercy have found with you their home.
3. Your church, o Lord, you founded among us here on earth, through whom you would be working all things of goodly worth. O grant that in your house we faithfully may seek you, your guiding word spouse.
4. Let flow the living waters, let no one stop their force! Let people live in gladness as time goes on its course. Let Jesus' name hold sway that on our way, o father, we never go astray.
5. Our song shall sing your glory, o Lord, almighty God! Your eyes are ever on us wherever we have trod. When we have run our race new voices shall be awakened to sing your Zion's praise!



### Das niederdeutsche Stettiner Gesangbuch von 1576<sup>1</sup>

Mit 488 Blättern oder 976 Seiten handelt es sich bei dem Stettiner Gesangbuch von 1576 um ein umfangreiches Kompendium von Gesängen für alle gottesdienstlichen Anlässe, auch für die Stundengottesdienste sowie für das außergottesdienstliche Leben, das, wie im Folgenden gezeigt werden soll, in mancherlei Hinsicht für die lutherischen Kirchen des nachreformatorischen Jahrhunderts bemerkenswert ist. Es wurde von Andreas Kellner gedruckt, einem Schwiegersohn des Frankfurter Druckers Johann Eichorn, der die Stettiner Offizin als Zweiganstalt von Frankfurt/Oder aus begründet hatte.

Zwei ins Niederdeutsche übertragene Vorworte Martin Luthers leiten das Gesangbuch ein, jenes aus Johann Walters *Geistlichem Gesangbüchlein* von 1524 und die etwas veränderte Vorrede zu Valentin Babsts Leipziger Gesangbuch von 1545. Die fünf Hauptteile geben einen Überblick über den Inhalt des Werkes:

1. Psalmen mit Cantica
2. Katechismuslieder
3. Lieder zum Kirchenjahr
4. Gesänge zu den „vornehmsten Artickeln unsrer christlichen Religion,“
5. Begräbnisgesänge.

Es folgt ein Anhang mit lateinischen Benedicamus-Gesängen, die an den „voernemsten Festen des Kirchenjahres“ gesungen werden, und dann, vor dem üblichen alphabetischen Register, ein De-tempore-Register mit einer Erklärung zur Benutzung desselben. Zu jedem Sonn- und Festtag des Kirchenjahres sind die Lieder angegeben, die „mit den Evangelien vnde Festen averinkamen.“ Zum Beispiel sind für den ersten Adventssonntag sechs Lieder empfohlen: *Nun komm, der Heiden Heiland; Gott, heil'ger Schöpfer aller Stern'; Von Adam her so lange Zeit; Lob sei dem allmächtigen Gott; Menschenkind, merk eben und Gottes Sohn ist kommen.*

#### 1. Psalmlieder

Überraschend ist zunächst die exponierte Stellung der Psalmlieder am Anfang des Buches, die zum Beispiel aus Bonner Gesangbüchern dieser Zeit bzw. allgemein aus der reformierten Tradition bekannt ist. Mit der typischen aufsteigenden Abfolge von Psalmliedern (Psalm 1, Psalm 2, Psalm 3 usw.) bietet

---

<sup>1</sup> Der Text beruht auf einem Vortrag, gehalten bei der Regionaltagung der IAH am 21. Januar 2002 in Magdeburg. Er schöpft aus den Erkenntnissen der Mitarbeit an Band 2 der Edition *Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III* (vgl. Fußnote 2) bei der *Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes e.V.*

das Stettiner Gesangbuch zwar keinen vollständigen Psalter, jedoch sehr viel mehr Psalmlieder als in lutherischen Gesangbüchern üblich. Man fühlt sich an Luthers Wertschätzung des Psalters erinnert und an seine Aufforderung, Psalmlieder zu dichten. Neben dem in lutherischen Gesangbüchern üblichen Repertoire an Psalmliedern haben in das Stettiner Gesangbuch auch andere Psalmdichtungen Eingang gefunden. So finden hier mehrere Lieder Burkart Waldis' mit ihren Melodien erstmals seit dem Erstdruck im Jahre 1553 eine weitere Verbreitung; es sind die Lieder über die Psalmen 13, 15, 22, 32, 61, 65, 82, 110, 121, 143 und 145.<sup>2</sup>

Vier Jahre nach dem Erscheinen des Lobwasser-Psalters<sup>3</sup>, der sofort seinen Siegeszug innerhalb der reformierten Konfessionen antrat, wird im Eingangsteil des Stettiner Gesangbuches ein gekürzter Liedpsalter mit bewusst lutherischem Gepräge vorgelegt. Dies ist, neben den insgesamt drei Vorworten des Reformators selbst (s. u.) ein erster Hinweis darauf, dass die nicht weiter benannten Autoren ihr Werk in einer Zeit der konfessionellen Identitätsfindung auch innerhalb des Luthertums sehr bewusst in die Tradition Martin Luthers und damit in Gegensatz zu anderen Strömungen stellen.

Innerhalb der Psalmlieder erscheint Johan Freders Liedtext *Ach Herr, mit deiner Hilf' erschein* über Psalm 79<sup>4</sup> in Form der sogenannten Luther-Strophe erstmals mit einer neuen eigenen Melodie; er war zuvor, seit 1546, in mehreren Quellen mit einer anderen, phrygischen Melodie verbunden.<sup>5</sup>

Ach Herr mit di - ner hölp er - schin/ <sup>2</sup> red vns an liff vnd See - le /  
<sup>3</sup> Ge - ual - len sint int Er - ue dyn/ <sup>4</sup> der viendt sint seer ve - le /  
<sup>5</sup> Vñr en dyn Ga - des - denst vnd wort <sup>6</sup> ge - la - stert wert an men - gem orth/  
<sup>7</sup> vnd jem - mer - lick ver - stö - ret. (11)  
 (J. Freder)

- <sup>2</sup> Vgl. hierzu die Druckbeschreibung zu dem Stettiner Gesangbuch in *Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III* (= DKL III): Band 2: *Die Melodien bis 1580*, vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Rainer H. Jung, Hans-Otto Korth und Helmut Lauterwasser, unter Mitarbeit von Daniela Wissemann-Garbe, Kassel usw. 2002, Textband, S. 24f.
- <sup>3</sup> Vgl. *Das deutsche Kirchenlied. Abteilung I* (= DKL I): *Verzeichnis der Drucke* (zugleich RISM B VIII), Kassel usw. 1975–1980, Kant Lobw 1573 1573<sup>03</sup> (Drucksigel in DKL III/2: fa2).
- <sup>4</sup> Vgl. die Gegenüberstellung der hoch- und niederdeutschen Textfassungen bei Philipp Wackernagel: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Leipzig 1864–1877, Hildesheim 1964, Band 3, Nr. 233.
- <sup>5</sup> Vgl. hierzu die Anmerkung zu Melodie Ek22 in DKL III/1.3, Textband, S. 153

Die neue Weise ist eine recht kunstvolle Kompilation älterer Melodieteile; für jede Melodiezeile lassen sich konkrete Vorbilder nachweisen.<sup>6</sup> Die erste Zeile stimmt mit dem Anfang der Melodie *Laß fahren der gottlosen Rott'* (= DKL III/1.1 A181) aus Burkart Waldis' *Psalter* überein (vgl. Notenbeispiel b in Abbildung 2). Die Varianten zu dieser Melodie in einigen Straßburger Drucken zeigen, dass diese, wie die obige Weise, auch in einer transponierten Fassung mit einem abgewandelten Schluss auf *g* Verbreitung fand. Der ganze Stollen hat möglicherweise auch die ersten beiden Zeilen des weltlichen Liedes *Franz froelich ist der Name mein* aus Paul Kugelmanns *Teutschen Liedlein*, Königsberg 1558 (DKL I 1558<sup>14</sup>, Nr. 29), zur Vorlage, nur dass dieser Tenor auf *g* statt *d'* beginnt und etwas ausgeziert ist (vgl. Notenbeispiel a in Abbildung 2).<sup>7</sup> Der zweite Teil des Stollens ist zudem mit der entsprechenden Zeile der Melodie zu *Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit* (= DKL III/1.2 Ec22, Zeile 2) vollkommen identisch (vgl. Notenbeispiel c in Abbildung 2). Der Anfang des Abgesangs scheint mit seiner Terzenschichtung einer Sanctus-Melodie nachempfunden. Gerade bei *d*-Tonalität ist eine Tonfolge wie z.B. *c'afä* häufig anzutreffen (vgl. z. B. das *Sanctus paschale* aus Thomas Müntzers *Deutsch Evangelischer Messe* von 1524, das seinerseits Vorlage zum Lied *Ihr lieben Christen, freut euch nun* [= DKL III/1.1 B54], einer Melodie, die ebenfalls in dem Stettiner Gesangbuch vorkommt, vgl. das nach *g* transponierte Notenbeispiel d in Abbildung 2). Die letzten beiden Melodiezeilen stellen in einem Fall eine Variante, im anderen eine notengetreue Übernahme aus den Melodien *Ich ruff zu dir, Herr Jesu Christ* (= DKL III/1.2 Ee17, Zeile 1, vgl. Notenbeispiel e in Abbildung 2) bzw. *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* (= DKL III/1.2 Ec4, Zeile 2, vgl. Notenbeispiel f in Abbildung 2) dar.

a) *Franz froelich ist der Name mein/ der frue/ des fuer ich auch ein gu ten schen/*  
*Es sey gleich a-bendit o der frue/ so trey ich auß all sorg vnd muel/*

b) *Laß fa-ren der Gott-lo-sen rest/ Mit J-ren fal-schen leh-ren/*  
*Laß vns traw-en auff vn-sern Gott/ Auff Chri-sten vn-sern Her-ren/*

c) *WER Gott mit vns di-se zeit/ so sollt fa-ra-cla-gen/ Die so ein ar-*  
*WER Gott mit vns di-se zeit/ wir het-ten muest ver-za-gen/*

d) *(der vn-ser Bröuder worden ist)*

e) *Ich ruff zu dir Herr Ihe-su Christ/ ich hit*  
*Ver-ley mir grad zu die-ser frist/ las mich*

f) *vnd seyten se-gen ge-ben/*  
*erleucht zum ewigen le-ben/*

<sup>6</sup> Vgl. die Anmerkung zu Melodie Ea24 in DKL III/2.

<sup>7</sup> Der Stollen hat überdies starke Ähnlichkeit mit der wahrscheinlich von Mathias Greiter stammenden Melodie *Nun welche hier ihr Hoffnung gar* (= DKL III/1.2 Eb16).

Aus diesen deutlichen Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten kann freilich nicht unbedingt auf eine direkte Abhängigkeit geschlossen werden; der Schöpfer der Melodie kann die einzelnen Bausteine mehr oder weniger bewusst aus ihm bekannten Melodiefloskeln oder tonalitäts- und zeittypischen Wendungen zusammengesetzt haben. Ebensowenig läßt sich sagen, ob die Melodie in der pommerschen Region oder gar eigens für das Stettiner Gesangbuch geschaffen wurde. Es ist aber immerhin wahrscheinlich, daß alle in der obigen Synopse (vgl. Abbildung 2) dargestellten geistlichen Vorlagemelodien für einzelne Melodiezeilen auch den Gesangbuchbearbeitern bekannt gewesen sein dürften. So ist auch das weltliche Lied Paul Kugelmanns ~~ist~~ im damaligen deutschen Ostseeraum entstanden und erstmals im Stettiner Gesangbuch gedruckt worden. Angesichts dessen, dass auch der Textdichter Johan Freder unter Anderem in Stralsund, Greifswald und auf Rügen wirkte, könnte das Lied in seiner hier erstmals gedruckten Form durchaus im pommerschen Raum entstanden sein.

## 2. Katechismuslieder

Dieser Teil enthält die aus anderen lutherischen Gesangbüchern bekannten Gesänge, nur dass diese hier vor die Lieder zum Kirchenjahr gestellt sind. Wiederum wird eine besondere Betonung auf die lutherische Lehre gelegt.

## 3. Lieder zum Kirchenjahr

Bis hin zu den Zeilenumbrüchen der Melodien zeigt dieser Teil deutliche Parallelen zum Babstschenschen Gesangbuch, was angesichts der eingangs erwähnten Beziehung zu den Eichornschen Gesangbüchern nicht verwundert. Allerdings ist das Repertoire hier erheblich, vor allem um viele Lieder ohne Noten, erweitert.

Am Ende der kirchenjahreszeitlichen Lieder stehen nach der Gruppenüberschrift *Vp S. Martens dach/wenn men in dissen Kercken van D. Mart Luth. prediget* vier Lieder. Zunächst, unter dem Namen Luthers, *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* (ohne Noten), *Verleih uns Frieden gnädiglich* (ohne Noten) mit angehängtem *Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit* (mit Noten) und als drittes Lied *Nun treiben wir den Pabst heraus* (W III, Nr. 53), das mit seiner bekannten Melodie verbunden ist (DKL III/1.1 B50 bzw. Z 399). Als viertes und damit letztes Lied in diesem Gesangbuchabschnitt erscheint hier erstmals die geistliche Kontrafaktur des Liedes *Guckuck hat sich zu tod gefallen* aus Hans Otts *115 guter newer Liedlein*, Nürnberg 1544, in Verbindung mit der Melodie im Druck. Die Umwandlung des Kuckucksliedes in ein Spottlied auf den Papst ist erstmals mit elf Strophen in einem Zwickauer Liedblatt des Jahres 1535



belegt;<sup>8</sup> in der niederdeutschen Fassung des Stettiner Gesangbuches ist eine zwölfte Strophe hinzugefügt. Das niederdeutsche Lied gleichen Anfangs von Hermann Wepse (Vespasius) ist dagegen eine andere, auf dieselbe Melodie zu singende Spottdichtung.<sup>9</sup> Die folgende Gegenüberstellung veranschaulicht das Verhältnis des geistlichen Liedes im Stettiner Gesangbuch zu seiner weltlichen Vorlage:

De Pawst hefft sick tho Dodi ge-fal'n/ <sup>2</sup> van si-nem ho-gen

Sto-le/ <sup>3</sup> mit wem schal nu myn ar-me Seel/ <sup>4</sup> vörd-an nu wi-der bo-len.(12)

Gu-ckuck hat sich zu todt ge-fal'n von ei-ner ho-len wey-den/

wer soll vns di-sen sum-mer lang die zeyt vnd weyl ver-trei-ben.

Insgesamt also ist der Abschluss der De-tempore-Lieder ein weiteres Mosaiksteinchen in dem Bild, das wir von der Geisteshaltung der Gesangbuchmacher gewinnen: Das Martinsfest ist allein auf Martin Luther bezogen, gefolgt von den genannten Anti-Papst-Liedern.

#### 4. Gesänge zu den „vornehmsten Artickeln unsrer christlichen Religion“

In diesem Teil wird in 15 Artickeln die lutherische Theologie in Liedform überliefert; sie seien hier in standardisierter Sprache vollständig wiedergegeben:

- I. Von Gott und den drei Personen in der Gottheit
- II. Vom Wort Gottes
- III. Von der Schöpfung
- IV. Vom Fall Adams, menschlicher Unvermögenheit, Weiterbringung und Erlösung des menschlichen Geschlechts aus göttlicher Barmherzigkeit
- V. Vom Gesetz
- VI. Von Evangelium, Gnade, Galuben und Gerechtigkeit eines armen Sünders vor Gott, auch vom Unterschied des Gesetzes und Evangeliums
- VII. Vom christlichen Leben und Wandel, und Früchten des Glaubens
- VIII. Von der christlichen Kirche
- IX. Von den Sakramenten
- X. Von christlicher *Bothe* oder Bekehrung

<sup>8</sup> Vgl. die Anmerkung bei Wackernagel, Bd. III, Nr. 932.

<sup>9</sup> Vgl. Wackernagel, Bd. IV, Nr. 1098.

- XI. Vom Kreuz der Christen, und was in deren Trost sein soll
- XII. Von wahrer Gottesanrufung und Danksagung
- XIII. Von Ehestand, Kindern und Gesinde
- XIV. Vom christlichen Sterben, Begräbnis und Auferstehung von den Toten
- XV. Vom jüngsten Gericht und ewigen Leben.

Einige dieser Rubriken haben sich bis in die Gesangbücher des 20. Jahrhunderts erhalten.

## 5. Begräbnisgesänge

Eingeleitet wird dieser Teil (Bl. 417: *Christlike Gesenge Latinisch vnd Duedesch/thom begreffnis*) durch das ins Niederdeutsche übertragene Vorwort Martin Luthers aus den Begräbnisgesängen von 1542 (DKL I 1542<sup>15</sup>), das dritte Vorwort des Reformators in diesem Druck! Auch sonst gleicht dieser Abschnitt in seinem Aufbau Luthers Begräbnisgesängen von 1542 und damit auch dem entsprechenden Teil im Babstschens Gesangbuch von 1545 (DKL I 1545<sup>01</sup>). Diese Ähnlichkeit geht so weit, dass die Druckstöcke der lateinischen Gesänge – die einzigen Melodien, die in dem Stettiner Gesangbuch in Gotischer Notation und im Blockdruckverfahren ausgeführt sind – getreue Kopien der Druckstöcke der beiden genannten früheren Drucke sind. Vor allem mit den Begräbnisgesängen von 1542 besteht in weiten Teilen Übereinstimmung im Zeilen- und Seitenumbruch. Es ist also zu vermuten, dass dieser Teil direkt darauf zurückgeht, wie es auch in der Überschrift zu diesem Teil zum Ausdruck gebracht wird: *Im Voefften vnd lesten deele ys gesettet/ D. Martini Lutheri Boecklin/ dat he insunderheit Anno XLII. hefft laten vthgan.*

## 6. Zusammenfassung

Durch die Beschreibung des Gesangbuches wird bereits deutlich, dass es sich bei den Bearbeitern des Druckes in Pommern um sehr gebildete, ganz in der Tradition Johann Bugenhagens stehende Personen gehandelt haben muss, die aus mehreren, auch ferner liegenden Quellen geschöpft haben. Oben ist schon darauf hingewiesen, dass offensichtlich der Psalter des Burkart Waldis, das Babstsche Gesangbuch und die Begräbnisgesänge von 1542 herangezogen worden sind. Desweiteren lassen sich präzisierend Einflüsse der Eichornschen Gesangbücher aus Frankfurt/ Oder, der *Psalmodia* des Lucas Lossius (DKL I 1561<sup>20</sup>), aus der einige lateinische Gesänge übernommen wurden, sowie – an den Lesarten einiger Melodien zu erkennen – der pommerschen Agende von 1569 (DKL I 1569<sup>23</sup>) nachweisen. Insgesamt jedoch, was den Liedervorrat und die Anordnung der Lieder betrifft, ist das niederdeutsche Gesangbuch von 1577 ohne vergleichbares Vorbild; das zeigen schon die beiden oben wiedergegebenen hier erstmals gedruckten Lieder. Die drei Vorworte Luthers, der erste Teil des Buches als bewusstes und exponiertes Pendant zu den Psalmliedern in reformierten Kirchen, die Gewichtung der Katechismuslieder,

auch der Abdruck des Liedes gegen den Papst bestätigen, dass in den pommerschen Gebieten eine ganz dezidiert lutherische Glaubensrichtung verfochten wurde, die sich nicht nur gegen die anderen großen Konfessionen, das Papsttum und den Calvinismus, wendet, sondern sich auch von den gemäßigten lutherischen Strömungen seiner Zeit deutlich abhebt.



Sonja Ortner

**Nachtrag zu „Dises hat geschrieben Welcher ist biß 10 ligen bliben“. Zu den geistlichen Liedern aus der Liederhandschrift von Anton Wolkenstein-Trostburg (Tiroler Volksliedarchiv, Inv.nr. 123a/1)**

Im I.A.H. Bulletin Nr. 30/31 (2002/2003) wurde irrtümlich eine Arbeitsversion des Artikels „„Dises hat geschrieben Welcher ist biß 10 ligen bliben“. Zu den geistlichen Liedern aus der Liederhandschrift von Anton Wolkenstein-Trostburg (Tiroler Volksliedarchiv, Inv.nr. 123a/1)“ von Sonja Ortner abgedruckt. Untenstehend wird der fehlende Schlussteil des Aufsatzes nachgetragen:

[...]

Die mit diesem Gesangbuch überlieferten Lieder dokumentieren nicht nur die Vielfalt und Bandbreite des geistlichen Liedes bzw. Kirchenliedes unterschiedlicher Epochen, sondern auch - und gerade - das Repertoire einer Region am Südrand des deutschen Sprachgebietes. Und es ist dies ein Repertoire, das mit großer Wahrscheinlichkeit auch gepflegt wurde. Denn ein handschriftliches Liederbuch tradiert im Gegensatz zu einem von einem oder mehreren „Redakteuren“ besorgten und von Obrigkeiten approbierten Druck tatsächlich gesungenes Liedgut, das die Schreiber für konkrete Zwecke sei es von Flugblättern, aus Gesangbuchdrucken, durch mündliche Überlieferung oder aus dem Gedächtnis niedergeschrieben haben. Im Fall von gedruckten Gesangbüchern, die meistens auch ein größeres Sortiment an Liedern für den jeweiligen Anlass im Kirchenjahr anbieten, muss angenommen werden, dass im Grunde nur ein kleiner Prozentsatz der darin enthaltenen Gesänge auch wirklich erklingen ist.

Die Tatsache, dass handschriftliche Liederbücher selten Melodien anführen, dürfte neben dem häufig fehlenden Zugang zu solchen Quellen mit ein Grund dafür sein, dass die hymnologische Forschung diesen gemeinhin weniger Interesse entgegenbringt als gedruckten Ausgaben. Doch spiegeln die von Sängern selbst angefertigten, aus einer persönlichen Notwendigkeit heraus entstandenen Bücher weit mehr die reale Geschichte um die Verbreitung eines Liedes als ein Gesangbuch, das inhaltlich den religiösen Vorstellungen der geistigen Elite einer bestimmten Epoche entsprungen ist und in seiner Präskriptivität nicht unbedingt Abbild der Singpraxis sein muss.



Ilsabe Seibt

## „Singet dem Herrn nah und fern“ – Das Freylinghausensche Gesangbuch im Spiegel seiner 300-jährigen Wirkungsgeschichte

### Tagungsbericht

„Singet dem Herrn nah und fern“ – Das Freylinghausensche Gesangbuch im Spiegel seiner 300-jährigen Wirkungsgeschichte. Unter diesem Thema fand vom 29. September bis 2. Oktober 2004 in Halle a.d. Saale ein Internationales Symposium der Franckeschen Stiftungen in Verbindung mit einer Regionaltagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie statt.

Diese Tagung war nicht die erste zum Freylinghausenschen Gesangbuch. Die Tagungsleiter Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann hatten am selben Ort bereits zwei Vorgängertagungen organisiert. Neu war, dass nun im Rahmen der Eröffnungsveranstaltung ein erstes Ergebnis jahrelanger Bemühungen um die Neuedition dieses Gesangbuchs präsentiert werden konnte – ein Vorabexemplar des ersten Textbands konnte, noch druckfrisch, in Augenschein genommen werden. Die auf sieben Bände hin angelegte Edition mit Kommentar erscheint im Verlag der Franckeschen Stiftungen im Max Niemeyer Verlag Tübingen.

Mit der Tagung wurde die Ausstellung „Johann Anastasius Freylinghausen (1670 Gandersheim – 1739 Halle). *Lebens-Lauf* eines pietistischen Theologen und Gesangbuchherausgebers“ eröffnet. In die Gestaltung dieser Ausstellung war Freylinghausens Geburtsstadt Gandersheim durch Leihgaben und als erster Ausstellungsort einbezogen. Für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Tagung bot sie eine gute Gelegenheit, die Gestalt Freylinghausens schärfer zu konturieren und Werdegang und Wirken anhand vielfältiger Exponate nachgezeichnet zu sehen.

Die Eröffnungsveranstaltung schloss mit einem Vortrag von Markus Matthias (Halle bei Heidelberg): „... Zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben ...“. Geistliche Dichtung als Gegenstand interdisziplinärer Forschung.

Die thematische Arbeit des Symposiums war in fünf Schwerpunkte gegliedert:

- I. Lied- und frömmigkeitsgeschichtliche Grundfragen
- II. Johann Anastasius Freylinghausen und sein Gesangbuch unter biographisch-werkgeschichtlichen Aspekten
- III. Musik- und literaturgeschichtliche Wirkungen
- IV. „Nah“-Wirkungen
- V. „Fern“-Wirkungen

In den einzelnen Sektionen, die zum Teil parallel stattfanden, wurden eine Fülle von Einzelergebnissen neuester Forschung zum Freylinghausenschen Gesangbuch in rascher Folge und kurzer Dauer von 20-30 Minuten präsentiert. An dieser Stelle sei auf den Tagungsband verwiesen, der die auf der Tagung gehaltenen Vorträge dokumentieren wird.

Am Abend des 1. 10. fand eine Podiumsdiskussion mit Christian Bunnars (Berlin), Anthony J. Harper (Glasgow), Ada Kadelbach (Lübeck), Hermann Kurzke (Mainz), Susanne Rode-Breymann (Köln/Hannover), Wolfgang Ruf (Halle) und Irmgard Scheitler (Eichstätt) unter der Leitung von Gudrun Busch (Bonn) statt. In der Diskussion wurde deutlich, dass die ungeklärten Fragestellungen innerhalb der Pietismusforschung sich durchaus auf die Erforschung des pietistischen Liedes auswirken. In der Frage, was denn nun ein pietistisches Lied sei, lässt sich bisher kein Konsens herstellen. Hinzu treten die Probleme der Epochenabgrenzungen, die von den beteiligten Disziplinen traditionell auf je eigene und damit sehr verschiedenen Weise vorgenommen werden.

Ein belebendes und von den Teilnehmenden gerne angenommenes Element der Tagung waren die mehrmals täglich eingeflochtenen „Kurtz-Singstunden“ aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch. Wichtige Lieder des Gesangbuches kamen so im gemeinsamen Singen zu Gehör. Der musikalische Höhepunkt der Tagung war das Preisträgerkonzert und die Preisverleihung zum Wettbewerb „Singt dem Herrn ein neues Lied“. Die Beiträge der jugendlichen Wettbewerbsteilnehmer waren beachtlich und hörens Wert. Im Anschluss daran gab der Rundfunk-Jugendchor Wernigerode ein Konzert, das zwar zeitlich eigentlich den Rahmen des Erträglichen sprengte, aber für alle, die doch noch dabei waren, einen bleibenden Eindruck hinterließ.



Doris Teichmann

## Zur Geschichte der niedersorbischen Kirchenlieder

Luthers Ziel, den protestantischen Deutschen das Evangelium in ihrer Muttersprache zu verkünden, konnte durch das unter Melanchthon an den protestantischen Schulen und Universitäten aufgebaute Bildungssystem verwirklicht werden. So wurde eine umfassende geistig-kulturelle Entwicklung eingeleitet, die zur Herausbildung der deutschen Schriftsprache führte.

Im Reformationsjahrhundert wollten einige evangelische Geistliche nach Luthers Beispiel auch ihren niedersorbischen<sup>1</sup> Mitbürgern, die das Latein der katholischen Kirche ebenso wenig verstanden wie das Deutsch der Protestanten, eine muttersprachliche Kirche ermöglichen. Es gab jedoch nur wenige Pfarrer, die dem niedersorbischen Bauernvolk die neue Lehre in deren slavischen Muttersprache hätten erklären können. Es war das Werk dieser wenigen Geistlichen, dass Übersetzungen des Neuen Testaments, des Psalters, des Katechismus und der Kirchenlieder geschaffen wurden, so dass lutherisches Singen und Sagen auch in den niedersorbischen Dörfern heimisch werden konnte.

Das Gebiet, in dem das Landvolk der Niedersorben lebte, war sprachlich inhomogen. Kirchenlieder, liturgische und Bibeltexte unterschieden sich beinahe von Kirchspiel zu Kirchspiel. Schulen, an denen die Sprache hätte gepflegt werden können und eine Entwicklung zu einer verbindenden und verbindlichen niedersorbischen Schriftsprache möglich gewesen wäre, gab es nicht.

Die von Mikławš Jakubica bereits 15 Jahre nach Luthers Bibelübersetzung zum Druck vorbereitete Übertragung des Neuen Testaments in einen ostniedersorbischen Dialekt<sup>2</sup> wie die ebenfalls in der Mitte des 16. Jahrhunderts entstandene Übertragung der Psalmen Davids in eine westniedersorbische Mundart blieben Manuskripte.<sup>3</sup> Erst 1574 konnte das erste gedruckte ns. Buch erscheinen, das niedersorbische Gesangbuch mit Katechismus des damaligen Straupitzer

---

<sup>1</sup> Die Bezeichnungen **sorbisch** (niedersorbisch) – **wendisch** sind identisch, denn beide bezeichnen die Sprache der in der Niederlausitz lebenden nicht-deutschen Bevölkerung. Da die Bezeichnung Wenden, wen-disch für unterschiedliche nicht-deutsche Völker Verwendung fand, haben sich in der Wissenschaft exaktere Benennungen durchgesetzt. Man spricht also von Drawähno-Polaben und nicht von Lüneburger Wenden, von Ober- und Niedersorben und nicht von Wenden.

<sup>2</sup> *Das niedersorbische Testament des Miklawus Jakubica 1548/* herausgegeben und mit einer Einleitung und wissenschaftlichen Kommentaren versehen von Heinz Schuster-Šewc, Akademie-Verlag; Berlin 1967.

<sup>3</sup> *Der Wolfenbütteler niedersorbische Psalter/* herausgegeben von Reinhold Trautmann, Leipzig 1928.

Pfarrers Albin Moller.<sup>4</sup> Weitere 36 Jahre später erschien das *Enchiridion Vandalicum* des Andreas Thar-Tharaeus, der unweit König-Wusterhausens als Pfarrer in Friedersdorf wirkte.<sup>5</sup> Auch die Krakauer (Berliner) Handschrift, eine frühe Übersetzung des Neuen Testaments des 17. Jahrhunderts, gelangte nicht über ihr Manuskriptstadium hinaus.<sup>6</sup>

Der Dreißigjährige Krieg unterbrach die Anfänge einer regionalen niedersorbischen Kirchenliteratur. Die Niederlausitz und Brandenburg hatten in der Endperiode des Krieges unter zahlreichen Truppendurchzügen und -stationierungen zu leiden, während derer der größte Teil der in den Pfarrhäusern verwahrten Archivalien verloren ging. Das in den brandenburgischen Pfarrarchiven heute vorhandene Schriftgut ist in der Regel erst nach dem Dreißigjährigen Krieg entstanden.<sup>7</sup>

Allerdings hatten nur die deutschen Kirchgemeinden Möglichkeiten für einen wirklichen Neuanfang, denn schon wenige Jahre nach dem Dreißigjährigen Krieg setzte eine rigide Restriktionspolitik des brandenburgischen Kurfürsten und seines Konsistoriums gegen die niedersorbische Sprache ein. Per Dekret wurde den Niedersorben das Recht auf den Gebrauch der Muttersprache und die Entwicklung einer eigenständigen niedersorbischen Sprach- und Schriftkultur verwehrt.<sup>8</sup> Dem kaum entwickelten Selbstwertgefühl der niedersorbischen Bevölkerung wurde durch diese Politik und die stete Verächtlichmachung seiner slavischen Muttersprache und des vorgeblich schlechten Volkscharakters schwerer Schaden zugefügt.<sup>9</sup> Viele von ihnen bewog dies zur Verleugnung ihrer Herkunft.

<sup>4</sup> Albin Moller: *Niedersorbisches Gesangbuch und Katechismus*, Budissin 1574 (= Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik/ herausgegeben von H. H. Bielfeldt) Nr. 18, Akademie-Verlag: Berlin 1959.

<sup>5</sup> Andreas Tharaeus: *Enchiridion Vandalicum, ein niedersorbisches Sprachdenkmal aus dem Jahre 1610/* herausgegeben und mit einer Einleitung und wissenschaftlichen Kommentaren versehen von Heinz Schuster-Šewc, Bautzen 1990.

<sup>6</sup> Heinz Schuster-Šewc: *Das Neue Testament der niedersorbischen Krakauer (Berliner) Handschrift. Ein Sprachdenkmal des 17. Jahrhunderts*, Bautzen 1996, im weiteren Text KBNT genannt.

<sup>7</sup> *Brandenburgische Kirchenbücher. Übersicht über die Bestände der Pfarr- und Kirchenarchive in den Sprengeln Cottbus, Eberswalde und Potsdam der Evangelischen Kirche in Berlin-Brandenburg/* gesammelt von Karl Thiemel. Ergänzt und eingeleitet von Wolfgang Ribbe, Berlin 1986 (= In Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Band 53).

<sup>8</sup> *Verordnungen und Denkschriften gegen die sorbische Sprache und Kultur während der Zeit des Spätfeudalismus. Eine Quellensammlung/* herausgegeben im Auftrag des Ministeriums für Volksbildung, VEB Domowina-Verlag: Bautzen 1969, S. 14 f.

<sup>9</sup> „Von den dritten Einwonern des Landes zu Meyssen / Nemlich etlichen wendischen oder Schlausischen Völckern / Sorben genant / So in der dritten Generalverenderung und fort-/ziehen der Völcker Deudschlan-/des an diesem Ort eingefallen. „So offt sind sie auff die schnautze geschlagen / worden / vnd haben dennoch nicht ruhn können / Da sie / auch endlich lenger nichts mit eigener gewalt vnd auff-/rhur erhalten können / haben sie sich auff andere böse stü-/cke

## 1. Das niedersorbische Kirchenlied im 16./17. Jahrhundert

Die ersten sorbischen Sprachdenkmäler sind theologische Schriften. Sie wurden bislang fast ausschließlich unter sprachlichen Aspekten betrachtet. Als eine besondere literarhistorische Gattung blieb das Kirchenlied weitestgehend unbeachtet. Darüber hinaus aber ist das Kirchenlied deshalb von ganz besonderer Bedeutung, da es durch das von der Reformation geprägte Singen zum wichtigsten Vermittler und Erhalter der niedersorbischen Sprachtradition wurde. Diakone, Küster und Kantoren vermittelten den Dorfschülern auch mit den Chorälen die Grundsätze des christlichen Glaubens. Da keine gedruckten niedersorbischen Schriften vorlagen, wurden die von Kantoren und Lehrern schriftlich fixierten Texte mündlich weitergegeben. Wie der Katechismus in Form von Fragen und Antworten eingepreßt wurde, mussten die Kirchenlieder auswendig gelernt werden. Dadurch wurden Sprache und Choraltradition gestärkt. Aus diesem Grunde kann das Wirken der evangelischen Geistlichen und Lehrer nach dem 30jährigen Krieg für den Erhalt der niedersorbischen Sprache nicht hoch genug geschätzt werden.

Das erste gedruckte Buch in Niedersorbisch war das mit einem Kleinen Katechismus verbundene Gesangbuch des Mag. **Albin Moller** aus Straupitz. Über Jahrhunderte war Moller der einzige in Theologie und Mathematik ausgebildete niedersorbische Kirchenlied(nach)dichter. Das Studium der Mathematik schloss seinerzeit Musik und Musiktheorie ein. Moller hatte das Buch 1574, als er noch Pfarrer in seinem Geburtsort Straupitz war, auf eigene Kosten drucken lassen. Die Druckerei des Michael Wolrab in Bautzen, bei dem auch die Leisentrittschen Gesangbücher erschienen waren, war in der Lage, die für das Gesangbuch notwendigen Noten stechen zu lassen.

Moller benannte in seinem Gesangbuch 177 deutsche Choräle.<sup>10</sup> Man kann davon ausgehen, dass auch zu den ohne Textangabe genannten 57 Liedtiteln niedersorbische Choraltex te vorhanden waren. Die *Destinata Literaria et Fragmenta Lusatica* von 1738<sup>11</sup> führen an, dass von Simon Gast, dem ersten lutherischen Kaplan Lübbens die Lutherlieder „Vater unser im Himmelreich“ und „Es ist das Heil uns kommen her“ übersetzt worden seien: „Beyde Lieder wurden nebst andern Evangelischen gesängen durch Simon Gasten ersten

---

befliessen.“ Quelle: *Commentarius novus de Mysnia. Oder / Neue Meysni-/sche Chronica des Petrus Albinus Niuemontius, Churf. Sechs. Historicus vnd professor zu Wittenberg. Wittenberg / Hans Lufft. M.D.LXXX.*

<sup>10</sup> Lediglich in drei Fällen wurde eine bzw. wurden zwei Strophen niedergeschrieben.

<sup>11</sup> *Etwas vom Gebeth des Herren oder heiligen Vater Unser, zur Nieder-Lausitzschen Kirchen-Historie gehörig. In: Destinata Destinata Literaria et Fragmenta Lusatica, d.i. Unternehmungen der Gelehrten und gesammelte alte auch neue zur Nieder-Lausitzschen Historie und Gelehrsamkeit gehörige Stücke. Lübben, druckts u. verlegt Joh. Michael Driemel. 1738–1746; Band III/ 1738, S. 169-170.*

Lutherischen Wendischen Caplan allhier ... ins Wendische gebracht.“<sup>12</sup> Seit dieser Zeit werden diese zwei Choräle in niedersorbischer Sprache stets Gast zugeschrieben. Moller aber hatte zu den von ihm in das Gesangbuch aufgenommenen Choräle Folgendes geschrieben: „Darnach habe ich .. die Geistliche Lieder (so in D. Mart. Lut. Gesangbuch begriffen) samt etlichen Psalmen des Königs Dauids / Introit. &c. in Wendische Sprache reimweise vertiret / oder verdolmetzschet, dergleichen auch den kleinen Catechismum.“<sup>13</sup> Für mich besteht daher kein Zweifel daran, dass Moller die in seinem Gesangbuch enthaltenen Choraltexte selbst übersetzt hatte. Sein Drang zum Dichten zeigt sich auch darin, dass er sämtliche Texte des Gesangbuchs<sup>14</sup> in Reime gefasst hatte; auch in den zahlreichen von ihm veröffentlichten Praktiken und Prognostiken sind Mollers Verse anzutreffen.

Nach den Worten Mollers entsprachen die älteren Übersetzungen der Kirchenlieder nicht den Anforderungen an eine gute Vers- und Reimstruktur, da „etliche Wendische Lieder wenig sylben etliche aber zu viel in einerley meinunge“ hatten und dass es in ihnen „keine Conuenientz noch Concordantien gegeben“ habe. Das 35 Jahre nach dem Mollerschen Gesangbuch im Druck erschienene *Enchiridion Vandalicum* des Pfarrers **Andreas Tharaeus** enthält ebenfalls einige Kirchenlieder, von denen der Autor lediglich die Liedanfänge anführte. Der Wortlaut des Chorals nach Ps. 128 „Wohl dem, der in Gottesfurcht steht“ ist mit dem Text im Mollerschen Gesangbuch identisch.<sup>15</sup> Das heißt, Tharaeus war im Besitz des Mollerschen Gesangbuchs. Das Kirchenlied „Ach Herre, du gerechter Gott“ kommt nicht darin vor. Bei Tharaeus ist dies der einzige vollständige Text eines Chorals. Er scheint eine von Tharaeus selbst besorgte Nachdichtung zu sein. Die Übersetzung unterscheidet sich wohltuend von späteren Übertragungen dieses Liedes.<sup>16</sup>

Wie es um die Reimkunst der 136 Blatt umfassenden Kirchenliedersammlung von 1603 des Pfarrers **Georg Chojna** (1609 bis 1612 Pfarrer in

<sup>12</sup> Die Familie Gast war eine alteingesessene Lübbener Familie. Zu ihr gehörten u.a. Gregor Gast, der 1550 in Frankfurt/O. studierte; ein Jacob Gast war Altarist (Altar Fabian & Sebastian in Lübben) ein weiterer Jacob Gast studierte 1577 mit 7 weiteren Lübbenern in Frankfurt/O. Auch der Abt des Klosters Neu-Zelle (1557-68) hieß Jakob Gast.

<sup>13</sup> Moller, wie Anm. 4, S. 4v - 4r.

<sup>14</sup> Das Gesangbuch leitete Moller mit folgenden Versen ein:  
 Ein Küster Gottfürchtig sein soll /  
 Die Kirch Gottes bestellen woll /  
 Mit Klingen vnd Singen zu recht /  
 Allezeit als ein trewer Knecht /  
 Geistliche Lieder können fein /  
 Nicht eigen nutz suchen allein /  
 Seinen Pastorn folgen in ehrn /  
 Demütig sein, Gott dienen gern.

<sup>15</sup> Moller, wie Anm. 4, S. 79, Tharaeus, Anm. 5, S. 222.

<sup>16</sup> Tharaeus, wie Anm. 5, S. 162 [Melodie: Wo Gott der Herrre nicht bei uns hält].

Petershain, danach bis 1651 Pfarrer in Briesen) bestellt war, ist unbekannt, da das Manuskript verschollen ist. Der Titel ist nur durch die Beschreibung der Handschrift aus dem Jahre 1784 überliefert.<sup>17</sup>

Nur wenige Jahrzehnte nach Abschluss des Westfälischen Friedens begann eine von Kurfürst Friedrich Wilhelm per Reskript [9.12. 1667] befohlene Konfiszierung und Vernichtung des niedersorbischen Schrifttums. Als Begründung wurde angeführt, daß die Schriften „die heilsame Lehre verketzern und die wahre Religion [...] in abscheuliche Gotteslästerungen verwandeln.“<sup>18</sup> Unmittelbar nach seiner Gründung im Jahre 1668 verfasste auch das Lübbener Konsistorium nach dem Vorbild des brandenburgischen Reskripts die *Ohnvorgreiflichen Monita, wie im hiesigen Mark-graftum die gänzliche Abschaffung der wendischen Sprache am ehesten könne befördert werden*. Darin heißt es u.a.: „Zum Andern soll der wendische Kirch Gesang gänzlich eingestellt werden. Dahero mögen die Herren Patroni Manuscripta mit alten wendischen Gesängen et cetera, so etwann in denen Kirchen vorhanden, auch etwann in solcher Sprache gedruckte Bücher wie des M. Molleri Strupicensis Gesangbuch und Kleiner Catechismus Wendisch vertiret alß abgöttisch und zur treuen Erfüllung der Unterthanen Pflichten nicht beytragend abschaffen laßen.“<sup>19</sup>

So wurde die niedersorbische Kirchenliteratur in den Jahren 1667-68 beinahe restlos vernichtet. Dass einige Schriften überhaupt existiert hatten, ist nur durch das Verbot bekannt. Mollers Gesangbuch konnte in einem einzigen

---

<sup>17</sup> D. Christian Carl Gulde *erneuertes Andenken einiger gelehrten Männer, welche in der Stadt und Herr-schaft Cottbus geboren worden*, Cottbus 1784.

Das Manuskript mit dem Titel *Christliche schöne Introitus, Kyrie, Sequentz, tröstliche Psalmen, Kirchengesänge und geistliche Lieder...* hatte sich seinerzeit in der Bibliothek des Cottbuser Gymnasiums befunden. Die nach Guldes Aussage für das Kirchspiel Drebkau bestimmte Schrift enthielt auch die Noten der Lieder.

<sup>18</sup> Unter P.3 des Reskripts wurde angeordnet, „die sub littera a bis e erwähnten wendischen Bücher, maßen solche der Jugend das Odium wider die wahre Religion und deren Verwandte gleichsam in sanguinem convertieren trachten, bei denen Kirchen und Schulen konfiszieren und danach gänzlich liquidieren“ zu lassen. Das betraf:

„Christiani Schmeerii Psalter de anno 1654,

Katechismus und Glaubensartikel des Adami Thilonis de anno 1654,

Das von Johann Henning und Ernst Julius Coccius wendisch vertirte Gesangbüchlein de anno 1655,

Die Extracta aus der Heiligen Schrift Alten und Neuen testamenti, so der vormalige Inspektor Treuer unter Mithilfe Joh. Lupini, Christiani Friedhelmi, Georgii Kohlheimi, Joh. Crügeri und Caspari Janoschii anno 1656 besorget,

Des Tharaei Enchiridion Vandalicum de anno 1610 und wendische Manuscripta, soweit solche annoch vorhanden.“

Zitiert nach Frido Mětsk: *Verordnungen und Denkschriften gegen die sorbische Sprache und Kultur während der Zeit des Spätfeudalismus: eine Quellensammlung/ herausgegeben im Auftrag des Ministeriums für Volksbildung, VEB Domowina-Verlag: Bautzen 1969, S. 14.*

<sup>19</sup> Mětsk, wie Anm. 18, S. 15f f.

Exemplar und Tharaeus' *Enchiridion vandalicum* die Konfiszierung in einer Abschrift überdauern.

## 2. Das niedersorbische Kirchenlied im 18. Jahrhundert

Eine Tradierung des niedersorbischen Kirchenliedes, zu dem allmählich auch einige eigene Lieder traten, wurde im brandenburgisch-neumärkischen Kreis Cottbus erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts möglich. Die Zusammenarbeit des aus Groß Breesen bei Guben gebürtigen Johann Crüger mit Paul Gerhardt übte mit Sicherheit großen Einfluss auf das Übersetzen zahlreicher deutscher Choräle aus, wohl nicht zuletzt auch dadurch, dass Paul Gerhardt von 1669 bis zu seinem Tod im Jahre 1676 im nahen Lübben als Archidiakon wirkte. Paul Gerhardts Lieder erfreuten sich großer Beliebtheit. Davon zeugen u.a. zwei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandene Liederhandschriften aus Werben, in denen 14 Lieder Paul Gerhardts vertreten sind.<sup>20</sup>

Es ist hauptsächlich dem Einfluss des Pietismus zu verdanken, dass im 18. Jahrhundert mehrere Liederhandschriften entstehen konnten.<sup>21</sup> Die führenden Pietisten wie Gottfried Wilhelm Leibniz, der preussische Hof- und Domprediger Daniel Ernst Jablonski, der Historiograf Samuel Graf von Pufendorf, später auch Philipp Spener, Johann Porst und Karl Hildebrand von Canstein waren bekanntlich Vertraute des preußischen Königs. An der von ihm 1694 in Halle gegründeten Universität, die innerhalb kurzer Zeit zu den angesehensten deutschen Hochschulen zählte, studierten die Söhne zahlreicher Pfarrer aus der Niederlausitz. Francke war die Kenntnis orientalischer Sprachen als Voraussetzung für das Studium des Alten Testaments so wichtig, dass er 1702 in Halle ein „Collegium Orientale Theologicum“ gründete, in das er auch die slavischen Sprachen einbezog. Das Interesse für die sorbischen Sprachen ist Baron von Canstein zu danken. Mit ihm und Spener verkehrten die Familien von Pannwitz und des Oberjägermeisters von Zabeltitz auf Kahren bei Cottbus. Dieser Personenkreis konnte 1702 den Hallenser Absolventen Johann Gottlieb Fabricius zur Übernahme der vakanten Kahrener Pfarre bewegen. Vier Jahre darauf ließ Fabricius, der sich intensiv die niedersorbische Sprache aneignete, in Cottbus den Kleinen Katechismus in niedersorbischer Sprache drucken,<sup>22</sup> 1709

<sup>20</sup> Auch die Lieder der Gubener Liederdichter Johann Preuss und Johann Franck mögen zu Übersetzungen und eigenen Lieddichtungen angeregt haben. Der Druck von Francks *Hundert-Thöniger Vater-Vnsers Harffe*, den der aus Werben stammende Cottbuser Schulrektor Benedikt Müller unterstützt hatte, wird ebenfalls das geistliche Liedschaffen in der Cottbuser Region beeinflusst haben.

<sup>21</sup> Erst in den Jahren 2000 und 2002 wurden zwei weitere in der Cottbuser Region entstandene Liederhandschriften entdeckt.

<sup>22</sup> *Martin Luthers Kleiner Catechismus: nebst einer christlichen Glaubens-Bekänntnis ... und einer kurtzen Anleitung zum Wahren Christenthum / in die Wendische Sprache übersetzt und ... in Druck gegeben von Gottlieb Fabricio*: Die in Cottbus bei Richter erschienene zweisprachige Schrift enthält 197 Seiten. Im Vorwort zum Katechismus schrieb

verließ das erste niedersorbische Neue Testament die in Kahren errichtete Druckerei. Fabricius' Drucke legten den Grundstein für eine Normierung der niedersorbischen Orthographie, die sich bis dahin an der deutschen Orthographie orientiert und mit unterschiedlichen Graphemverbindungen die niedersorbischen Laute wiedergegeben hatte. Dadurch wurde der Weg zu einer einheitlichen niedersorbischen Schriftsprache frei. Fabricius' Verdienst bestand auch darin, dass er sich um die Unifizierung der dialektal sehr unterschiedlichen Sprache und um die Eindämmung der im Übermaß in sie eingedrungenen Lehnworte bemühte. Als Fabricius 1726 Cottbuser Superintendent wurde und ihm in diesem Amt das Inspektorat über die Schulen oblag, widmete er sich der Neuorganisation des Schulwesens. Dessen ungeachtet galt für die Schulen auch weiterhin der 1717 von Friedrich I. erlassene Befehl, „dass durch tüchtige Schulmeister die Jugend nach und nach dergestalt zur deutschen Sprache gewöhnet werde, [...] hingegen die wendische sich mit der Zeit ganz und gar verlieren möge.“<sup>23</sup>

In Halle erfuhr das Kirchenliedschaffen besondere Pflege und Förderung. Johann Anastasius Freylinghausen veröffentlichte [1704 und 1714] Liedersammlungen mit insgesamt 1577 Liedern. Wie sie haben auch die von Johann Porst [1709 und 1711] herausgegebenen Liedersammlungen zur Verbreitung neuen Liedgutes beigetragen. Die deutsche Kirchenlieddichtung befand sich damals in ihrer Blütezeit und speiste auch die Quellen, aus denen die niedersorbischen Pfarrer und Lehrer schöpften, wenn sie für ihre Gemeinden Lieder übersetzten.

Mit Francke jun. standen mehrere Pfarrer aus der Cottbuser Region in schriftlichem Kontakt, u.a. der Briesener Pfarrer **Johann Ludwig Will**, wie Hauptmann und Fabricius ein gebürtiger Deutscher. Wills Wirken ist für die Entwicklung der niedersorbischen Choraltradition von besonderer Bedeutung, denn die von ihm zusammengetragenen niedersorbischen Kirchenlieder wurden 1749 als Gesangbuch mit insgesamt 209 Chorälen gedruckt – 175 Jahre nach

---

Fabricius: „Weil ich nun in dem hiesigen Nieder=Lausitzischen Dialect sehr wenige, ja im Gebrauch gar keine Schrifften vor mir fand, und Sr. höchstsel. Königl. Majestät in Preussen & Friedrich der Erste glorwürdigsten Andenckens, auf mein allerunterthänigstes Ansuchen die Herausgebung des Wendischen Neuen Testaments allergnädigst verstattete und beförderte: So ließ [ich] statt einer Probe den Kleinen Catechismus Lutheri nebst zwey andern erbaulichen Tractätlein Anno 1706 vorgehen, worauf denn das N. Testament Anno 1709 nach überstandener Mühe und Arbeit auch glücklich herauskam.“

<sup>23</sup> Frido Mětsk: *Die brandenburgisch-preussische Sorbenpolitik im Kreise Cottbus. Vom 16. Jahrhundert bis zum Posener Frieden (1806)*, Berlin 1962 (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, in: Veröffentlichungen des Instituts für Slavistik, Nr. 25), S. 37 f.

Frido Mětsk: *Verordnungen und Denkschriften gegen die sorbische Sprache und Kultur während der Zeit des Spätfeudalismus: eine Quellensammlung*. Als Manuskript gedruckt, VEB Domowina-Verlag: Bautzen 1969, S. 20.

Erscheinen des Mollerschen Gesangbuchs von 1574, das 80 Jahre zuvor eingezogen und vernichtet worden war.<sup>24</sup>

Die miteinander verschwägerten und befreundeten Pfarrhäuser Werben, Papitz und Briesen bildeten den Kern der Geistlichen, die sich in der Region um Cottbus um die Pflege des niedersorbischen Kirchenliedes bemühten. Eine von der königlich-preußischen Hofkanzlei ergangene Anweisung hatte seinerzeit die Herausgabe des Willschen Gesangbuchs begünstigt: „Von den Edictis, die Abschaffung der wendischen Sprache anbelangend, ist nach allergnädigster Intention Seiner Königl. Majestät wenigstens im Cottbusischen Kreis Abstand zu nehmen. Maßen die Ausländer aus dem Meißnischen und insonderheit aus Niederlausnitz meistens Wenden sind und das Markgrafttum in Ansehung der Verbote der wendischen Sprache gerne verlassen, [...] Um soviel von allerhand Condition und Gattung ins Land zu ziehen, [...], geruhen Seine Königl. Majestät denen Untertanen Cottbusischen Kreises die wendische Sprache vor der Hand hinwegwiederum zu verstatten und zu schützen.“<sup>25</sup> Die genannte Weisung wurde, wie der Wortlaut unschwer erkennen lässt, nicht aus „Wendenfreundlichkeit“, sondern aus rein ökonomischen Gründen erlassen.

Fast zur gleichen Zeit wie Will in Briesen bemühte sich in Lübbenau der aus Wittenberg gebürtige Pfarrer, spätere Oberpfarrer, Johann Gottlieb Hauptmann um die Herausgabe eines von pietistischen Chorälen freien niedersorbischen Gesangbuchs. Sein Verleger Michael Driemel drückte im Vorwort zum 1769 gedruckten *Hauptmannschen Gesangbuch*<sup>26</sup> seine Ansicht über die zu jener Zeit in der Lübben-Lübbenauer Region verbreiteten niedersorbischen Kirchenlieder mit folgenden Worten aus: „Das Metrum ist in diesen alten übersetzten Liedern allerdings wenig beobachtet worden, man ziehe nur die Quantität oder Anzahl der Sylben in Erwägung. Im Singen konnte also unmöglich eine [...] Disharmonie vermieden werden. Und siehet man auf die Reime zurück, so fehlten sie entweder ganz, oder sie waren doch von aller Regelmäßigkeit und Übereinstimmung sehr häufig entblösset.“<sup>27</sup> Nach Ansicht Michael Driemels war „die Wendische Sprache [...] an Ideen sehr einfach, folglich an Wörtern sonderlich in Bezeichnung geistlicher Sachen, sehr arm. Daher ist es [...] sehr schwer, die Reime in der derselben zu erfinden, und die weiblichen sind bey nahe unmöglich. Folglich hat der Verfasser [Johann Gottlieb Hauptmann, D.T.] sich gemeinlich begnügen müssen, am Ende einer Strophe nur die letzten

<sup>24</sup> *Kleine Sammlung Geistreicher Lieder, nach und nach in die Wendische Sprache übersetzt, und denen Wenden zur Erbauung in Druck gegeben sind.* Cottbus, Verlegt von Johann Michael Kühn. 1749. Der Anhang trägt den Titel: *Fortgesetzte Sammlung derer in die Wendische Sprache übersetzten Lieder, Wie sie fernerweit von den Herren Predigern zum Druck eingesendet worden wobey die Nummern in ihrer Ordnung fort lauffen, Nebst einem deutschen Register über die gantze Sammlung.* Cottbus, Verlegt von Johann Michael Kühn 1749.

<sup>25</sup> Zitiert nach Mětšk, wie Anm. 23, S. 25.

<sup>26</sup> Es enthielt 240 Choräle neugefasste oder erstmals nachgedichtete Lieder.

<sup>27</sup> [Johann Gottlieb] Hauptmann: *Lubnowski Sz□rski Sambuch*, Lübben 1769.



Sylben zu reimen. Und weiter wird es diesesfalls schwerlich jemand bringen können.“ Diese Ansicht des Verlegers wurde durch die späteren Übertragungen der Choräle nachhaltig widerlegt. Hauptmann hatte die niedersorbische Sprache zwar sehr gut erlernt, doch hatte er die ihr innewohnenden Möglichkeiten, auch feinste Gefühlsnuancen in Worte zu fassen, vollkommen unterschätzt oder aber nicht beherrscht, denn viele seiner dem deutschen Reim und Vers nachgebildeten Choraltexte sind eher starr und strohig und lassen jeden poetischen Hauch vermissen. Hauptmann hatte zudem, der Lutherischen Orthodoxie verhaftet, bewusst „alle Lieder weggelassen, und alle Redensarten vermieden, die nur den Schein haben konnten, den reinen evangelisch-Lutherisch-Gesinnten verdächtig zu werden.“<sup>28</sup> Daher übersetzte Hauptmann keinen der seinerzeit in der niedersorbischen Lausitz sehr beliebten pietistischen Choräle. Vielleicht blieb auch deshalb seinem Gesangbuch ein längerfristiger Erfolg versagt.

Das weitgehende Fehlen einer ausgewogenen Reim- und Verstruktur der nach deutschen Liedvorlagen ins Niedersorbische übertragenen Choräle ist jedoch nicht allein der unterschiedlich ausgeprägten dichterischen Begabung ihrer ersten Übersetzer zuzuschreiben. Sie erklärt sich ebenfalls aus dem Streben, in Wortwahl, Vergleich, Metrik und Reim die vollständige Kongruenz mit der Liedvorlage zu erreichen. Eine vergleichbare Erscheinung zeigte sich übrigens auch in der deutschen Poetik des 16. Jahrhunderts. Wie Tschirch schrieb, „kümmerte die natürliche Eigenbetonung der Wörter den antiken Vers kaum, da in ihm metrische Fügung und Wortbetonung beziehungslos nebeneinander herliefen“.<sup>29</sup> Wenn nun, um dem antiken Vorbild zu folgen, in der deutschen Dichtung die natürliche Eigenbetonung nicht beachtet wurde, musste dies unweigerlich zu einer Kollision mit dem deutschen Sprach- und Reimempfinden führen. Fritz Tschirch kam in Bezug auf das deutsche Kirchenlied dann auch zu dem Ergebnis, dass es das besondere Verhängnis des deutschen protestantischen Kirchenliedes gewesen sei, „dass seine Geburtsstunde und seine erste großartige Blüte [...] genau in dieses Jahrhundert der schlimmsten metrischen Verirrung fallen. Die Dichter, in der Überzahl evangelische Pfarrer, [...] konnten gar nicht anders, als sich nach dem von den Meistersingern aufgerichteten und allgemein anerkannten Versideal zu richten. So ist es alles andere denn Zeichen dichterischen Unvermögens, wenn wir in den Chorälen des 16. Jahrhunderts fast überall auf härteste Tonbeugungen stoßen.“<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Ebenfalls im „Vorbericht“ des Verlegers enthalten.

<sup>29</sup> Fritz Tschirch: „Geschichtliche Grundlagen der sprachlich-künstlerischen Gestalt“, in: *Liederkunde. Handbuch zum ev. Kirchengesangbuch*, Bd. III, T. 1, Göttingen 1970, S. 6.

<sup>30</sup> Tschirch, wie Anm. 29, S. 10.

### 3. Zur Qualität der Liederübertragungen im 18. Jahrhundert

Die in den zwei großen Werbener Liederhandschriften, den Liederhandschriften aus Dissen, Sielow sowie im Willschen Gesangbuch enthaltenen Choräle sind in ihrer Reim- und Versstruktur recht schwach. Wie die meisten frühen Choralübertragungen ins Niedersorbische erreichten auch die in ihnen enthaltenen Kirchenlieder sehr selten die Qualität ihrer Vorlagen. Man darf aber, spricht man von der übersetzerischen Qualität der Kirchenlieder, nicht vergessen, dass die ersten Nachdichtungen von recht unterschiedlich begabten Menschen stammten. Alle aber, die durch das Übersetzen von Kirchenliedern zur Erhaltung der niedersorbischen Sprache beitrugen, hatten sich redlich bemüht, dem deutschen Original in Wort, Reim und Versmaß nach- oder zumindest nahezukommen. Neben schwachen Übertragungen deutscher Kirchenlieder finden sich in den niedersorbischen Liederhandschriften des 18. Jahrhunderts auch gut übersetzte und ansprechende Lieder, die weder mit den *pedes* noch mit den Reimen auf Kriegsfuß stehen. Einige ältere Versionen heben sich zudem durch einen innigeren Ton vorteilhaft von späteren Übersetzungen ab.

Das zur Liedqualität Gesagte trifft übrigens nicht nur auf die nieder-, sondern gleichermaßen auf die obersorbischen Kirchenlieder jener Zeit zu. So beschrieb K. A. Jenč in seinem Aufsatz *Rukopisne serbske spěwařske* die ersten obersorbischen Übersetzungen der Kirchenlieder als „džěći swojeho časa a khětro klacate“ [als Kinder ihrer Zeit und ziemlich holprig]. An anderer Stelle zitierte Jenč aus der Vorrede des 1710 erschienenen ersten Gesangbuchs für die evangelischen Obersorben: „[...] fast alle Versiones und Mutationes derer Lieder lieffen wider die Reguln der guten Poesie, viele wider die Wendische Sprache, [...] man hat nur die Syllben ohne Absehen auf den Accentum abgezehlet, in vielen die Pedes Carminis verkürztet oder vermehret und den Reim zu Ende gantz nicht geachtet, sonderlich den weiblichen Reim nicht, sondern man hat sich schon vergnügen lassen, wenn die letzte Syllbe einiger massen einen gleichen Thon gehabt. Wir haben auch viele Lieder im Wendischen gefunden, welche gar keinen Accentum, keine Pedes und keine Reime geachtet, sondern nur von Wort zu Worte aus dem Teutschen übersetzt worden.“

Und noch eine andere Seite der Liederdichtung (auch Übersetzungen sind ja Dichtungen) ist bei der Beschäftigung mit den niedersorbischen Übertragungen deutscher Kirchenlieder zu beachten. Die Zahl der Niedersorben, die von ihrer Ausbildung her die Schriftsprache hätten voranbringen können, war überaus gering. An ihre Seiten traten einige in der sorbischen Sprachregion tätigen deutschen Pfarrer. Doch nicht alle von ihnen hatten sich wie beispielsweise Fabricius oder Hauptmann die niedersorbische Sprache angeeignet und verstanden, sie in Lexik, Morphologie und Syntax richtig anzuwenden. Sprachlich bewegte sich – beispielsweise der Briesener Pfarrer Will – auf dem Niveau der dörflichen Umgangssprache. Er übertrug deutsche Texte ohne tiefere Kenntnis der niedersorbischen Sprachregeln in die Sprache seiner Gemeindeglieder.

Die von Will in die Übertragung der Katechismusfragen<sup>31</sup> einbezogenen Lehnwörter aus der dörflichen Umgangssprache erhielten überdies durch ihren Gebrauch in den katechetischen Unterweisungen so etwas wie ein „Bleibe-recht“, sah doch die Dorfbevölkerung das, was ihre Pfarrer, Küster, Lehrer sagten und schrieben, als Norm und Vorbild an. Neben ungewöhnlich vielen Lehnwörtern erscheinen in Wills *Kleinem Katechismus* von 1746 zahlreiche ungeschickte „Übersetzungen“ und es treten grobe Verstöße gegen die im Sorbischen intakten Wortbildungsmechanismen auf. Daher konnten Pfarrer wie Will zwar zur Erhaltung des Niedersorbischen, weitaus weniger aber zur Hebung des Sprachniveaus beitragen. Auch noch die 1791 erschienene Schrift *Dwé a pész-zajset Historijow* des in Werben geborenen und aufgewachsenen Pfarrerssohnes Johann Sigismund Friedrich Schindler offenbart dieses Manko.<sup>32</sup>

Während das Hauptmannsche Gesangbuch auf die Lübben-Lübbenauer Region beschränkt blieb, bildet das 1749 erstmals erschienene Willsche Gesangbuch bis heute den Grundstock des niedersorbischen Gesangbuches. Es wurde von 1749 bis 1875 in zehn Auflagen gedruckt, wobei jeder neuen Auflage Anhänge und Choralüberarbeitungen hinzugefügt wurden. Doch erst 1880 ging man an eine Generalrevision des Gesangbuches.

In den Kreis der Bearbeiter für das Gesangbuch wurde Mato Kosyk – Mathäus Kossik – berufen, der in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts als freischaffender Dichter in seinem Heimatort Werben lebte. Von den 617 Kirchenliedern der letzten niedersorbischen Gesangbuchauflage von 1880 bearbeitete Mato Kosyk 241, die übrigen wurden von Christian Schwela-Kito Šwjela und Heinrich Kopf-Hajndrich Głowan überarbeitet. Mato Kosyk war der bedeutendste niedersorbische Dichter. Seine Werke werden gegenwärtig in insgesamt vier Bänden veröffentlicht. Der 2. Teilband des 3. Bandes mit Kosyks geistlicher Posie erscheint Ende 2004. Kosyks Nachdichtungen weisen ein Höchstmaß an harmonischer Übereinstimmung auf. Nicht in jedem Fall musste Kosyk den gesamten Choral umdichten. Oftmals bearbeitete er nur einige Teile, verbesserte die Reimstruktur der Verse, wählte einen anderen Vergleich, ein anderes Reimwort oder änderte die Wortfolge. Nicht zuletzt war das gute Ergebnis seiner Nachdichtungen eine Folge seiner Bemühungen, die im Übermaß übernommenen deutschen Lehnwörter zu minimieren und parallel dazu stärker die archaische Lexik der Kirchensprache zu betonen. Kongruenz in Harmonie wurde durch die Wahl anderer Bilder und Parabeln möglich, wodurch die vom deutschen Choraltext vorgegebene Metrik und das Reimschema eingehalten werden konnten. Dank Kosyks dichterischer Begabung wurden die von ihm überarbeiteten Choräle in Reim und Rhythmus stimmig, erhielten Stil und poetische Schönheit. Das maßgeblich von Kosyks Bearbeitungen

<sup>31</sup> Johann Ludewig Will: *Anfang Christlicher Lehre in deutsch und wendischer Sprache nach Anleitung des kleinen Catechismi Lutheri, zum besten seiner Gemeine gestellet von M. Johann Ludewig Will, Seelsorgern der Brisenschen Kirch-Gemeine*. Cotbus zu finden bey Johann Michael K□hn. 1746.

<sup>32</sup> 52 biblische Geschichten.

---

geprägtes niedersorbisches Gesangsbuch erlebte insgesamt vier Auflagen. Zum letzten Mal erschien das revidierte, 620 Choräle umfassende niedersorbische Gesangsbuch, die *Duchowne kjarliže*, im Jahre 1915 – also vor nun beinahe 100 Jahren.

---

# Bilanztagung

---

# Neun Jahre Graduiertenkolleg Kirchenlied – Bilanz und Perspektiven

Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Forum, Atrium  
minimum

## Programm

Freitag, 4. Februar 2005

- 14.15 Begrüßung (Univ.-Präsident Prof. Dr. Michaelis, Prof. Dr. Hermann Kurzke, Prof. Dr. Franz Karl Praßl, Präsident der IAH)
- 14.30 Hermann KURZKE: Neun Jahre Graduiertenkolleg Kirchenlied – Bilanz und Perspektiven
- 15.00 *Sektion I: Zur Singepraxis in der Gegenwart.*  
*Moderation: Siri Fuhrmann*
- 15.00 Prof. Dr. h.c. Christa REICH (Bad Vilbel): Forschendes Singen. Rückblick auf die Singepraxis im Kolleg  
Dr. Bernhard SCHMIDT (Potsdam): Kirchenlieder in der Gemeindearbeit  
Dr. Ernst-Ulrich KNEITSCHEL (Leipzig): Die singende Revolution. Kirchenlieder der Montagsgebete von Leipzig  
Prof. Dr. Andreas MARTI (Bern): Abschied von Gerhardt&Co?
- 15.40 Diskussion
- 16.00 Kaffeepause
- 16.30 *Sektion II: Grundsatzfragen der hymnologischen Forschung.*  
*Moderation: Stefan Michel*
- 16.30 Prof. Dr. Alex STOCK (Köln): „Bei meinem Studieren ...“ Hymnologische Anwendungen  
Prof. Dr. Franz Karl PRASSL (Graz): Gregorianik und Hymnologie – gemeinsame Forschungsperspektiven  
Dr. Karl Christian THUST (Ingelheim): Kirchenlied-Bibliographie  
Prof. Dr. Gerhard HAHN (Regensburg): Erfahrungen mit der Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch
- 17.10 Diskussion
- 17.30 Pause

- 18.00      *Sektion III: Beiträge zur Kirchenliedgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.*  
*Moderation: Eva Schmid*
- 18.00      Dr. Ada KADELBACH (Lübeck): Hermann Bonnus (1504-1548) zum 500. Geburtstag  
 Prof. Dr. Wolfgang BRAUNGART (Bielefeld): Schönheit im Kirchenlied. Zu *Sagt an, wer ist doch diese*  
 Dr. Helmut LAUTERWASSER (Kassel): Zur Melodiegeschichte von *Geh aus mein Herz und suche Freud*  
 Elke LIEBIG (Göttingen/Lüneburg): Johann Georg Ebeling und die Ziele seiner kompositorischen Arbeit
- 18.40      Diskussion
- 19.00      Pause
- 20.00      Abendessen und geselliges Beisammensein (Restaurant Campus)

Samstag, 5. Februar 2005

- 9.30      *Sektion IV: Beiträge zur Kirchenliedgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts.*  
*Moderation: Matej Podstenšek*
- 9.30      Dr. Konstanze GRUTSCHNIG-KIESER (Karlsruhe): Zur Praxis des pietistischen Singens  
 Dr. Michael FISCHER (Freiburg): Aufklärung über die Aufklärung: Die Dialogen über das Mainzer Gesangbuch (Mainz 1787)  
 Dr. Sabine GRUBER (Frankfurt): „Ein Lied (...) welches in Berlin sehr viel Glück gemacht“ – Einige Bemerkungen zur Rezeption von Draus bei Schleswig vor der Pforte.  
 Dr. Joachim ROLLER (Nürnberg): Die Stellung der Kantate im deutschen lutherischen Hauptgottesdienst des 19. Jahrhunderts  
 Dr. Sonja ORTNER (Innsbruck): Das Phänomen „Kirchensinger“: Relikte einer mündlich tradierten Mehrstimmigkeit
- 10.30      Diskussion
- 11.00      Pause
- 11.30      *Sektion V: Beiträge zur Kirchenliedgeschichte im 20. und 21. Jahrhundert.*  
*Moderation: Jan Kvapil*
- 11.30      Prof. Dr. Jürgen HENKYS (Berlin): Was wurde 1935/36 in Dietrich Bonhoeffers illegalem Predigerseminar Finkenwalde gesungen?  
 Prof. Dr. Irmgard SCHEITLER (Würzburg): Wachtet auf, ruft uns die Stimme. Vom geistlichen Brautlied zum nationalsozialistischen Kampflied.  
 Prof. Dr. Albrecht GREULE (Regensburg): Neues Geistliches Lied, Jugendsprache und Sakralsprache

- Heinrich RIEHM (Heidelberg): Zwischen Urheberrecht und kirchlicher Entscheidung. Zur Problematik der Quellenangaben in Gesangbuchliedern
- 12.10 Diskussion
- 12.30 Pause
- 14.00 *Sektion VI: Zum Kirchenlied der Gegenwart.*  
*Moderation: Ute Evers*
- 14.00 Dr. Johannes GOLDENSTEIN (Bielefeld): Das Kreuz ist aufgerichtet (1967)  
Hans-Jürg STEFAN (Zürich): Nun trägt der Abendwind den Tag (1987)  
Dr. Elisabeth FILLMANN (Idar-Oberstein): Eric Fosnes Hansen, *Salme ved reisens slutt* (Choral am Ende der Reise)  
Almuth VON LUKAS (Chiang Mai, Thailand): „Ave Maria, schick mir an Deifi“ – Gotteslästerung im Kabarett.
- 14.40 Diskussion
- 15.00 Ende der Tagung



---

## Grußwort des Präsidenten der IAH

Sehr geehrter Herr Vizepräsident der Universität Mainz,  
hochgeschätzte Leitung des Graduiertenkollegs, allen voran, lieber verehrter  
Herr Professor Kurzke,

liebe Stipendiatinnen und Stipendiaten, sehr geehrte Damen und Herren!

Alles hat seine Zeit, lesen wir im Buche Kohelet. Ich erinnere mich noch gut an die Planungsphase dieses international wohl einmalig dastehenden akademischen hymnologischen Projektes, an die erste große Evaluierung, an manchen eigenen Beitrag zu diesem Unternehmen. Es ist subjektiv kaum zu glauben, dass neun Jahre so rasch dahingezogen sind, und es ist zur Kenntnis zu nehmen, dass es Zeit ist, Bilanz zu ziehen und langsam mit etwas Wehmut Abschied zu nehmen von einem gelungenen akademischen Kraftakt, der die Landschaft der hymnologischen Forschung im deutschen Sprachraum und darüber hinaus geprägt hat und noch nachhaltig prägen wird.

Es ist mir daher ein besonderes Anliegen, bei dieser Bilanztagung die Grüße und Glückwünsche, aber auch den Dank der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie für dieses Unternehmen aussprechen zu dürfen. Initiative akademische Lehrer und Forscher haben hier in Mainz das realisiert, was zur corporate identity der IAH gehört: die Beschäftigung mit Kirchenlied und Gesangbuch in Geschichte und Gegenwart unter den Grundprinzipien einer Forschung, die interdisziplinär, international und interkonfessionell ist. Ich stelle mit Freude fest, dass die Protagonisten dieses Kollegs aktive Mitglieder der IAH sind, Hermann Kurzke auch bis jetzt im Vorstand der Gesellschaft tätig war, und zahlreiche Referentinnen und Referenten der Oberseminare der IAH angehören, deren Mitglieder viel know how in das Projekt einbringen konnten. Dankbar erinnere ich auch an die gemeinsame Tagung in Ljubljana 2001 und an andere Formen institutioneller und informeller Kooperation.

In besonderer Weise ist aber die Bedeutung dieses Kollegs für die Ausbildung junger Menschen in der Hymnologie zu würdigen. Fast neidisch möchte man auf die Möglichkeiten blicken, die in Mainz den Nachwuchskräften unseres Faches geboten werden: Archiv, Bibliothek, Begegnungen, die Einbindung in das internationale Netzwerk der Hymnologie. Eine weithin sichtbare Frucht der getanen Arbeit sind die rasch gewachsenen Mainzer Hymnologischen Studien, vieles an Saat wird erst aufgehen, wenn die hier Ausgebildeten in ihren akademischen Berufen reüssieren. So verbinde ich meinen Gruß mit der Einladung an die Absolventinnen und Absolventen dieses Kollegs zur weiteren Mitarbeit in der IAH und mit dem Wunsch, dass die Erträge dieses Werkes die Präsenz der Hymnologie an den Universitäten ausbauen, stärken und festigen möge.

Univ. Prof. Dr. Franz Karl Praßl



**Hermann Kurzke**

## **Neun Jahre Graduiertenkolleg Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär. Bilanz und Perspektiven**

### **1. Personen**

Das Kolleg wurde 1995 beantragt, hatte als Basis den Interdisziplinären Arbeitskreis Gesangbuchforschung mit dem Gesangbucharchiv und als innersten Kern die langjährige Freundschaft zwischen Hansjakob Becker und mir. Dazu gesellte sich eine immer reibungslose Kooperation mit der Evangelischen Theologie (Christa Reich, Rainer Volp, Stephan Weyer-Menkhoff und Irene Dingel), der Katholischen Theologie (mit Hansjakob Becker und Ansgar Franz), der mediävistischen Literaturwissenschaft (mit Uwe Ruberg und Günter Eifler), der germanistischen Sprachwissenschaft (mit Albrecht Greule), der Buchwissenschaft (mit Stephan Füssel) und der Musikwissenschaft (mit Christoph-Helmuth Mahling, Axel Beer und Reinhard Wiesend). Der Erfolg des Kollegs hängt aber nicht nur mit der Solidarität und Kollegialität der Leitung zusammen, sondern beruht ganz wesentlich auf seinem Thema „Geistliches Lied und Kirchenlied“, dessen Interdisziplinarität quasi naturgegeben ist, sofern Theologie und Literaturwissenschaft, Buchwissenschaft und Musikwissenschaft daran mit wirklicher und ungezwungener wissenschaftlicher Neugierde interessiert sind.

Ein Graduiertenkolleg ist in der heutigen Massenuniversität eine an Utopia erinnernde Insel, in der die alte Einheit von Forschung und Lehre genügend Raum hat, in der es individuelle Förderung gibt, eine optimale Betreuungsrelation und eine großzügige Finanzausstattung, die außer Stipendien auch Tagungen, Reisen, Forschungsaufenthalte und Beschaffung entlegener Quellen in angemessenem Umfang ermöglicht. Auch wir Hochschullehrer hatten Gelegenheit zu lernen, in erster Linie durch die Beteiligung an den Forschungsarbeiten unserer Kollegiaten, aber auch hinsichtlich der Betreuung selbst. Die Entstehung und das Zu-Ende-Bringen einer Dissertation ist ein riesiger Vorgang, bei dem wissenschaftliche und psychische Leistung in einem komplizierten Wechselverhältnis stehen. Im Laufe der Jahre hat sich mein Blick geschärft für einige Grundbedingungen: ein vernünftig dimensioniertes, in drei Jahren machbares Thema, eine richtig angelegte Gliederung, das richtige Nacheinander und Ineinander von Forschung und Niederschrift. Hier hatten auch die Betreuer etwas zu lernen. Es durfte ihnen nicht mehr, wie es in den Geisteswissenschaften lange Zeit schlechter Brauch war, gleichgültig sein, ob eine Dissertation in drei oder in acht Jahren fertig wurde. Sie mussten Krisen, Irrwege und Fehldimensio-

nen frühzeitig erkennen. Mehr und mehr erwies es sich als notwendig, relativ häufig Zwischenvorlagen zu verlangen, und zwar nicht nur beim Betreuer, sondern zusätzlich beim Sprecher des Kollegs. Der gläserne Stipendiat – man musste manche in diesen Zustand hineinzwingen, aber das Verfahren erwies sich im Ganzen als richtig, und manche Dissertation kam zu Ende, die sonst gescheitert oder auf Jahre vertagt worden wäre.

Wir hatten in drei mal drei Jahren jeweils zehn Doktorandenstipendien (auf maximal drei Jahre) und ein Postdoc-Stipendium (auf maximal zwei Jahre). Das Postdoc-Stipendium hatten nacheinander inne: Regine Klingsporn, Markus Rathey, Joachim Roller, Cornelia Kück und Michael Fischer. Von diesen Personen sind zwei heute in der universitären Forschung (Rathey, Fischer) und drei in der Schule tätig.

Insgesamt hatten 33 Personen ein Doktorandenstipendium inne, davon drei nur für wenige Monate (Abbruch auf eigenen Wunsch). Derzeit sind 14 Dissertationen erschienen oder eingereicht. Im Endergebnis werden wir wahrscheinlich auf 25, maximal auf 28 Dissertationen kommen. Das ist ein sehr gutes Ergebnis, obgleich mich jede fehlende schmerzt. Dass einige Dissertationen abgebrochen oder auf die lange Bank geschoben wurden, liegt an Faktoren, auf welche die Kollegleitung kaum Einfluss nehmen kann: Krankheit, private Gründe, Geburten (die 21 Stipendiatinnen des Kollegs haben inzwischen insgesamt zehn Kinder), aber auch beruflicher Erfolg, der die Fortsetzung der Arbeit behindert. Gegen das Angebot einer festen oder einträglichen Stelle bei Verlagen, Akademien oder Bibliotheken ist das Stipendium nicht konkurrenzfähig. Fast stets werden die drei Jahre voll ausgeschöpft. Wer nach zwei Jahren fertig sein könnte, schiebt lieber ein paar wissenschaftliche Nebenarbeiten ein. Die Sicherheit des Stipendiums wird der Unsicherheit des geisteswissenschaftlichen Arbeitsmarkts vorgezogen. Das verlängert die Promotionszeiten unnötig. Auch lässt es sich nicht ganz vermeiden, dass private Krisen, die zum wochen- oder monatelangen Stillstand der Arbeit führen können, aus der Stipendienkasse finanziert werden.

Zu den 33 Promotionsstipendiaten kamen neun Kollegiaten ohne Stipendium (Heike Löhr, Sonja Ortner, Ute Siewerts, Ulrike Süß, Hermann Ühlein, Andreas Wittenberg, Thomas Labonté, Andris Livmanis, Alexander Zerfass), von denen bisher drei Dissertationen eingereicht wurden (Ortner, Siewerts, Ühlein). Am Kolleg beteiligt ist ferner ein großes Umfeld von Sympathisanten und Gelegenheitsbesuchern, die mit Seminar-, Magister- oder Diplomarbeiten beschäftigt sind oder waren (zum Beispiel Joachim Pritzkat, Antje Gerth, Andrea Ackermann) oder an Gesangbucharbeit (zum Beispiel Dorothea Monninger, Reinhold Morath) oder an anderen hymnologischen Projekten (zum Beispiel Heinrich Riehm, Elisabeth Fillmann, Andreas Scheidgen) beteiligt sind.

Die Promotionsstipendiaten der ersten Gruppe waren drei evangelische Theologen (Nicole Schatull, Bernhard Schmidt, Heike Wennemuth), eine katholische Theologin (Martina Haag), zwei Altgermanisten (Sebastian Hammelsbeck und Beatrix Türmer), zwei Neugermanisten (Sabine Gruber und Almuth von

Lukas), ein Musikwissenschaftler (Markus Rathey) und eine Buchwissenschaftlerin (Nathalie Soulier). Sechs Dissertationen sind erschienen, drei stehen vor der Fertigstellung, eine wurde wegen einer chronischen Erkrankung abgebrochen.

Die zweite Stipendiatengruppe bestand aus Lars Kessner und Barbara Stroeve (ev. Theologie), Michael Fischer und Ernst-Ulrich Kneitschel, vorübergehend auch Christine Kreutz und Michael Pfeifer (kath. Theologie), Christiane Schäfer, Rebecca Schmidt und Andrea Neuhaus (Neuermanistik), Anne Harzer (Mediävistik), Konstanze Grutschnig-Kieser (Buchwissenschaft) und Diana Rothaug (Musikwissenschaft). Publiziert oder im Erscheinen begriffen sind sieben Dissertationen, eine wird gerade eingereicht (Stroeve), eine soll in diesem Sommer fertig werden (Kessner), eine muss wegen Berufsausübung aufgeschoben werden (Rothaug) und zwei wurden vorerst abgebrochen (Kreutz und Pfeifer, beide nur wenige Monate gefördert).

Die dritte Stipendiatengruppe besteht aus Stefan Michel (ev. Theologie), Dominik Fugger, Siri Fuhrmann, Matej Podstenšek, kurzfristig Maria Fritz (kath. Theologie), Jan Kvapil, Stephan Christoph Müller, Christoph Dittert (Neuermanistik), Ute Evers, Eva Verena Schmid, Tamás Szöcs (Musikwissenschaft). Naturgemäß ist keine dieser Arbeiten bisher eingereicht worden, doch scheinen alle auf gutem Wege, wobei eine abgebrochen (Fritz) und eine wegen Berufsausübung aufgeschoben (Dittert) ist.

Insgesamt zeigte sich im Verlauf der neun Jahre eine Tendenz weg von der evangelischen Theologie (der klassischen Heimatstätte der Hymnologie) hin zur Germanistik, zur katholischen Theologie und zur Musikwissenschaft. Diese Tendenz entspricht auch der Bewerberlage, die in der Regel nicht so berauschend war, aber doch knapp ausreichte, um die Plätze qualifiziert zu besetzen. Für die dreißig Plätze hat es insgesamt rund 80 Bewerber gegeben. Dabei waren immer genug Frauen, so dass über eine Frauenquote oder dergleichen nie nachgedacht werden musste. Von den insgesamt 38 Stipendiaten sind 21 weiblichen Geschlechts.

## 2. Studienprogramm

Im Verlauf dieser neun Jahre haben wir in Mainz 55 kleine Tagungen durchgeführt (Oberseminare *Hymnologie interdisziplinär*, meist im Erbacher Hof), ferner zwei hymnologische Studienwochen (unter Leitung von Jürgen Henks und Irmgard Scheitler), ein Seminar zur Melodieanalyse (unter Leitung von Hans-Otto Korth, Helmut Lauterwasser und Daniela Wissemann), außerdem Einzelvorträge und das Berichtskolloquium der DFG zur Wirkungsgeschichte de *Te Deum*. Dazu kamen 12 große Tagungen in eigener Regie, bis auf eine auswärts, in Ludwigstein (*Säkularisation und Resakralisierung*), Regensburg (*Sprache des Kirchenlieds*), Eichstätt (*Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*), Amsterdam (*Neues geistliches Lied*), Freiburg (*Kultur und Frömmigkeit im 19. Jahrhundert*), Görlitz (*Mystik und Kirchenlied*), Magdeburg (*Gesangbuchillustra-*

tion), Waldthausen (*Säkularisierung und Sakralisierung*), Mainz (*Aufklärung*), Trier (*Gotteslob-Revision*), Erfurt (*Kirchenlied seit 1960*) und Mülheim (*Geistliche Erotik*). Weiterhin gab es mehrere in unser Pflichtprogramm aufgenommene Tagungsbeteiligungen (zwei Tagungen zum Freylinghausenschen Gesangbuch in Halle, zwei Tagungen zur Wirkungsgeschichte des Hugenottenpsalters in Emden, zwei Tagungen des Seminars Kirchenlied in Kirchberg/Schwarzwald, eine Tagung in Mainz über Kirchenliedprobleme, in Verbindung mit der Görresgesellschaft, eine weitere im Kontext des Mainzer Katholikentags über Ökumene im Lied). Ferner haben wir eng mit uns verbündete Initiativen teils mitgestaltet, teils mit einzelnen Kollegmitgliedern besucht, so vor allem die IAH-Tagungen in Lübeck, York, Kreta, Ljubljana (*Kirchenlied und nationale Identität*) und Halifax, die jährlichen Tagungen der Arbeitsstelle Gottesdienst in Kloster Kirchberg, die Tagung *Musica Baltica* in Greifswald, die Tagung *Neues geistliches Lied* in Ilbenstadt, die Tagungen der Vereinigung *Kultur - Liturgie - Spiritualität* in Nothgottes bei Rüdesheim. Ferner hat das Kolleg einige Exkursionen mit inkludierten Vortragsprogrammen durchgeführt: mehrmals zur Arbeitsstelle der Melodienedition in Kassel, ferner nach Maria Laach (Haus der Kirchenmusik), Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, Gesangbuchverlag), Freiburg (Deutsches Volksliedarchiv) und Augsburg (Gesangbuchsammlung der Universitätsbibliothek). Eine weitere Exkursion (unter Leitung von Dr. Joachim Roller) galt bedeutenden Orgeln in der Umgebung von Mainz. Die vielen auswärtigen Veranstaltungen haben für das innere Klima des Kollegs eine große Rolle gespielt. Der wissenschaftliche Austausch untereinander ist weit intensiver, wenn man mehrere Tage zusammen verbringt, wenn gemeinsame Erlebnisse Gespräche anstoßen und Freundschaften begründen, wenn lange Bahnreisen Zeit zur Vertiefung geben, wenn dadurch auch zwischen Leitung und Kollegiaten ein persönlich vertiefter Austausch entstehen kann.

Die Themen der Veranstaltungen wurden teils von der Leitung vorgegeben, um bestimmte Felder des Forschungsprogramms abzudecken, teils von den Stipendiaten vorgeschlagen. Jeder Stipendiat hatte das Recht auf mindestens eine Veranstaltung, die unmittelbar sein Arbeitsgebiet betraf. Insbesondere die Oberseminare im Erbacher Hof deckten ein breites Spektrum von solchen speziellen Interessen ab.

Historische Themen waren unter anderem: Lateinische Hymnen und ihre Wirkungsgeschichte (*Veni redemptor gentium*), Lied und Liturgie im Mittelalter, Flugblatt und Gesangbuch im 16. Jahrhundert, Martin Luther, Paul Gerhardt, Liedpsalter des 16. und 17. Jahrhunderts, Bachs *Actus tragicus*, Marienlieder des 18. und 19. Jahrhunderts, Kirchenlied und Frömmigkeitsgeschichte, Gesangbuchreformen der katholischen und der evangelischen Aufklärung, Geistliche Poesie der Romantik, Choralrezeption im 19. Jahrhundert, Kirchenlied und Sängereisen im 19. Jahrhundert, Kirchenliedzitate in der Literatur, Kirchenlied und Kunstlied, Kirchenlied im Nationalsozialismus, Kirchenlied der Gegenwart.

Systematische Themen waren unter anderen: Kirchenlied und Kulturwissenschaft (Volkskunde), Kirchenlied und empirische Sozialforschung, Kirchenlied und konfessionelle Identität, Schönheit im Kirchenlied, Kirchenlied und Krieg, Kirchenlied im Kulturtransfer mit Ostmitteleuropa, Kirchenlied als Spiegel der Volksfrömmigkeit, Freikirchliches Singen, Jüdisches Erbe, Wissenschaftsgeschichte der Hymnologie.

### 3. Forschungsprogramm

Als das Kolleg seine Tätigkeit aufnahm, war die Hymnologie noch dominant von der evangelischen Theologie geprägt. Am besten untersucht war das evangelische Kirchenlied der zwei Jahrhunderte seit der Reformation. Die Untersuchungen waren meistens auf die Quellen und die liturgische Verwendung fokussiert.

Generell bestand Nachholbedarf hinsichtlich der gesamten katholischen Tradition, ferner hinsichtlich der Zeit von etwa 1750 bis zur Gegenwart. Methodisch waren sprach- und literaturwissenschaftliche, musik- und buchwissenschaftliche, kultur- und mentalitätsgeschichtliche sowie wirkungs- und ideologiegeschichtliche Ansätze in der Regel nur schwach oder gar nicht zum Tragen gekommen. Es lief im Grunde darauf hinaus, die gesamte Hymnologie mit den heutigen kulturwissenschaftlichen Methoden neu aufzupflügen und dieses noch im 19. Jahrhundert hochangesehene Fachgebiet im Bewusstsein der Geisteswissenschaften neu zu verankern. Das ist in hohem Maß gelungen. Was das katholische Feld betrifft, so entstanden oder entstehen Arbeiten über das Dreikönigsfest, Sterbelieder der Barockzeit, die Wirkungsgeschichte der Lieder Friedrich von Spees, die Gegenreformation in Böhmen, Herz-Jesu-Lieder im 19. und 20. Jahrhundert, Clemens Brentano und das geistliche Lied, Sterbelieder im 19. Jahrhundert, die Kirchenlied-Restaurations des 19. Jahrhunderts, das slowenische Kirchenlied, die Sammlung *Kirchenlied* von 1938, ferner Liedmonographien über *In dulci jubilo*, das Himmelfahrtslied *Ihr Christen, hoch erfreuet euch* und das Marienlied *Wunderschön prächtige*. Zugleich zeigen diese Themen den starken Akzent auf der Erforschung des 19. und 20. Jahrhunderts, was zu ergänzen wäre um mehrere Dissertationen zu Gegenwartsfragen (über ökumenische Lieder und über das sogenannte Neue geistliche Lied der letzten Jahrzehnte). Die Öffnung zur Kulturgeschichte dokumentieren von den bereits genannten die Arbeiten zur Todesthematik, zu Herz-Jesu-Liedern und zum Dreikönigsfest, ferner eine Arbeit über den Choral im Oratorium des 19. Jahrhunderts, eine zur Geschichte der Militärgesangbücher, eine zum geistlichen Lied in der Jugendbewegung und eine über Kirchenlied und Kabarett. Buchgeschichtliche, speziell gesangbuchgeschichtliche Themen sind vertreten mit Arbeiten über das älteste Innsbrucker Gesangbuch, die Entwicklung des Notendrucks, ein handschriftliches Gesangbuch aus Siebenbürgen, ein radikalpietistisches Universalgesangbuch, die Gesangbücher Sloweniens, die Gesangbücher der norddeutschen Aufklärung, die Gesangbücher der reußischen Fürstentümer in Thürin-

gen, die (katholische) Sammlung *Kirchenlied* von 1938, die Entstehungsgeschichte des Evangelischen Kirchengesangbuchs von 1950 (beides Studien zum Kirchenlied im Nationasozialismus), schließlich generell über die Liedkorpusentwicklung im evangelischen Gesangbuch. Wirkungsgeschichtliche Verfahrensweisen sind in vielen Arbeiten anzutreffen und werden besonders fruchtbar in Studien zu einzelnen Liedern, zum Beispiel zur Wirkungsgeschichte von *Christe qui lux es et dies*, von *Nun lasst uns den Leib begraben*, von *In dulci jubilo* oder von *Wunderschön prächtige*. Forschungsgegenstände aus dem Bereich der evangelischen Hymnologie und der historischen Musikwissenschaft, oft gewürzt mit einem konfessionsgeschichtlichen Akzent, sind vertreten mit Dissertationen über Gesangbuchvorreden des 16. Jahrhunderts, die Liedpsalter des 16. und 17. Jahrhunderts, Dialogkompositionen des 17. Jahrhunderts, das Liedschaffen der Schwenckfelder, Johann Rudolph Ahle, die Liturgie der Herrnhuter Brüdergemeine und über das Lied im Festgottesdienst Friedrich Schleiermachers.

All diese Arbeiten unserer Kollegiaten werden ergänzt um Forschungen von anderen, die das Kolleg angestoßen hat und die sich zum Beispiel in Tagungsbänden, aber auch in Monographien niederschlagen, die ich hier nicht alle aufzählen kann. Mit einer Ausnahme. Vier Mitglieder der Kollegleitung, nämlich außer mir Hansjakob Becker, Ansgar Franz und Christa Reich haben zusammen mit Jürgen Henkys und Alex Stock unter dem Titel *Geistliches Wunderhorn* eine kommentierte Edition von 50 Liedern herausgegeben, die zahlreiche Forschungsinnovationen enthält und ohne den Hintergrund des Kollegs sicher nicht zustande gekommen wäre. Dieses Buch, das inzwischen im 9. bis 12. Tausend steht, war auch buchhändlerisch ein Erfolg und hat unsere Arbeit einer größeren Öffentlichkeit bekanntgemacht.

#### 4. Ausstrahlung

Von der publizistischen Präsenz des Kollegs zeugen außer dem *Geistlichen Wunderhorn* bisher mehr als dreißig Bücher, hauptsächlich Dissertationen und Tagungsbände, aber auch Editionen wie *Kirchenlied im Kirchenjahr* oder die Facsimileausgabe der *Heiligen Seelenlust* des Angelus Silesius. Am sichtbarsten wird diese Präsenz in den *Mainzer Hymnologischen Studien*, die seit 1999 im Francke-Verlag erscheinen und derzeit, rechnet man die im Erscheinen begriffenen Bücher hinzu, zwanzig Bände zählen.

Von den 14 derzeit fertig Promovierten sind fünf in der Wissenschaft tätig, drei im Schuldienst, drei sind in ihren Familien engagiert, zwei arbeiten im Kirchendienst und einer im Verlagswesen. Forschung, Schule, Verlage und Kirchen werden auch künftig die Hauptabnehmer unserer Absolventen sein. Keiner unserer Doktoranden strebte den Priesterstand an.

Im Bereich der Wissenschaft hat das Kolleg die Stimme der Hymnologie von dem ihr gelegentlich anhaftenden Konventikel-Geruch befreit und wieder allgemein hörbar gemacht. Zahlreiche Forschungsprojekte wurden unterstützt



(Editionen, Habilitationsschriften, Dissertationen und andere Monographien, Aufsätze und Vorträge, die aufzuzählen kein Ende wäre). Enge Kontakte bestanden zur *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie*, zur *Gesellschaft zur Erforschung des deutschen Kirchenlieds*, zur *Friedrich-Spee-Gesellschaft* zur Vereinigung *Kultur – Liturgie – Spiritualität* und zu etlichen anderen Initiativen. Die Rolle der Hymnologie in der Ausbildung wurde in den beteiligten Fächern gestärkt.

Das Kolleg war zusammen mit dem Interdisziplinären Arbeitskreis Gesangbuchforschung die Basis für die Einwerbung weiterer Drittmittel, worunter die Gesangbuchbibliographie an erster Stelle zu nennen ist (Geldgeber: DFG), dann die ebenfalls DFG-finanzierte Kirchenlied-Edition, die derzeit im Verbund mit dem Deutschen Volksliedarchiv und dem Deutschen Seminar der Universität Freiburg ihre Arbeit aufgenommen hat, ferner zwei von der Thyssen-Stiftung finanzierte Forschungsjahre, eine von der Stiftung Volkswagenwerk finanzierte große Tagung in Ljubljana und schließlich zahlreiche Zuschüsse zu Publikationen und Einzelprojekten.

Die konkreteste gesellschaftliche Auswirkung unserer Tätigkeit besteht in ihrem starken Einfluss auf die Gesangbucharbeit beider Kirchen. Diese Wirkung erfolgte teils aktiv, durch direkt darauf abzielende Tagungen (Trier, Erfurt), teils mittelbar, durch enge Kontakte mit den kirchlich Verantwortlichen und durch Teilnahme von Kollegmitgliedern und Assoziierten an dieser Arbeit.

Die allgemein kulturelle Ausstrahlung des Kollegs lässt sich an seinem relativ großen Medienecho erkennen. Immer wieder gab es im Rundfunk von uns inspirierte und mitgestaltete Sendungen und Interviews zum Thema Kirchenlied, immer wieder berichteten die Tageszeitungen, immer wieder die Kirchenzeitungen beider Konfessionen.

Die Arbeit des Kollegs fügt sich heute in einen kulturellen Kontext ein, in dem religiöse Themen wieder zunehmend als diskursfähig empfunden werden, aber in der Regel ein heterodoxer, von einem nicht immer zu Recht perhorreszierten kirchlichen *Sound* abweichender Zugang erwartet wird. Auch bei unseren Stipendiaten zeigte sich mehrheitlich eine deutliche Abneigung gegenüber einer religiösen Vereinnahmung ihres Tuns. Eine persönlich-existentielle, auf religiöse Restauration gerichtete oder im Dienste von Frömmigkeitspraxis stehende Herangehensweise war mehr oder minder verpönt, zugunsten einer skeptischen Wissenschaftlichkeit, welche die Wirkungsmechanismen der Gattung erkennen wollte und mit einer gewissen Aktualitätsscheu lieber im Raum des Historischen bleiben als sich kirchlichen Anliegen ausliefern wollte. So gab es nach meinem Eindruck nur relativ wenige engagierte Diskussionen über Fragen des Glaubens, aber sehr viele und gründliche Diskussionen über kulturgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Fragen.

## 5. Perspektiven

Für das ganze Unternehmen haben die DFG und das Land Rheinland-Pfalz insgesamt beinahe zwei Millionen Euro aufgebracht, wovon der Löwenanteil auf Stipendien entfiel. Dazu kommen die Infrastrukturkosten, die von der Universität getragen wurden.

Diese Mittel werden künftig fehlen. Dennoch besteht kein Grund zu der Annahme, nun werde sich alles auf Nimmerwiedersehen verstreuen. Die bereits bewilligte Auslauffinanzierung des Kollegs erlaubt es uns, die noch nicht fertig ausgeschöpften Stipendien bis Februar 2006 zu finanzieren. Der IAKGBF existiert weiter, voraussichtlich mit verbesserter Mittelausstattung. Das Gesangbucharchiv existiert weiter und wird eine Anlaufstelle für hymnologische Forschung aus dem gesamten deutschsprachigen Bereich bleiben. Neue Projekte können auf dieser Basis entwickelt und beantragt werden. So bietet die vorerst in relativ bescheidenem Umfang auf Kiel gelegte Kirchenlied-Edition im Verbund mit Freiburg (Deutsches Seminar der Universität und Deutsches Volksliedarchiv) große Erweiterungsmöglichkeiten. Nachzudenken wäre auch über die Erarbeitung eines Kirchenliederlexikons. Hymnologische Dienstleistungen werden bei der Entwicklung des neuen katholischen Einheitsgesangbuchs anfallen. Ideen für Tagungen gibt es bereits mehrere. Ein elegischer Tonfall ist infolgedessen nicht angebracht, auch wenn das Kolleg seine Pforten schließt. Wir richten stattdessen den Blick aufmerksam in die Zukunft.

# Christa Reich

## Forschendes Singen?

### Über die Unmöglichkeit und die Notwendigkeit einer Singepraxis in einem Graduiertenkolleg Kirchenlied/ Geistliches Lied interdisziplinär

#### I Singen: Was ist Singen und was geschieht da?

1. Singen ist ein Tun, in dem Worte und musikalische Töne durch eine menschliche Stimme (oder durch mehrere) zu einem einzigen Klanggeschehen verbunden werden.  
Die Stimme ist hier Instrument. Zugleich ist sie Ausdruck von Person in ihrer Individualität.
2. Singen fordert die Person in jener rezeptiven Aktivität, die alles musikalische Tun kennzeichnet.  
Zugleich schafft Singen – wie alles musikalische Tun – Beziehung und ermöglicht Gemeinsamkeit.
3. Im Singen entstehen Wirkungen und Wechselwirkungen, die den Klang bestimmen: es wirken die Worte, die Töne, ihr Miteinander (ist es ein Gegeneinander?); es wirken der Raum (Seminarraum? Teppichboden? Wenig Sauerstoff?), die Situation (Hat man Zeit?), die Anzahl der Singenden (100? 20?) und ihre Beziehung untereinander; die Art des Vortrags (hoch? tief? 3 Sekunden pro Note, wie teilweise im 19. Jahrhundert?); es wirkt die Inszenierung (Singen im Freien im Dunkel, am Sonnwendfeuer ...).
4. Der Klang kommt über das Ohr zu den Singenden zurück und lässt einen inneren Raum entstehen: Resonanz – eine durch Schwingung bestimmte Gestimmtheit, die sich gleichzeitig wieder über die Stimme (und gegebenenfalls auch über den Leib) mitteilt: Lust, Freude, Tanz, Unlust, Aggressivität (rechte Szene!).
5. Auch die Gestimmtheit, in der die Person sich schon vor dem Singen befindet, wirkt auf den inneren Raum: ihre Biographie, ihre Situation, ihre mitgebrachten Meinungen, ihre Assoziationen, ihr kulturelles Umfeld.
6. Die Person und das, was sie singt, können auseinander treten.

## II Kirchenlied: Was ist ein Kirchenlied und was geschieht im Singen eines solchen Liedes?

1. Im Glücksfall ist es ein poetischer Text.

Poesie lebt zuallererst vom Klang. Sie ist auf Präsenz in der Sinnlichkeit hin angelegt – nicht nur auf Präsenz auf Folie oder Kopie. Sie will gehört werden.

Hören kostet Zeit. Es ist eine Weise der Wahrnehmung, die intellektuelles Erfassen nicht ausblenden muss, sondern es integrieren kann in die sinnliche Erfahrung von klingender Sprachkunst.

2. Klingende Poesie kann Imagination wecken. Sie kann die Erfahrung ermöglichen, dass Wirklichkeit nicht ein für alle Male gegeben und fixiert ist. Klingende Poesie setzt Prozesse der Evokation, gegebenenfalls auch der Identifikation und Kommunikation frei.

Das ist ein prinzipiell unabgeschlossener Prozess – offen für Wiederholung.

3. Zum poetischen Text findet man beim Kirchenlied eine Melodie (häufig auch mehrere). Im Glücksfall ist sie als musikalisches Gebilde autonom. Ob sie Substanz hat, zeigt sich unter Anderem daran, ob sie über längere Zeit Wiederholung verträgt und dabei als unabgeschlossener Prozess reizvoll bleibt.

Die Melodie ermöglicht im Singen ein gemeinsames Sprechen vieler Menschen. Zugleich kann sie das Sprechen intensivieren.

4. Beim Singen eines Kirchenliedes werden die Singenden in eine gemeinsame Sprechsituation gebracht.

Sie singen als „Ich“ über sich selbst, ihr Leben, ihr Sterben; als „Wir“ über gemeinsame Lebenshorizonte. Sie sprechen Himmel und Erde oder das eigene Herz an und reden zu einem Du, das „Gott“ oder „Christus“ oder „Heiliger Geist“ heißt.

5. Die gemeinsame Sprechsituation entsteht nicht durch individuelles, aus der augenblicklichen Situation entstehendes Sprechen. Das Lied – ob alt oder neu – ist vorgegeben. Die Sprechsituation wird durch Einstimmen in fremde Sprache hergestellt.
6. Diese „fremde“ Sprache lebt von Erfahrungen von Welt und Mensch, die sich zuerst in der biblischen Tradition zu Wort gemeldet haben. In der Geschichte des christlichen Glaubens gibt es offenbar den Impetus, jene Erfahrungen angesichts eigener Welterfahrung immer wieder neu und anders zu besingen.
7. Im Singen eines Kirchenliedes wird mir also fremde Erfahrung auf den Leib geschrieben.
8. Im Miteinander von poetischem Wort und musikalischem Ton sind Verstehbares und nicht in Worte Fassbares untrennbar.

Poesie und Musik sind ein Raum, in dem auch die Erfahrungen, die sich im Kirchenlied zu Wort melden, nicht als eo ipso fix und fertig gegeben erscheinen. Sie wollen erst ins Leben gerufen werden.

Auch der anzurufende „Gott“ ist hier ebenso wenig wie der singende Mensch eine fix und fertig gegebene Größe. Beide haben ihren Ort und ihre Zeit in jener Beziehung, die durch klingende Sprache im Gewand der Musik entstehen kann.

### III Singepraxis im Graduiertenkolleg: Unmöglich - notwendig

1. In der 1. Generation gab es vor der Plenumsitzung eine Zehn - Minutenphase für das Singen eines Liedes und einen Kurzkommentar zu Melodie, Text, Hintergrund.

In der 2. Generation wurde diese Übung abgeschafft.

Die 3. Generation hat unbefangen und wiederholt einmal im Kolleg gesungen- nach dem Motto: wir wollen mal hören, wie es klingt - also ein informierendes Singen.

2. „Forschendes“ - also: wiederholendes, achtsames, engagiertes und danach zu reflektierendes Singen hat es im Plenum des Kollegs nicht gegeben.
3. Warum nicht?

Äußere und innere Gegebenheiten spielten eine Rolle.

Äußere: räumliche Situation; Zeitplan; so viele interessante Themen, ein so komplexes interdisziplinäres Feld; Dissertationen, die vorzustellen waren, Referenten, die ausreden und befragt werden sollten;

Ferner das Umfeld: Singen in der deutschen akademischen Landschaft? Die deutsche Universität ist unmusisch. Singen gilt als vorwissenschaftlich.

Auch ist - anders als in unseren Nachbarländern - gemeinsames Singen in Deutschland (außerhalb von Chorpraxis oder Kirchenraum und abgesehen von Fußballplatz oder Popkonzert) keine selbstverständliche Praxis mehr. Das hat mit unserer Geschichte zu tun ...

Und dann: die Kirche? -Kirchen-Lieder singen: wie ambivalent

4. Beim Singen stellen sich immer auch Fragen nach Individualität und Authentizität. Kommt es zum Konflikt zwischen Person und Textinhalt, Sprachgestalt oder musikalischer Gestalt, wird man nicht singen wollen. Umgekehrt kann es sein, dass man das Lied eigentlich gern singt, dass aber die äußere Situation Singen eher peinlich werden lässt.
5. So haben wir in diesem Graduiertenkolleg einen Forschungsgegenstand bearbeitet, zu dessen Wahrheit auch das Erklingen als unabgeschlossener Prozess gehört. Denn ein Lied ist nur präsent im gleichzeitigen Erklingen von Wort und Ton. Aber der Klang hatte wenig Raum, und wir haben die Bedingungen seiner Entstehung und seiner Wirkungen nicht erforscht.

Was nun? Gibt es eine Perspektive für weitere akademische hymnologische Arbeit?

6. Kirchenlieder mögen aus dem Impuls entstehen, Glauben weiter zu geben. Für das Singen jedoch ist Glaube nicht notwendige Voraussetzung. Einzige Voraussetzung ist Einstimmen.
7. Vielleicht wäre es hilfreich, in der wissenschaftlichen Erforschung des Kirchenliedes die intellektuelle Bemühung mit einem Singen zu verbinden, das sich auf achtsames Hören einlässt: Forschen als hörendes Singen. Authentizität würde dabei nicht überspielt. Sie würde aber nicht in ihrer Fähigkeit, das Eigene auszudrücken, gefordert, sondern darin geübt, Fremdem sach-gemäß zum Leben zu verhelfen. Was aus solcher Übung entsteht, ist offen.
8. Zweimal habe ich im Graduiertenkolleg ein hörendes Singen erlebt.

Das erste Mal, als wir mit Nicole Schatull eine Herrnhuter Singstunde aufführten: 25 Minuten haben wir Strophe um Strophe aus verschiedenen Liedern vom Frieden gesungen. Plötzlich war da Zeit.

Das zweite Mal: abends in der großen dunklen Kirche von Görlitz. Nur einige Kerzen. Wir standen im Chorraum – ohne Buch in der Hand. Eine Stimme sang Tersteegens „Nun sich der Tag geendet“, und wir hatten nur jeweils die letzte Zeile einer Strophe zu wiederholen. Wir mussten ganz Ohr sein.

In beiden Fällen entstand eine Präsenz eigener Art, eine knisternde Stille im Raum und zwischen den Beteiligten. Ein Erkennen: Aufgehoben im Gesang.

**Bernhard Schmidt**

## **Kirchenlieder in der Gemeindegarbeit. Mainz, 4.2.2005**

„Kirchenlieder in der Gemeindegarbeit“. So heißt das Thema und ich möchte zuerst von einigen Erlebnissen mit Liedern in meiner Gemeinde in Groß Glienicke (bei Potsdam) berichten, in der ich seit 1999 Pfarrer bin. Ich erhebe nicht den Anspruch, Ihnen etwas Neues zu erzählen. Ich bin sogar sicher, dass meine Erfahrungen typische Erfahrungen sind, die Sie alle in Ihren Gemeinden auch machen können.

Also zunächst Erfahrungen in 4 Erfahrungsbereichen:

1. Christvesper 2004. Wir singen die üblichen Lieder „Lobt Gott ihr Christen“, „Es ist ein Ros entsprungen“, „Vom Himmel hoch“, „Ich steh an deiner Krippen hier“, „Nun singet und seid froh“ und schließlich vor und nach dem Segen noch „Stille Nacht“ und „O du fröhliche“. Der Gemeindegesang ist mäßig mit zwei Ausnahmen: „Stille Nacht“ und „O du fröhliche“ und das, obwohl beide Lieder bei uns im Dunkeln gesungen werden. Aber hier wird aus der diffusen Masse plötzlich eine Gemeinschaft. Ein wunderbarer Einklang. – Eine Woche nach Weihnachten begegne ich einem Mann meines Alters. Der kommt strahlend auf mich zu und sagt: „War das schön, als in der Kirche das Licht ausging und wir ‚Stille Nacht‘ gesungen haben.“

2. Als junger Pfarrer im ersten Amtsjahr konnte ich dem attraktiven Angebot eines Schwarzmeerkosakenchors nicht widerstehen und lud ihn zu einem Konzert in unsere Kirche ein. Der erste sozusagen kirchliche Teil schließt wirkungsvoll mit dem Lied „Ich bete an die Macht der Liebe“. Obwohl kaum jemand den Text kann, summt die halbe volle Kirche die Melodie mit. Ich denke, diese Chance musst du nutzen und verspreche bei der Verabschiedung und Einladung zum nächsten Gottesdienst, dass wir da dieses Lied singen werden, was dazu führt, dass statt 40 60 Leute zum Gottesdienst kommen.<sup>1</sup>

3. Vorbereitung einer Silberhochzeit. Wir reden über Lieder und Texte. Das Silberpaar wünscht sich das Dankelied (EG 334), „Laudato si“ (EG 515) und „Einander brauchen mit Herz und Hand“. Ich kann unter Hinweis auf den liturgischen Ablauf gerade noch das Traulied „Du hast uns Herr in dir verbunden“ (EG 240) unterbringen. – Beerdigung eines zweimonatigen Kindes. Eltern

---

<sup>1</sup> Es gibt noch eine andere Nachwirkung: in unserem Dorf lebt seit 40 Jahren der Filmregisseur Egon Günther („Die Braut“). Eines Tages kommt er zu mir und sagt: „Ich schreibe gerade ein Musical über die Gräfin Cosel und da geht mir das Lied ‚Ich bete an die Macht der Liebe‘ nicht aus dem Kopf, aber ich habe es im Gesangsbuch nicht gefunden.“ Da kann ich helfen. Kürzlich habe ich auch das Libretto gelesen, in dem das Lied tatsächlich vorkommt und in der Form des Zitats die unerklärliche ‚Macht der Liebe‘ der Gräfin zu König August bezeugen soll.

und Großeltern haben sich mit dem Gesangbuch hingesezt und unbeeindruckt von den Rubriken folgende Lieder ausgewählt: „Bleib bei mir, Herr“ (EG 488), „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“ (EG 511), „Stern, auf den ich schaue“ (EG 407).

4. Zum Abschluss jeder Konfirmandenstunde singen wir mit Begeisterung das hebräische Lied „Hevenu Schalom alechem“. – Am Sonntag nach Ostern führen wir mit dem Chor die Bachkantate „Der Friede sei mit dir“ (BWV 158) auf. Anscheinend macht die Musik, dass wir die drastische 5. Strophe aus Luthers „Christ lag in Todesbanden“ (vgl. EG 101) unwidersprochen und natürlich unrevidiert singen, die lautet: „Hier ist das rechte Osterlamm, davon Gott hat geboten, das ist hoch an des Kreuzes Stamm in heißer Lieb gebraten.“ In beiden sehr unterschiedlichen Fällen Stücke mit völlig fremden Texten. Aber ich habe noch nicht erlebt, dass da nachgefragt worden wäre.

Erfahrungen mit Liedern in der Gemeindegarbeit. Meine Vermutung lautet: Im Umgang mit dem Lied zeigt sich das – den Menschen oft unbewusste – Verhältnis zur Religion, in unserem Fall zur Kirche. Ich möchte das kurz begründen und dabei auf die 4. Mitgliedschaftsbefragung der EKD „Kirche – Horizont und Lebensrahmen“ (2003) Bezug nehmen.

Die Zahl der Kirchenmitglieder nimmt kontinuierlich ab, allerdings nicht so dramatisch wie immer wieder einmal befürchtet (oder gehofft). Heute sind immer noch 66,3% Angehörige einer der großen Kirchen (76,3 % im Westen, 28,4 % im Osten).<sup>2</sup> Doch trotz weiter rückläufiger Mitgliederzahlen bescheinigt die EKD-Studie der evangelischen Kirche eine „relative Stabilität“. So konstatiert sie ein ungebrochenes Interesse an den Festen im Jahres- und im Lebenskreis. Trotz des schlechten Images der Kirche in der Gesellschaft genießt der Pfarrberuf auch außerhalb der Kirche eine hohe Wertschätzung. Im deutschen Pfarrerberblatt (12/2004) ist kürzlich ein Artikel von Isolde Karle erschienen unter dem provokanten Titel: „Volkskirche ist Kasualien- und Pastorenkirche“.

Die EKD-Studie stellt weiter fest, dass von der Kirche ein Lebensrahmen für Weltorientierung, Handlungsleitung, Schicksalsbewältigung erwartet wird sowie die Verankerung im Kirchenjahr und in den Amtshandlungen, also eine Beheimatung im weitesten Sinne. Allerdings haben sich die Teilnahmeformen am religiösen Leben der Gemeinschaft verändert: Auswahl und Gelegenheit bestimmen das Teilnahmeverhalten. Doch der Eindruck, dass die Kirchen immer leerer würden, ist nachweislich falsch.<sup>3</sup> Die distanzierte Mitgliedschaft, die sich hier zeigt, wird als ein eigenständiges und durchaus selbstbewusstes Kir-

<sup>2</sup> Seit der ersten Mitgliederbefragung 1972 sind ca. 5,2 Millionen Menschen aus der ev. Kirche ausgetreten (ca. 700.000 Austritte im Osten seit 1991), dagegen stehen immerhin 1,2 Millionen Eintritte und Spätaufnahmen.

<sup>3</sup> Durchschnittlicher Gottesdienstbesuch in der evangelischen Kirche bei 4% (Berlin: 2%), an Festen bei 8%, Heiligabend bei 35%. Die Zahl der häufigen Gottesdienstbesucher ist seit 1992 etwa konstant geblieben, während die Zahlen der gelegentlichen Kirchgänger angestiegen sind.



chenverhältnis beschrieben. Die Kirchensoziologie sieht in der distanzierten Kirchenmitgliedschaft einen stabilisierenden Faktor.

In Bezug auf das Singen bedeutet das m. E. dreierlei:

1. Wir müssen der Tatsache Rechnung tragen, dass ein Großteil unserer Gemeindeglieder nur selektiv am gottesdienstlichen Leben teilnimmt, und dass sich denen der gesamte Reichtum des Gesangbuchs natürlich nicht erschließt. Will ich als Pfarrer oder Kirchenmusiker diesen Menschen die Beheimatung in der Kirche nicht gänzlich nehmen, dann muss ich ihnen die Gelegenheit geben, Bekanntes und Vertrautes zu erleben, denn bekanntlich fühlt sich ein Mensch nur zugehörig, wenn er auch mitmachen kann („Ich singe mit, wenn alles singt“). Heiligabend ist dann schön, wenn man mühelos mitsingen kann und wenn die große Fülle an Menschen wenigstens partiell als Gemeinschaft erlebt wird. Hierfür bieten populäre Kirchenlieder die beste Gelegenheit. Ich bin sehr dankbar dafür, dass einige dieser Lieder auch im Gesangbuch stehen. Diese Erwartung sollte nicht unter der Rubrik „Stimmung“ abqualifiziert werden, weil die Menschen durch ihr Mittun ja daran aktiv beteiligt sind und indem sie singen „ihr Schweigen über Gott brechen“ (J. Henkys). Der gemeinsame Fundus an bekannten Liedern kann nur langfristig wieder vergrößert werden und auch nur dann, wenn die Verantwortlichen den Mut zur Wiederholung haben.

2. Parallel zu dem distanzierten Teilnahmeverhalten ist eine seit den 60er Jahren wachsende Individualisierung in religiösen Dingen zu beobachten. Auch die religiöse Sinnwelt wird individuell zusammengesetzt. In diese Tendenz gehört wohl auch das Bedürfnis nach individueller Gestaltung und Mitgestaltung von Kasualien. Schön dabei ist: Hier findet eine wirkliche Auseinandersetzung mit den Liedtexten statt, so dass ich in diese persönliche Liedwahl nur sehr behutsam eingreife, weil ich mich freue, wenn Menschen überhaupt ins Gesangbuch schauen und den Schatz der dort gesammelten Lieder als Kanon anerkennen. Bei dieser Gelegenheit fällt mir allerdings immer wieder auf, dass unser Gesangbuch (zumindest der Stammteil) auf diese Entwicklung nicht genügend vorbereitet ist, dass es bei der wachsenden Bedeutung der Amtshandlungen vor allem für die fröhlichen Kasualien Taufe/Konfirmation (13) und Trauung (3) viel zu wenige Lieder gibt. (Dagegen 20 Bestattungslieder!)

3. Bei den Mitgliedschaftsgründen der evangelischen Christen rangiert das Bedürfnis nach kirchlicher Begleitung im Lebenslauf mit Abstand an erster Stelle. Bei den Erwartungen an die Kirche stehen neben den Erwartungen an das soziale Engagement wiederum die Amtshandlungen aber erfreulicherweise auch das Gottesdienstfeiern ganz oben.<sup>4</sup> Daneben sind diffuse Motive von Religiosität und Gemeinschaft stetig gewachsen,<sup>5</sup> während rationale Motive an Zu-

---

<sup>4</sup> Nach den sozialen Erwartungen (82%, 77%) und den Kasualien (78%) mit 74% konstant auf dem 4. Platz.

<sup>5</sup> Z.B.: „weil ich die Gemeinschaft brauche“ oder „weil ich religiös bin“ oder „weil sie mir einen inneren Halt gibt“ und „Trost in schweren Stunden“.

stimmung verloren haben.<sup>6</sup> Daraus kann man vorsichtig schließen, dass die Menschen im „Zeitalter der Renaissance der Religion“ auch in Deutschland wieder stärker nach einer religiösen Heimat suchen.

Was aber suchen sie konkret? Heute offenbar weniger die Antwort auf Sinnfragen als die Erfahrung des Heiligen und der Gemeinschaft. Vielleicht war der Kinofilm „Die Kinder des Monsieur Mathieu“ (Frankreich 2004) ein Indiz dafür, dass auch das gemeinsame Singen wieder an Bedeutung und Popularität gewinnt. Sicher auch eine Gegenreaktion gegen die nur konsumtive und medial vermittelte Musikrezeption. Aber darin liegen große Chancen für den Kirchengesang. In ihrem Beitrag für das Deutsche Pfarrerblatt bemerkt Isolde Karle: „Religiöse Kommunikation ist existenzielle Kommunikation und existenzielle Kommunikation setzt Leibhaftigkeit voraus.“<sup>7</sup>

Suchen die Menschen aber nach Geborgenheit in der Gemeinschaft und nach dem Heiligen in einer durchrationalisierten und durchtechnisierten Welt, so kommt dem Lied und der Kirchenmusik eine besondere Bedeutung zu, wobei – wie mir scheint und wie ich an der Wirkung solch unterschiedlicher Lieder wie „Stille Nacht“ oder „Ich bete an die Macht der Liebe“ beobachte – die Bedeutung des Wortes von den Theologen nicht überschätzt werden darf, aber die Bedeutung der Musik und des Klangs gar nicht überschätzt werden kann.

---

<sup>6</sup> „dass mir der christliche Glaube etwas bedeutet“ oder „dass ich der christlichen Lehre zustimme“.

<sup>7</sup> Christa Reich hat in *Evangelium: Klingendes Wort; zur theologischen Bedeutung des Singens* schon 1997 darauf hingewiesen, dass Gemeindegesang Gemeindeaufbau ist oder sein könnte.

# Ernst-Ulrich Kneitschel

## Die singende Revolution

### Kirchenlieder der Montagsgebete von Leipzig

Leipzig stolze Kaufmannsstadt, alte Messestadt, Wirkungsort von Johann Sebastian Bach.

Ein Montag im Januar 2005, kurz nach 17 Uhr.

Nikolaikirche, eine von (heute) zwei Kirchen im mittelalterlichen Stadtkern; Nikolai, so genannt nach Nikolaus, dem Patron der Händler.

Ein kleines Grüppchen mit Plakaten steht auf dem Platz, es geht um Harz IV, am Eingang ein Schild:

Nikolaikirche – offen für alle!

Die Türen geben den Blick auf einen klassizistischen Bau frei. Hoch aufragende Säulen mit Palmenkapitellen.

Etwa 50 Personen im Inneren hören einer ukrainischen Studentin zu. Sie berichtet von der orangenen Revolution in der Ukraine.

Übertönt vom mächtigen Klang der neuen Orgel ertönt ein Loblied:

*Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt.* Kerzen werden am schmiedeeisernen Friedensbaum in der Mitte der Kirche entzündet. Er erinnert an das Jahr 1989. Und mancher der Besucher, der damals dabei war, überlegt vielleicht wieder, ob sich das Wunder von damals nicht wiederholen könnte.

### 1989 Rückblick

Es rumorte in Leipzig.

Umweltverschmutzung.

Verfall der Bausubstanz besonders stark.

Planungen, den Auenwald der Stadt dem Tagebau zu opfern.

Wahlmodus und Wahlergebnis vom 7. 5. 1989 lassen Widerstand aufleben.

Wahlfälschungen lassen sich erstmals nachweisen.

Montägliches Friedensgebet in der Nikolaikirche wird zum Anziehungspunkt für Menschen, die mit der Staatsgewalt unzufrieden sind und für Ausreisewillige.

### Ursprung der Friedensgebete

Anlass: Aufstellung von Raketen in Mitteleuropa im Jahr 1982

Friedensgebet werden von kirchlichen Basisgruppen getragen. Es handelt sich oft nur um kleine Gruppen.

Ab 8. Mai 1989 werden die Friedensgebete von massiver Polizeipräsenz begleitet. Teilnehmer der Montagsgebete werden wahllos festgenommen.  
Kirchentag Anfang Juli 1989: spontane Demonstration bei Abschlussveranstaltung.  
10. September 1989: Ungarn öffnet die Grenzen nach Österreich für Flüchtlinge aus der DDR.

### **1. Montagsdemonstration: 25. September 1989**

Die Nikolaikirche kann die Menge der Teilnehmer erstmals nicht mehr fassen, ohne Eskalation ließ sich die Menge nicht mehr zerstreuen. Trotzdem riegelt die Polizei weite Teile der Altstadt ab, um einen Zug zum Rathaus oder zur Stasi-Zentrale zu verhindern.

Die Teilnehmer des Montagsgebetes warten zunächst unsicher auf dem Nikolaikirchhof. Plötzlich ertönt ein *Gesang* „*We shall overcome*“.

Hinweis auf Text: *We're not afraid* (Str.5) *We'll walk hand in hand* (Str. 4)  
Langsam bewegte sich die Menge vorwärts in Richtung Oper und Gewandhaus. Die Polizei, überrascht und verwirrt, wich zurück und gab den Weg frei. Am Ring wuchs die Teilnehmerzahl an und andere Lieder kamen hinzu.

### **2. Montagsdemonstration: Montag 2. Oktober**

Bei der Thomaskirche stellt sich erstmals Polizei mit Helm und Schild ausgerüstet den Demonstranten entgegen, zahlreiche Verletzte, der Wille zum Kampf steigt.

### **3. Montagsdemonstration: Montag, 9. Oktober 1989**

Am 3./4. Oktober Straßenschlacht in Dresden, als Botschaftsflüchtlinge aus Prag über Dresden nach West-Deutschland gefahren werden.

Die Leipziger Volkszeitung vom **6. 10. 1989** kündigt ein Kampfgruppenkommandeur an, dass „konterrevolutionäre Aktivitäten endgültig und wirksam unterbunden werden würden. Wenn es sein muss, mit der Waffe in der Hand.“

In Betrieben, Schulen und in der Universität wurde davor gewarnt, am Nachmittag in die Stadt zu gehen.

**10 Uhr** Studenten der Sektion Theologie und des Theologischen Seminars treffen sich mit einigen Dozenten zu einem Abendmahlsgottesdienst.

**14 Uhr** Die Superintendenten der evangelischen Stadtkirchen treffen sich mit Vertretern der reformierten und katholischen Kirchen in Leipzig.

In der Nikolaikirche nehmen zahlreiche Besucher Platz. Später wird bekannt, dass Parteimitglieder zum Gottesdienstbesuch abgeordnet waren.

Gegengewicht zu den Demonstranten? Kennenlernen des Gottesdienstes, wie später behauptet wird?

Die ungewohnt früh eingetroffenen Gäste werden von Pfarrer Führer begrüßt:

Nikolaikirche – offen für alle!

Friedensgebet leider erst um 19 Uhr, da das Proletariat noch arbeiten müsse.

Die Besucher werden gebeten, sich schon einmal mit dem Liedgut vertraut zu machen.

Im Film „Nikolaikirche“ wird sodann von Pfarrer OHLBAUM das *Lied* „Komm Herr, segne uns“ angestimmt.

Ab 16 Uhr war die Kirche überfüllt, ebenso Thomaskirche, reformierte Kirche am Ring und katholische Propstei am Rosental.

Einmalige Situation in den Gottesdiensten. Atemlose Stille und gespannte Aufmerksamkeit vor dem Gottesdienst, gleichzeitig war sowohl Angst als auch Entschlossenheit verbreitet.

Appell von Bürgerrechtsgruppen:

Enthaltet euch jeder Gewalt

Durchbrecht keine Polizeisperren

Greift keine Personen oder Fahrzeuge an

Werft keine Gegenstände und enthaltet euch gewalttätiger Parolen

Seid solidarisch und unterbindet Provokationen

Greift zu friedlichen und phantasievollen Formen des Protestes

Kirchenlieder werden als Zeichen der Gewaltlosigkeit empfohlen; Singen beruhige die Lage ebenso wie die Kerzen in der Hand!

In allen Stadtkirchen wurden die folgenden Lieder gesungen:

*Sonne der Gerechtigkeit*

*O komm du Geist der Wahrheit*

Mit Kerzen in der Hand und Liedblättern versammelten sich die Montagsgebeteilnehmer auf dem Ring. Dort warteten mehr als 100.000 Menschen. Die Staatsmacht weicht zurück. Die Gewaltlosigkeit hat gesiegt.

Zurück zum Montag im Januar 2005. Die ukrainische Studentin strahlt, die 50 Besucher der Kirche klatschen höflich. Sie wissen, dass Revolutionen nicht immer alles halten, was sie versprechen. Manch blühende Landschaft erfordert viel Arbeit. Trotzdem blitzt der Mut von damals immer wieder auf. Daran konnte auch eine gescheiterte Olympia – Bewerbung nichts ändern.



**Andreas Marti**

## **Abschied von Gerhardt & Co.?**

Haben Sie zufällig im Reformierten Gesangbuch der Schweiz von 1998 Paul Gerhardts Lied „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld gesucht?“ Sie werden es nicht finden – es wurde mit Bedacht nicht aufgenommen.

„Die güldne Sonne“ und „Ich singe dir mit Herz und Mund“ waren beide Gegenstand kritischer Liedpredigten, die ich in jüngster Zeit zu hören bekam.

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, früher ein Top-Ten-Lied, ist aus unseren Gemeindegottesdiensten fast völlig verschwunden, ebenso Klassiker wie „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Im Schweizer Katholischen Gesangbuch von 1998 fallen das 17. und das frühe 18. Jahrhundert weitgehend aus.

Ein ganzes Teilrepertoire wankt, steht vor dem Verschwinden oder ist schon verschwunden.

Der Grund scheint zunächst die Sprache zu sein. Wir sprechen nicht mehr wie die Menschen vor 300 Jahren, manche Wendung verstehen wir gar nicht, die Worte bleiben fremd.

Das mag sein, aber ich fürchte, das Problem liegt tiefer, in der Substanz der Texte selbst.

Transportieren sie nicht häufig ein Menschenbild, gegen dessen pathogene Negativität sich zu wehren, nicht automatisch schon das Zeichen von aufklärerischer Glaubensverweigerung sein muss?

Es sind nicht nur feministische Mätzchen, wenn die Selbstverständlichkeit männlich-patriarchal-herrschaftlicher Gottesvorstellungen die Aneignung mancher Lieder blockiert. Und anderes kommt dazu: naiver Vorsehungsglaube, der nur zu leicht an der Lebenswirklichkeit zerbricht, Passionsdeutungen, die einseitig auf die Blut-, Opfer- und Lösegeldtheorie setzen, Reflexe altkirchlicher (und in dieser Form durchaus unbiblischer) Trinitäts- und Christologie-diskussionen, eine Ewigkeitshoffnung, die nicht selten zur Jenseitsfixiertheit wird und in lebensfeindliche Weltverachtung umschlägt.

Viele der alten Texte sind – so wie sie uns zunächst einmal entgegen kommen – nicht mehr gesprächsfähig, sind paradigmatisch überholt.

Die Lösungsansätze könnten etwa in die folgenden Richtungen gehen

1. Alte Texte, für welche die in dieser Kürze etwas grob skizzierte Kritik nicht oder weniger zutrifft. Das sind vor allem wohl die biblisch fundierten Texte, Psalmlieder allen voran, die zwar auch fremd sein mögen, deren Rezeption aber durch das Ineinander von Fremdheit und Vertrautheit erleichtert wird, mit dem wir bei Bibeltexten eher umzugehen gewohnt sind.

2. Die explizite Benennung heutiger Glaubensformulierungen im „Neuen Geistlichen Lied“, bzw. in einem Teil dieses Repertoires. Es ist unbestritten, dass die sprachliche Qualität nicht immer gut ist und dass die musikalische Faktur auch wieder Gebrauchshindernisse aufrichten kann; zudem sind hier ausdrücklich nicht die evangelikalen oder charismatischen Produkte so genannter „christlicher Rockmusik“ gemeint und schon gar nicht die theologisch bestenfalls im 19. Jahrhundert beheimateten afroamerikanischen Spirituals und Gospels. Aber es gibt im „Neuen Geistlichen Lied“ ehrenwerte und auch gelungene Versuche, Glauben in Erfahrungshorizont zur Sprache zu bringen.

3. Die offene Symbolik des so genannten „Geistlichen Volksliedes“. Ästhetisch – sprachlich wie musikalisch – ist die Streuung hier sehr groß und soll an dieser Stelle außer Acht bleiben. Ein „Volkslied“ definiert sich nach heutigem Verständnis über die Rezeption: Es verbreitet sich in verschiedenen Gruppen und sozialen (bzw. hier: religiösen) Kontexte. Voraussetzung dazu ist eine Begrifflichkeit und Symbolik, die aus unterschiedlichen Zugängen heraus deutbar ist: Was negativ als Verschwommenheit apostrophiert wurde; kann umgekehrt als Offenheit gesehen werden; die gerade im viel zitierten „post-modernen Pluralismus“ eine sinnvolle Funktion erhalten kann.

4. Für die „alten“, paradigmatisch überholten Lieder brauchen wir eine erneuerte hymnologische Hermeneutik (wobei Hermeneutik nicht im spezifischen Sinne der nachbultmannschen Theologie zu verstehen ist): Die Rezeption von Lieder ist dabei zu vergleichen mit derjenigen von älterer Literatur oder von Werken der bildenden Kunst. Der Unterschied bleibt natürlich, dass Lieder nicht nur angeschaut, sondern durch die Rezipierenden selber vollzogen werden; aber die Komponente des Gegenüber, des Nicht-Eigenen muss verstärkt einbezogen werden.

Dieser Zugang stellt erhöhte Anforderungen an die Lieder, „Kunst“ zu sein im Sinne eines die unmittelbare Erscheinung überschießenden Gehaltes, einer autotelischen Funktion, die kreative und letztlich unvorhersehbare Rezeptionsprozesse in Gang setzen kann. Bloße Gebrauchsdichtung vergangener Zeiten taugt lediglich als frömmigkeits- und kulturgeschichtliches Quellenmaterial und kann nicht in einen mehrschichtigen hermeneutischen Prozess eintreten.

Diese Hermeneutik ist zu entwickeln und anzuwenden im wissenschaftlich-hymnologischen Diskurs, in der hymnologischen Lehre durch die Gewinnung kritischer Distanz zum Gegenstand und (wohl am schwierigsten) im differenzierten Einsatz der Lieder in den Gemeinden – im Gottesdienst und in anderen Kontexten.

Paul Gerhardt bekommt auf diese Weise doch noch eine Chance...



**Alex Stock**

## **Bei Meinem Studieren**

### **Hymnologische Anwendungen**

Hymnologisch Bewanderten wird nicht entgangen sein, dass sich hier eine jener kleinen Textverschleifungen eingeschlichen hat, die die Kirchenliedgeschichte stetig begleiten. Der Titel ist ein Zitatfetzen aus der letzten Strophe des Liedes „Die güldene Sonne“, wo es korrekt heißt „In meinem Studieren“ – „In meinem Studieren/ wird er mich wohl führen/ und bleiben bei mir,/ wird schärfen die Sinnen/ zu meinem Beginnen/ und öffnen die Tür“. Es ist die 5.Strophe eines Morgenlieds von Philipp von Zesen aus dem Jahre 1641 (EG 444). Aber wann singt man heutzutage schon Morgenlieder?

Das Lied beginnt fröhlich im Chor: „Nun sollen wir loben“, „Nun lasset uns singen“. Die beiden Schlusstrophen springen dann freilich aus diesem Gemeinschaftsduktus der 1.Pers.Plural in die 1.Pers.Sing. „Er gebe mir Gaben/ zu meinem Vorhaben,/ lass richtig mich gehn“, heißt es in der 4.Strophe und dann eben weiter in der 5.: „In meinem Studieren...“. Pronominal genau genommen ist das das private Morgengebet eines Studenten oder eines irgendwie Studien betreibenden Menschen, und der Schriftsteller Zesen, der 1643 die Sprachgesellschaft „Deutschgesinnte Genossenschaft“ gründete, hat sich da vermutlich einbezogen, wusste jedenfalls, wie das beim Studieren ist, wenn man morgens an den Schreibtisch zurückkehrt. Das leere Blatt gähnt noch, man weiß nicht recht, wie es weitergehen soll, den Gänsekiel allein anzuspitzen, hilft nicht, man bräuchte eine Eingebung, einen Einfall, der einen aus dem morgendlichen Stumpfsinn risse, einen Anschub, dass man über die Schwelle kommt. Also: „Er gebe mir Gaben zu meinem Vorhaben“ und dann weiter „Wird schärfen die Sinnen,/ zu meinem Beginnen/ und öffnen die Tür“. Wer so etwas dichtet, ist nicht nur fromm, er hat auch Ahnung vom Leben, vom geistigen Arbeitsleben. Das ist, scheint mir, für Studierende jeder Seinsart ein lebenspraktisches Morgenlied, das man, jedenfalls in diesen beiden Schlusstrophen, nicht unbedingt im Chor singen muss, sondern vielleicht eher für sich singt, halblaut, aber nicht direkt kleinlaut oder kleinmütig, sondern schon mit Vertrauen: Es wird schon werden, „wird er mich wohl führen und bleiben bei mir“. Auf den sprachbewussten Liederdichter und auch auf die hier versammelte „Graduierten-Genossenschaft“ angewandt, handelt es sich somit nicht um ein bloß hymnisches, sondern geradezu um ein hymnologisches Morgengebet, das das Studieren der Hymnen hymnisch eröffnet oder dazu vorsichtig überleitet. Eher als in die gottesdienstliche Öffentlichkeit gehört es in die Hausfrömmigkeit von Hymnologen und artverwandten Berufsgruppen.

Als wir uns in schöner hymnologischer Regelmäßigkeit fünf Jahre lang trafen, um das „Geistliche Wunderhorn“ zu fabrizieren, haben wir in den Sitzun-

gen wohl auch gesungen. Aber das konnte auch „Maria Maienkönigin“ mitten im kalten Winter sein oder „Müde bin ich, geh zur Ruh“ am helllichten Nachmittag. Da ging es nur darum, dass man das Lied, dessen Text man dann nach Strich und Faden durcharbeitete, auch von seinem Klang her wahrnahm. In meiner Studienzeit war es in Innsbruck noch üblich, dass der jeweilige Professor die Vorlesung mit dem Singsang einer lateinischen Oration zum Hl. Geist begann „Deus, qui corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti...“. In evangelischen Predigerseminaren soll es da entsprechende Choräle gegeben haben. So war das im Wunderhornkonventikel nicht und musste es auch nicht sein. Religion ist ja in dieser Hinsicht heutzutage eher Privatsache, etwas, was man, wenn überhaupt, besser für sich macht.

Ich bin hier nun auf eine Sache gekommen, die uns in der Wunderhorn-Arbeit immer wieder beschäftigt hat, der Ort der Lieder, der Zeitort ihrer Entstehung, die Orte und Milieus, durch die sie bei ihrer Wanderung durch die Zeiten hindurchmussten, aber auch der lebenspraktische Ort, das, was man in der Exegese „Sitz im Leben“ nennt. Und da zeigte sich dann manchmal, dass Lieder, die das Kirchengesangbuch heutzutage selbstverständlich dem gemeindlichen Gottesdienstgebrauch zuordnet, ursprünglich aus eher privaten Kontexten stammen. Knorr von Rosenroths „Morgenglanz der Ewigkeit“ war ein Loseblatttext für die häusliche Morgenandacht; Spees „Bei stiller Nacht“ findet sich zuerst als Ratschlag zur Behandlung trauriger Seelenlagen in einem geistlichen Erbauungsbuch und als Schmuckstück einer religiösen Gedichtsammlung, der „Trutznachtigal“; J.Henkys hat bei Tersteegens „Gott ist gegenwärtig“ an das pietistisch fromme Lesen von Liedtexten erinnert, im Konventikel; den Sonntagsgottesdienst in der reformierten Kirche gegenüber habe er eher gemieden. Chr. Reich, die wahrlich viel von der hermeneutischen Kraft des gemeinsamen Singens hält, zitiert in ihrem Kommentar zu „Ich steh an deiner Krippen hier“ eine Bemerkung D.Bonhoeffers zu seinem Umgang mit diesem Lied im Gefängnis: „Ich hatte mir bisher nicht viel daraus gemacht. Man muss wohl lange allein sein und es meditierend lesen, um es aufnehmen zu können.“

Der hier mit ein paar Beispielen in Erinnerung gebrachte Liedgebrauch hat mich an einen Brief vom 17. Juni 1995 erinnert, in dem mich unter der Überschrift „Betrifft: Geistliches Wunderhorn“ der mir bis dahin nicht bekannte Hermann Kurzke zur Mitarbeit zu verführen suchte. In diesem Brief findet sich der Satz „Als hauptsächliche Zielgruppe denke ich an die Millionenzahl von Choralnostalgikern, die nicht mehr in die Kirche gehen, aber aus ihrer Kindheit ihren Paul Gerhardt im Herzen tragen. Ferner soll selbstverständlich auch das kirchliche Publikum willkommen sein. Denen wollen wir gern ihre eigene Tradition erklären, hoffärtigerweise.“ Da dieses hoffärtige Konzept eines kulturtheologischen Zweifrontenkriegs eigenen Vorstellungen entsprach, die ich zu gleicher Zeit mit dem Projekt einer „Poetischen Dogmatik“ verfolgte, habe ich zugesagt. Ich war und bin kein gelernter Hymnologe, weder im liturgiewissenschaftlichen, noch im literaturwissenschaftlichen, und schon gar nicht im mu-

sikwissenschaftlichen Sinne. Ich war und bin ein systematischer Theologe mit hymnologischen Anwendungen, der Kirchenlieder und liturgischen Hymnen nicht nur als schöne *ornamenta ecclesiae*, sondern als biblischen oder konziliären Texten durchaus ebenbürtige *fontes theologici* aufzunehmen sucht. Das ist für Texte, die primär zum Singen bestimmt sind, zweifellos ein sekundärer Sitz im Leben. Es ist sicher richtig, was H. Becker anlässlich von „O heilige Seelenspeise“ schreibt: „Mehr als Worte sagt ein Lied. Lieder sind nicht nur Texte. Lieder leben, indem sie erklingen.“ Sie vorrangig als Texte zu behandeln, ist eine Art Mortifikation. Aber vielleicht erreicht man nur in einer solchen Sillegung den Ort einer *docta pietas*, die unbeschadet aller gesungenen Zustimmung, intellektuell prüft, was zu retten ist.

Die Hymnologie ist vor allem eine historische Disziplin und dann vielleicht auch in dem geschilderten Sinne eine systematisch-theologische Anwendung. Sie ist wohl auch eine praktische Disziplin. Aber für wen? „Denen wollen wir gern ihre Tradition erklären“, hatte es in Hermann Kurzkes Anwerbeschreiben von 1995 geheißen; gemeint war „das Kirchenpublikum“, das im Vorwort zum „Geistlichen Wunderhorn“ dann wiederkehrt als „die, die sich als Gläubige verstehen“; denen „möge es dazu dienen, ihre Erfahrung wieder an den Strom der Überlieferung anzuschließen“. Ja, das war eine Erkenntnis, die sich durch diese Jahre gemeinsamer Arbeit gezogen hat, dass das gängige religiöse Bewusstsein und die kirchliche Praxis irgendwie abgeschnitten schien, oder sich in einem übermäßigen Hang zur Aktualisierung abgeschnitten hatte vom Reichtum der christlichen Frömmigkeit. Der Unwille über solche semiaufklärerischen Selbstbescheidungen artikuliert sich z. B., wenn A. Franz in seinem Kommentar zu „Ihr Christen, hoch erfreuet euch“ einen Abschnitt überschreibt „Abrissunternehmen Gotteslob“, oder H. Kurzke notiert „Die Wirkungsgeschichte von *Wunderschön prächtige* zeigt den späten Sieg der Theologen über die Volksfrömmigkeit. Er wurde erkauf mit dem Siechtum des Liedes. [...] Ob der Traditionsbruch zu heilen ist? Wahrscheinlich ist es dafür zu spät.“ Von solcher Melancholie war unsere Arbeit manchmal umwittert: Es ist alles sehr schön, aber trotz aller hermeneutischen Bemühung wahrscheinlich von der kirchlichen Gottesdienstpraxis nicht mehr einholbar. Wir haben uns dadurch dennoch nicht irritieren lassen. Man übersieht den künftigen Gang der Dinge nicht. Die Geschichte der Kultur zeigt, dass manchmal gerade das Abgelegte und Abgelegene der Vergangenheit überraschend weiterführt, wenn man nur kreativ damit umgeht; dazu muss man es aber jedenfalls kennen.

Das Wunderhorn-Programm hatte aber neben dieser hymnologischen Primärklientel auch jene wachsende Zahl von Zeitgenossen im Blick, die sich in diese kirchlichen Gesellungsformen, die alles gemeinsam und gemeinverständlich machen wollen, einfach nicht mehr zu finden vermögen, ohne doch dem Ganzen schon vollends den Abschied geben zu wollen. Ethische und kulturelle Bande zur christlichen Überlieferung bleiben in unterschiedlichem Härtegrad bestehen. Diesen halbsäkularisierten Zeitgenossen, eben auch ihnen, wurde das „Wunderhorn“ zgedacht „in der Gewissheit, dass das, was Jahrtausende wich-

tig war, nicht gänzlich veralten kann“. Wenn diese Wichtigkeit im religiösen, und nicht nur im ästhetischen Gebrauch lag, so setzt ihr Erweis vielleicht auf die Erweckung einer eher privaten Frömmigkeit, die die Schätze der christlichen Überlieferung, wenn sie denn frei und klar genug angeboten werden, nicht verachtet. Zu Zeiten großkirchlicher Schwächeanfalle ist schon manchmal eine *Devotio moderna* aufgekommen..

Solcherart Gedanken haben mich angewandelt bei meinem Studieren und ich denke „*In* meinem Studieren...“

Franz Karl Praßl

## Gregorianik und Hymnologie - gemeinsame Forschungsperspektiven

Aus einer liturgiewissenschaftlichen Perspektive kann man die Gregorianik und die Hymnologie als zwei unterschiedliche Stämme ein und desselben Baumes betrachten, obschon die Gegenstände der Forschung sich nur wenig zu berühren scheinen. Dennoch ist die Zahl der gemeinsamen Themen und Interessen größer, als es auf den ersten Blick aussieht. Der große und tiefe gemeinsame Wurzelstock beider Disziplinen ist Singen und Musizieren im Gottesdienst, ein unerschöpfliches Thema mit kaum überschaubaren Verästelungen in den einzelnen Kirchen, Ländern, Sprachgebieten, Kulturen und historischen Vorläufen. Die Diversifizierungen des Gegenstandes können als bekannt vorausgesetzt werden, aber wie sieht es mit den Gemeinsamkeiten aus?

Singen und Musizieren steht in allen Kirchen im Dienste des göttlichen Wortes, auch wenn dies kaum so deutlich artikuliert wird wie in den Kirchen der Reformation, vor allem in der lutherischen Theologie. Dies hat mehrere Konsequenzen.

Dazu zählen z.B. Fragen nach dem grundsätzlichen Umgang mit den biblischen Texten im Gottesdienst. Werden diese wörtlich rezipiert, in welcher Übersetzungs- bzw. Überlieferungstradition, werden die Texte centonisiert, in liturgischer Redaktion verändert, erweitert, verkürzt, werden sie paraphrasiert, nachgedichtet, bereimt, kontrafiziert? Erkennt eine dem ursprünglichen Sinn der Texte verpflichtete Exegese in der historischen Verarbeitung biblischen Materials dessen genuine Aussageabsicht wieder? Diese Frage erhebt sich, wenn man das „Tota pulchra es, amica mea“ des Hohenliedes konfrontiert mit der Antiphon „Tota pulchra es Maria“ im Kontext des 19. Jahrhunderts. Es darf auch gefragt werden, wieweit „Ein feste Burg ist unser Gott“ wirklich dem Psalm 46(45), der auch ein Standardpsalm katholischer Marienfeste ist, und dessen gesamtem inhaltlichen Duktus entspricht. Die Tradition der Großkirchen, auch in der Reformationszeit, ist – wie mir scheint – in Bezug auf den Gesang von einem eng ausgelegten Prinzip der sola scriptura wohl recht weit weggegangen und dort gelandet, was man modern ein „Fortschreiben“ der Bibel nennen könnte, Aktualisierung oder *aggiornamento*. Darf man denn das? Offensichtlich ja, es kann ja gar nicht anders sein, wenn Liturgie etwas Lebendiges, Heutiges ist. Es geschieht konfessions- länder- und kulturbedingt in sehr unterschiedlichen Gesangsgattungen und praktischen Ausprägungen, bei all dem aber bleibt doch das Prinzip der Veränderung von kanonischen Texten für den liturgischen Gebrauch gleich. Diese Praxis ist gebilligt durch die jeweilige kirchliche Autorität, die auch über den Kanon wacht, notfalls auch verworfen, wenn die solcherart entstandenen Gesänge wider die offizielle

Doktrin sich erheben. So ergibt sich die Frage, was ist Biblizität im Kirchengesang, was ist Kanonizität, was sind die Kriterien für die einschlägigen Festlegungen bzw. Verwerfungen. Das hat auch weitreichende ökumenische Aspekte. Welche Gesänge sind von mehreren Kirchen rezipierbar, welche nicht, wieweit sind Kriterien des Schriftgebrauchs gemeinsam anwendbar. Natürlich gibt es zu diesen Fragen jede Menge an Einzelstudien, aber umfassendere Arbeiten, welche den genannten Phänomenen – auch unter Einbeziehung der orthodoxen und altorientalischen Kirchen – auf den Grund gehen und sich um eine Zusammenschau bemühen, wären ein interessantes Feld der liturgiewissenschaftlichen Aspekte von Gregorianik und Hymnologie. Ergänzend dazu ist auf breiterer Basis die Frage nach Funktion, Stellung und Berechtigung von Liedern und Gesängen zu stellen, welche keine Bindung an die Bibel aufweisen. Das ist auch in der Gregorianik der Fall, wenngleich dies als Problematik vor allem erst mit dem neuen geistlichen Lied virulent geworden ist, z. B. bei den von mir gerne als „Gott-los“ bezeichneten neueren Gesängen.

Der Dienst am Wort hat auch seine technischen Aspekte. Hier rühren wir an aufführungspraktische Fragen, die sich alle im weitesten Sinne um das Prinzip der Kantillation drehen, auch wenn man andere Namen wie liturgisches Rezitativ, Altargesang, freirhythmisches Singen, Psalmodie usw. dafür verwendet. Die ältere deutsche Hymnologie mit ihrer Fixiertheit auf die Liedform – was ich hier wertfrei verstanden haben möchte – hatte all diese Fragen kaum im Blick, sieht man von einschlägigen Beiträgen in *Leiturgia IV* („Evangelische Choralkunde“) u.ä. ab. Erst die Auseinandersetzung mit der deutschen Gregorianik, deren Behandlung genauso zur Hymnologie gehört (siehe auch die einschlägigen Regionaltagungen der IAH), und die neueren Entwicklungen im Evangelischen Gesangbuch, im Gottesdienstbuch und in Stundenbüchern, wie z.B. dem der Michaelsbruderschaft, haben hier auf breiterer Ebene einen Blick für die Fragen und Probleme geöffnet. Wenn ich es recht sehe, wurden zum Bereich der Kantillation im deutschen Sprachraum in den Sechziger- und frühen Siebzigerjahren vor allem in der Zeitschrift *Musik und Altar* von Autoren wie Johannes Aengenvoort, Philipp Harnoncourt, Helmut Hucke, Erhard Quack und Fritz Schieri bahnbrechende Arbeiten geleistet, welche Grundprinzipien der Kantillation in deutscher Sprache so entwickelt haben, dass ein für ein damaliges Sprachverständnis ideal ausgewogenes Verhältnis von Text und Melodie im Vortrag liturgischer Stücke aller Art, von der Lesung bis zum Vorsänger- und Gemeindepsalm, möglich geworden ist. Oder noch besser gesagt: die entwickelten Modelle des musikalischen Vortrags ermöglichen einen sprachgerechten musikalischen Vollzug liturgischer Texte. Dies wurde auf einer anderen Schiene vor allem vom Kreis um Godehard Joppich und Rhabanus Erbacher für (monastische) Stundenbücher weiterentwickelt und verfeinert. Die Frage nach einer sprachgerechten Kantillation hat schon Heinrich Schütz in aller Deutlichkeit aufgeworfen (z.B. Auferstehungshistorie). Das mit dem Unwort „nicht liedmäßiger Gesang“ verbundene Phänomen ist gleichermaßen für lateinische und deutsche Gregorianik wie für Strukturen des

Gemeindegessangs jenseits der strengen Liedform (z.B. Responsorialgesänge, manche Taizé-Gesänge) virulent geworden. Dabei ist die Perspektive der Gesangspraxis der Ostkirchen noch gar nicht in den Blick gekommen, welche hauptsächlich von Strukturen der Kantillation, bzw. vom sprachgerechten musikalischen Textvortrag geprägt ist. Das Verhältnis von Text und Musik, von Wort und Ton, vom Logos und seinem Erklingen wird idealtypisch primär von der Ebene des Textes her determiniert. Das wurde auch in der Geschichte der Gattung Lied nie ganz vergessen. Die Korrelation von Text und seiner musikalischen Darbietungsform ist ein Thema, das alle Gattungen des Kirchengesangs sowie alle kirchlichen Traditionen gleichermaßen betrifft und somit ebenso ein weites Feld vergleichender Grundlagenforschung wäre. Es ist zu beobachten, dass das Problembewusstsein für Fragen einer angemessenen Kantillation bei semiologisch orientierten Choralwissenschaftlern vorhanden ist, und im muttersprachlichen Kirchengesang vor allen bei Personen, denen die Entwicklung von zeitgemäßen liturgisch-musikalischen Ausdrucksformen ein Anliegen ist, wie dies etwa in den Dokumenten von *Universa laus* zum Ausdruck kommt.

Ein weites Feld ist auch die Frage nach der musikalischen Angemessenheit von Gesängen für konkrete Gemeinden. Im Bereich von Kantillation und deren Spezialform, der Psalmodie, entzündet sich diese Frage anhand der klassischen kirchentonalen Modalität. Sind die Kirchentöne gemeindegemäß, oder ist dies eher die Gelineau-Psalmodie in Dur und Moll? Warum boomen Modelle anglikanischer und orthodoxer Psalmodie? Oder noch grundsätzlicher gefragt: Was ist Gemeinden musikalisch-technisch und/oder auch ästhetisch zumutbar? Was ist von sangesfreudigen Laien machbar? Welche Gregorianik als Gemeindegessang überhaupt tauglich ist, ist eine vergleichbare Frage wie die Eignung von vierstimmigen Chorsätzen zum Gemeindegebrauch. Wir kennen alle die fließenden Grenzen von Gemeinde- und Chorgesang und die oftmalige Schwierigkeit einzelner eindeutiger Zuweisungen, aber die Grundsatzfrage ist mit dem Hinweis auf ihre Randbereiche noch nicht erledigt.

Es gibt auch viele Einzelfragen gemeinsamer Forschungsperspektiven, z.B. Funktion und Verwendung der klassischen Gattung Hymnus und deren sprachliche und konfessionelle Grenzüberschreiten, oft einhergehend mit einem Funktionswandel.

Mir geht es aber primär darum, einmal gerne übersehene Grundsatzfragen angesprochen zu haben, die Fächer überschreitend zu behandeln wären. In diesem Graduiertenkolleg ist dies auch häufiger geschehen als sonst irgendwo. Die genannten Themen bleiben wichtige Fragen für das Gespräch über den Zaun der eigenen Kirchenmusiktradition hinweg und eröffnen Perspektiven für eine geduldige liturgiewissenschaftliche Grundlagenforschung an Beispielen von Gregorianik und Hymnologie.





**Karl Christian Thust**

## **Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs: Sammlung und Bibliographie**

Zur Zeit arbeite ich an einer Bibliographie über die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs (im Folgenden EG genannt). Die ursprünglich gar nicht beabsichtigte Bibliographie hat sich ergeben aus einer Materialsammlung zum Zweck weiterer hymnologischer Arbeiten; einer Sammlung, die in Jahrzehnten zunächst wie von selbst organisch gewachsen ist: schon im Jugendalter, von der Singbewegung geprägt; beim Kirchenmusik-, weniger dem Theologiestudium; im Rahmen der hymnologischen Dissertation, weiterer Veröffentlichungen, Vorträge und Referate. Während meiner Tätigkeit als Kantor kam viel weitere Literatur über Kirchenlieder hinzu, vor allem unter musikalischem Aspekt (bei Liederläuterungen für Gemeindeveranstaltungen, Abendmusiken u.ä.); als Pfarrer, vor allem unter theologischem Aspekt (für Liedpredigten, Gemeinseminare, Beiträge für Gemeindebriefe). Auch als 30 Jahre lang hauptberuflicher Religionslehrer hatte ich trotz anderer Themenschwerpunkte theoretisch wie praktisch immer wieder mit Liedern zu tun. So hat sich im Lauf der Jahrzehnte auch religionspädagogisch viel hymnologisches Material angesammelt. (Übrigens ein Bereich mit Chancen, der m. E. von der Hymnologie manchmal etwas übersehen wird.)

Vorbild für die inzwischen bereits stattliche, aber erst später vervollständigte Sammlung von Liedmaterial war (ähnlich der mit Stoff zu religionspädagogischen Themen) meine ebenfalls in vielen Jahren entstandene Sammlung von mehreren tausend Orgelvorspielen, geordnet nach den Nummern des Gesangbuchs, die sich in jahrzehntelanger Organistenpraxis sehr bewährt hat. (Allein diese - von Motetten, geistlichen Konzerten, Kantaten, Oratorien u.ä. ganz zu schweigen - unter dem Aspekt der Wirkungsgeschichte von Kirchenliedern weiter zu untersuchen, böte der Hymnologie ein lohnendes umfangreiches Betätigungsfeld.)

Da ich wegen meiner chronischen Polyarthritits inzwischen (leider Gottes) kaum noch orgeln kann, und da mir andererseits mein Ruhestand die Möglichkeit dazu bot, habe ich mich nun wieder mehr der Hymnologie zuwenden können; mit dem Ziel, zunächst jene Lied-Material-Sammlung zu vervollständigen. Dies erwies sich (was eigentlich zu erwarten war) als überaus mühsam und arbeitsintensiv.

D.h. über das jahrzehntelange Sammeln hinaus besuchte ich in den letzten 3 Jahren ca. 260 mal Institute wie die evangelisch- und katholisch-theologischen, germanistischen, musikwissenschaftlichen, volksliedkundlichen, pädagogischen Fachbereiche, Gesangbucharchiv, Kirchenmusikschulen, Religionspädagogischen Ämter und weitere Einrichtungen im In- und Ausland und konnte

dabei eine Fülle weiteren Materials aufspüren, ergänzt durch Internetrecherchen, viele Briefwechsel, Telefonate, e-Mails, Faxe. In unzähligen Arbeitsstunden habe ich z. T. mühsam (über Fernleihe und auf anderem Weg) bald 1000 Bücher, Aufsätze und Artikel beschafft, durchgearbeitet und gesichtet; darunter allein 32 Hand- und Werkbücher bzw. Reihen und 67 Periodika mit 2200 Jahrgangsbänden. Alles, wie die Bücher, in Karteikästen und übersichtlichen Listen erfasst, alles Wichtige kopiert, sortiert und katalogisiert.

Inzwischen sind auf diese Weise neben dabei ebenfalls anfallendem umfangreichem Material über die Liederdichter und -komponisten, die Lieder der Anhänge oder über Hymnologie ganz allgemein, geordnet in 535 Rubriken des Stammteils des EG, über 20.000 Bücher, Aufsätze, Artikel, Miscellen u.ä. zusammengelassen (die vielen Seitenangaben für verschiedene Stellen nicht mitgerechnet und mit Beschränkung auf ausdrücklich erwähnenswerte Bemerkungen); also pro Lied durchschnittlich ca. 50, von den bekannteren Liedern über 100, allein z.B. von „Ein feste Burg“ über 250!

Solcher unmittelbare Zugriff bei jedem der 535 EG-Lieder zu allem Wesentlichen, was in den vergangenen Jahrzehnten Theologen, Germanisten, Musikwissenschaftler u.a. darüber geschrieben haben, gibt nicht nur mir die Möglichkeit, innerhalb kürzester Zeit über jedes dieser Lieder etwas auszuarbeiten, sondern war auch schon für viele andere hilfreich. (Neulich bat mich ein Pfarrerkollege um Liedpredigten zu „Es kommt ein Schiff geladen“; ein Griff zu Rubrik EG 8 und ich konnte ihm 8 Predigten geben. Weihnachten brauchte die Pfarrerkollegin unserer Burgkirche Material zu „Es ist ein Ros entsprungen“; ein Griff zu Rubrik EG 30: 125 Artikel und Literaturverweise.)

Da also entsprechendes Interesse und Bedarf vorzuliegen scheinen, vielleicht auch von germanistischer, musikwissenschaftlicher, pädagogischer und anderer Seite her, stellt sich die Frage: Wie diese Sammlung einem größeren Kreis nutzbar machen? Ein Druck ist Urheberrechtlich und wegen des Umfangs kaum möglich. Sie nach meinem Tod z. B. dem Mainzer Gesangbucharchiv vermachen – warum nicht? Doch zuvor legt es sich nahe, sie einem größeren Kreis als Bibliographie zu vermitteln. Eine vorsichtige Anfrage beim Vandenhoeck & Ruprecht-Verlag, in dem nicht nur mein erstes Buch, sondern vor allem alle wichtigen Bücher zum EG erschienen sind, führte zu positiver Reaktion und Ermutigung. Inzwischen ist die Bibliographie fast fertiggestellt und soll dort in diesem Jahr erscheinen; wenn irgend möglich in der Reihe der von der Evangelischen Kirche in Deutschland (Hannover) herausgegebenen EG-Handbücher, was optimal und sinnvoll wäre.

## **Zum Inhalt**

Zwar ist es hymnologisch bedauerlich, doch wegen des großen Umfangs und Arbeitsaufwandes unumgänglich: die Beschränkung auf das EG, obwohl viele Lieder auch im *Gotteslob* und in den Schweizer Gesangbüchern stehen und diese mit im Blick sind. (Vielleicht finden sich andere, die eine entsprechende Bib-

liographie auch über diese Gesangbücher schreiben.) Ebenso die Beschränkung auf die Zeit nach 1945; wegen des besonderen Einschnitts, der Entstehung von EKG, JLH u.a.. Außerdem ist alle wichtige Literatur davor in der späteren aufgearbeitet. Doch wichtige Ausnahmen (z.B. WA 1923, HDEKM 1941) und Neudrucke von Koch, Erk-Böhme, Böhme, Bäumker und Nelle habe ich mit berücksichtigt. Natürlich auch die wichtige und umfangreiche katholische wie auch (neben der Österreichischen) die Schweizer Literatur; insgesamt vor allem die deutsch-, gelegentlich auch die fremsprachige.

Die angesprochene Literatur über die Wirkungsgeschichte bei Choralbearbeitungen etc. ist (zumal in Verbindung weiterer wichtiger Liedinformationen) nicht ausgeklammert, doch ebenfalls nur am Rande berücksichtigt. Sie würde eine gesonderte Bibliographie erfordern.

Dem Hauptteil, der Bibliographie der 535 Lieder des EG-Stammteils, schließen sich an: eine Aufschlüsselung der Literaturverweise, eine Auflistung der verwendeten Quellenwerke, Gesangbücher, Lexika, Hand-, Werk- und Arbeitsbücher und Periodika, wie auch - so weit in Ausnahmefällen möglich - nach Inhalt und Fachbereichen: allgemein hymnologisch, theologisch (allgemein, evangelisch, katholisch, Betrachtungen, Predigten, Religionspädagogisches), germanistisch, musikwissenschaftlich und pädagogisch; schließlich ein Abkürzungsverzeichnis.

## Zum Umfang

Um die eigentlich über 1000 Seiten auf (allerdings sehr konzentrierte) knapp 400 zu reduzieren, habe ich nicht nur für sämtliche Periodika, Lexika, Werkbücher u.ä. Abkürzungen benutzt (möglichst die gängigen), sondern mir auch für die zumeist mehrfach zitierten Titel (in Anlehnung an Standardwerke wie das DKL) eine m. E. simple und zugleich effektive Chiffrierung ausgedacht: statt langer Titel lediglich Nachname + A (wenn Aufsatz oder Artikel) oder B (wenn Buch oder Band) + halbe Jahreszahl + Seitenzahl. Z.B. (um bei meinen Vorrednern zu bleiben): REICH B 97, 142-163 (= Christa Reich: das Buch *Evangelium: klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens* (Stuttgart 1997), darin auf den Seiten 142-163 das Kapitel: Die Psalmen im EG) oder MARTI A 01, 147-173 (= Andreas Marti: der Aufsatz „Aspekte einer hymnologischen Melodieanalyse“, in JLH 40 (2001) auf den Seiten 147-173.

Bei unwichtigeren Liedverweisen beschränke ich mich, mit oder ohne Namensnennung, lediglich auf Angaben wie MGD 33 (1979) 134 oder JLH 41 (2002) 236f.

Durch diese Unterscheidung, durch die nach Jahren und absatzweise Jahrzehnten chronologische und alphabetische Anordnung wie auch die erwähnte, vor allem fachbezogene Auflistung am Ende und weil außerdem die Mehrzahl der Benutzer wie Sie als Insider die meist recht bekannten Autoren und Werke ohnehin kennen, lässt sich relativ leicht die gesuchte Literatur finden und das Wichtige vom weniger Wichtigen trennen.

Deshalb meinte ich mich über die verständlichen Bedenken der Herren Henkys und Kurzke hinwegsetzen zu dürfen und dennoch relative Vollständigkeit anzustreben. Wie ein Astronom bei genauerer Beobachtung ständig Neues entdeckend, erschien mir dies lange Zeit unerreichbar. Doch da ich inzwischen immer wieder auf bereits erfasste Literatur stoße, darf ich davon ausgehen, dass das Wesentliche erfasst habe. ( z. B. hatte ich von den 117 für mich in Frage kommenden Titeln aus einer Liste von insgesamt 348 allein von Markus Jenny, die mir Herr Bernoulli kürzlich schickte, bereits 115 berücksichtigt.)

Dennoch habe ich abschließend die herzliche Bitte an Sie (und ich bin froh, sie noch rechtzeitig vor der Drucklegung an diesen großen Kreis kompetenter Experten richten zu können), mir möglichst umgehend trotz allem mir vielleicht noch unbekannte ausgefallene oder ganz neue Literatur zu nennen, soweit sie sich auf Lieder des EG bezieht.

Darüber hinaus wird natürlich bei diesem etwas speziellen, im Absatz begrenzten Buch jede Anschaffung (privat oder für Ihr Institut) willkommen sein, obwohl es für Hymnologen jeder Fachrichtung, Theologen, Germanisten, Musikwissenschaftler, Kirchenmusiker, interessierte Laien, also einen relativ großen Personenkreis, eine Fundgrube und wichtige Arbeitshilfe sein kann.

So wie das bibliografische Sammeln und Erfassen weit mehr als stupide Erbsenzählerei ist, sondern notwendiger Weise mit inhaltlicher Auseinandersetzung verbunden und zu ihr hinführend, so hoffe ich jedenfalls, dass die Bibliographie auch Hilfe und Anreiz ist, sich um so intensiver mit den alten und neuen Gesangbuchliedern zu beschäftigen und sie bei aller kritischen Distanz sowohl als eindrucksvolles inspirierendes Glaubensdokument als auch als vielfältiges kostbares kulturelles Erbe noch mehr wertzuschätzen.

**Gerhard Hahn**

## **Erfahrungen mit der „Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch“**

Im Sommer dieses Jahres werden Jürgen Henkys und ich als Herausgeber der „Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch (EG)“ ausscheiden. Es wird mit Abschluss des 13. Heftes geschehen. Mit diesem Heft werden alle 154 Lieder des jährlichen Festkreises behandelt sein, wenn nicht die gewichtigste, so doch die umfangreichste Rubrik des Gesangbuches. Welche weiteren Liedkommentare mit „Nestbildungen“ etwa um die liturgischen Gesänge oder die Lieder Jochen Kleppers dann vorliegen, zeigt die Übersicht, die uns Dorothee Monninger bereitgestellt hat.

Sicher hinreichender Anlass, einige Worte über die „Liederkunde“ und ihr hymnologisches Umfeld zu sagen!

Dass es heute und hier, bei dieser Bilanztagung des Graduiertenkollegs, geschieht, ist nicht unbegründet. Kolleg und „Liederkunde“ sind ja auf vielfältige Weise mit einander verbunden.:

1. Was die handelnden Personen anlangt, die dort und hier auftreten.

2. Was den Impuls und die Ermöglichung anlangt, hymnologischer Tätigkeit über die Liebhaber- oder berufliche Beschäftigung Einzelner hinaus eine institutionelle Plattform zu bieten, auf der über einen längeren Zeitraum hinweg über ein umrissenes Gebiet im Team unter wissenschaftlichen Voraussetzungen gearbeitet werden konnte und kann.

Wenn man an dieser Stelle weitere Aktivitäten um bestehende oder geplante Gesangbücher einbezieht wie beispielsweise den Schweizer „Ökumenischen Liederkommentar“, dazu das große editorische Unternehmen DKL (Deutsches Kirchenlied), auch die Arbeit der IAH mit ihren Kongressen oder die Tagungen im Kloster Kirchberg, wird man dankbar feststellen dürfen, dass das hymnologische Arbeitsfeld wohl noch nie so gut bestellt war wie in den letzten Jahrzehnten.

3. „Liederkunde“ und Kolleg: Gemeinsam sicher auch die Verantwortung dafür, dass das wissenschaftlich Erarbeitete Zugang in die Praxis finden kann. Das ist für die Liederkunde selbstverständlich. Aber auch für die Beobachter des Kollegs, nicht nur für die Teilnehmer war erkennbar, wie wissenschaftliche Arbeit sich immer wieder in liturgischer, besonders in musikalisch-liturgischer Praxis erprobte. Als praktische Auswirkung möchte ich als Literarhistoriker aber auch verbuchen, dass die Gattung Kirchenlied ein beträchtliches Stück näher an die literatur-, kultur- und gesamtgeschichtliche Bedeutung herangerückt wurde, die ihr zusteht.

Ich halte das Mainzer Kolleg, wenn ich das an dieser Stelle sagen darf, mit seinem umrissenen konkreten Arbeitsgebiet, mit seinen realistischen klaren

Zielsetzungen, mit seiner Organisation, besonders auch durch die Art, wie es interdisziplinär in die laufende Semesterarbeit eingebunden, diese sogar darauf abgestellt war, wie hymnologische Sonderveranstaltungen zugeordnet waren, - ich halte das Mainzer Kolleg für eines der best organisierten und erfolgreichsten der letzten Jahre. Ich sage das nicht einfach so. Ich war ja so manches Jahr in der Germanistischen Forschungskommission der DFG oder als Gutachter mit Projekten befasst, und ich nahm angesichts der Sprechblasen, die in nicht wenigen Anträgen blubberten, mein Maß immer wieder an Mainz, auch meine Gewissenszuflucht.

Zurück zur „Liederkunde“! Sie ist ja keine neue Kreation. Sie fußt, von einer gestreuten Literatur von Liederklärungen unterschiedlichen Niveaus abgesehen, auf der „Liederkunde zum Evangelischen Kirchengesangbuch (EKG)“, zum Vorgängergesangbuch also. Diese Form der Darbietung hymnologischer Erkenntnisse war so gut angenommen worden, dass es eigentlich keine Frage war, dass sie auch dem neuen Gesangbuch, dem EG, zugute kommen sollte. Für hilfreiche Kontinuität sorgten einige Mitarbeiter der alten und der neuen „Liederkunde“.

Diese Entscheidung hat außer durch die eng verbundene Schweizer Parallelaktion eine zusätzliche Bestätigung erfahren durch zwei neuere Publikationen, die Sie kennen. Die Namen der Initiatoren und Autoren finden sich wiederum in den Listen des Kollegs und der „Liederkunde“ - und der heutigen Teilnehmerliste. Ich meine das „Geistliche Wunderhorn“ von 2001 und das „Kirchenlied im Kirchenjahr“ von 2002. Sie zielen bei ähnlicher Anlage über den Leserkreis der „Liederkunde“ hinaus, der trotz öffnender Werbung im wesentlichen doch aus solchen besteht, die das Werk in der kirchlichen Praxis benötigen.

Das „Wunderhorn“ betont dabei in Auswahl und Darstellung literarische und musikalische Qualität und vermittelt die kulturelle Bedeutung der Gattung Kirchenlied, erschließt sie also auch für Leser, die über das geistliche Interesse hinaus ästhetischen Rang und geschichtliche Wirkung zu schätzen wissen, auch als etwas Erhaltenswertes. - Ähnlich zielt auch das „Kirchenlied im Kirchenjahr“ über kirchliche Praxis hinaus, wenn es die christlichen Feste ins Auge fasst, die, nicht zuletzt in ihren Liedern, Lebensrhythmen markieren auch in einer weithin säkularisierten Welt und auch bei weithin folkloristischem Zugang; hier ein hoher Anteil an Liedern des 20. Jh., bedeutend höher, als er für das EG zumutbar und möglich war.

Gemeinsam ist diesen und den beiden liederkundlichen Werken, und eben darin bestätigen und ergänzen sie sich gegenseitig und bilden ein sehr beachtenswertes hymnologisches Ensemble,

1. dass die Liedauslegungen auf wissenschaftlicher Grundlage aufruhren, die den originalen Text- und Melodiezustand zugänglich macht, die Rezeptionsvorgänge aufschließt, die für diese „Gebrauchsgattung“ und ihre Wirkungsweise so wichtig sind, und geschichtliche Ortung und Einbettung zumindest skizziert. - Die genannten Werke können nicht nur, sie müssen in

der wissenschaftlichen Literatur verschiedener Disziplinen zitiert und berücksichtigt werden.

2. Gemeinsam ist, dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse so dargeboten werden, dass sie nicht in Fachkreise eingesperrt bleiben, sondern dass sie, so oder so akzentuiert, breiteres Interesse stimulieren können. – Das geschieht nicht zuletzt durch das Element der Musik; es geht um Lieder, die gesungen, zumindest gehört werden. Was für die Lieder einer Liederkunde der kirchliche Rahmen gewährleistet, regen die beiden anderen Publikationen durch die beigegebenen CDs an – eine gute editorische Entscheidung!

3. Ich halte es für einen Königsweg geisteswissenschaftlichen Arbeitens, an einem einzelnen Objekt, hier: einem einzelnen Lied sichtbar zu machen, nicht nur was dieser eine Text in seiner Faktur „will“ im Zusammenspiel mit dieser einen Melodie und ihrer Faktur, sondern gleichzeitig sichtbar zu machen, wie dieses eine Lied je nachdem Textautor und Melodisten, Gattung und Typus, theologie-, frömmigkeits-, kirchen-, kultur- und allgemeineschichtliche Positionen spiegelt und vertritt – und gleichzeitig mich heute noch so oder so spiegeln und vertreten kann. Das ist unendlich schwer. Solche Interpretationen einzelner Lieder scheinen mir aber die Darstellungsform zu sein, durch die Interessenbildung und vielleicht die Vermittlung von Lebensorientierung am ehesten möglich wird.

Die genannten Werke zielen es an. Mit welchem Erfolg? Die „Liederkunde“ hat noch keine größere kritische Rezension erfahren; die kürzeren sind freundliche Empfehlungen. Was Verkaufszahlen anlangt, hält sich der Verlag bedeckt; sparsame Klagen und Preisstabilität stimmen optimistisch.

Liederkunde zu betreiben ist ein wichtiges und schönes, aber kein leichtes Geschäft, und es ist auf dem Weg vom EKG zum EG mit seiner Ausweitung des Repertoires nicht leichter geworden.

Da sind die alten und für jedes Heft wieder neuen Schwierigkeiten: von der Vergabe der Artikel an eine kleine, aber unterschiedliche Beiträgerschar, ihr Eintreiben, das Schleusen durch die Beurteilungsgremien bis zum druckfertigen Eingang in inhaltlich geplante Hefte und die Schlusskorrekturen. Dass Jürgen Henkys und ich unser Lebensalter erreicht haben, verdanken wir dem Organisationstalent und hymnologischen Sachverstand von Dorothea Monninger.

Gesteigert in der neuen „Liederkunde“ ist der wissenschaftliche Anspruch. Das Maß an Datenüberprüfung und neuer Recherche, das Christian Finke und Helmut Lauterwasser geleistet haben, kann man nur als „versteckt“ bezeichnen im kürzelhaften Block der „Hymnologischen Nachweise“. – Hier war und ist die Zusammenarbeit mit Mainz und DKL unverzichtbar. – Schwierig das timing, den gelegentlich bibliotheksfernen Beiträgern das wissenschaftliche Material zur rechten Zeit zugänglich zu machen. – Auch die sinnvolle Literaturauswahl.

Schwierig auch, oft allgemein und dann immer wieder anhand der einzelnen Beiträge diskutiert, die Melodieanalyse, die verbale Beschreibung einer nicht-verbalen Sprache.

Genaueres Nachbuchstabieren dessen, was in den Noten steht, was der Kenner auf einen Blick sieht und der Nichtkenner auch angeleitet nie. Erspüren emotionaler Werte unter Gefahr des Nur-Subjektiven und Un-Historischen? – Wir haben kein Muster gefunden, nur die ständig angemahnte Empfehlung befolgt, dass der Text-Melodie-Bezug in seiner historischen Möglichkeit die gebührende Berücksichtigung finden sollte. Das sagt sich so!

Was die Textanalyse anlangt, zu der die Theologie und, sachgerecht an die Leine genommen, die Literatur- und Sprachwissenschaft gemeinsam antreten, hatten die Herausgeber die Korrektur der Extreme anzumahnen: der erbau-lichen Nacherzählung mit möglichst vielen Bibelstellen einerseits und der selbstgenügsamen historisch-philologischen Analyse andererseits. Dazwischen musste und sollte ein Spielraum für Akzentsetzungen bleiben, wie sie der Text und der Erfahrungshintergrund der Beiträger anboten.

Ich breche ab, gedeckt durch die Auflage der Veranstalter, dass ich keine „Abhandlung“ vorlegen darf, und danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!







Herr M. HERMANNVS BONNVS.  
Svev. esse. SUPERINTENDENT  
in Suabia.

Ada Kadelbach

## INnt erste singet me eyennn düdeschen Psalm / edder vp etliche Feste latinisch.

Hermann Bonnus (1504-1548) zum 500. Geburtstag

Quakenbrück feierte ihn letztes Jahr als größten Sohn der Stadt, Osnabrück als bedeutenden Reformator, Lübeck als ersten Rektor und Superintendenten. Und die Hymnologie? Im Evangelischen Gesangbuch ist er gerade noch mit zwei Strophen seines Liedes „O wir armen Sünder“ vertreten (EG 75, 2-3), und in Heft 10 der Liederkunde<sup>1</sup> – das ausgerechnet in seinem Jubiläumsjahr erschien – wird Hermann Bonnus in den hymnologischen Nachweisen zu dem Liedfragment zwar genannt, aber im eigentlichen Kommentar als Verfasser seines ursprünglich 6-strophigen berühmten Passionsliedes nicht gewürdigt. Bevor Bonnus vollends in hymnologische Vergessenheit gerät, möchte ich in den verbleibenden neuneinhalb Minuten an den einflussreichen Förderer des reformatorischen Kirchengesangs erinnern.

Als 19jähriger Student hatte Bonnus in unmittelbarer Nähe zu Luther miterlebt, welche Bedeutung der Gemeindegessang für die Verbreitung des Evangeliums hatte und wie die ersten evangelischen Lieder und Gesangbücher in Wittenberg entstanden. Später, nachdem Bugenhagen ihn 1531 nach Lübeck geholt und mit ihm zusammen die neue Kirchenordnung<sup>2</sup> verfasst hatte, entstand auch im Norden ein großer Bedarf an geistlichen Gesängen in der Volkssprache. Diese war in Norddeutschland natürlich Niederdeutsch, was Bugenhagen und Bonnus im Gegensatz zu Luther beherrschten. Auch Bonnus beteiligte sich an der Produktion eigener Liedschöpfungen und -bearbeitungen in niederdeutscher Sprache.

Zur Verbreitung der „düdeschen Psalmen“ – so nannte man die neuen Lieder, unabhängig davon, ob sie nach biblischer Vorlage oder frei gedichtet waren – trug der junge Lübecker Superintendent maßgeblich auch durch das Gesangbuch bei, das er nach dem Tod des ersten Herausgebers Joachim Slüter (um 1490-1532) erweiterte, verbesserte, mit Noten versah und zuletzt 1545 in Lübeck drucken ließ. Dieses im ganzen Ostseeraum verbreitete *ENCHIRIDION Geistlike Lede vnd Psalmen / vppet nye gebetert. Mar. Luther*<sup>3</sup> enthielt nicht nur die Lieder des Klugschen Gesangbuchs, Wittenberg 1529 bis 1543, auf niederdeutsch, sondern in einem zweiten Teil zahlreiche niederdeutsche Originaldich-

---

<sup>1</sup> Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch. Im Auftrag der EKD hg. v. Gerhard Hahn und Jürgen Henkys. (= Handbuch zum EG 3) Heft 10. Göttingen 2004, S. 35-39.

<sup>2</sup> DKL 1531<sup>06</sup>. Lübecker Kirchenordnung von Johannes Bugenhagen 1531. Hg. von Wolf-Dieter Hauschild. Lübeck 1981.

<sup>3</sup> DKL 1545<sup>02</sup>, 1546<sup>02</sup>. Vorgänger: Rostock 1525 o.N., 1526<sup>06</sup>, 1531 o.N. und Magdeburg 1534 o.N., 1538<sup>03</sup>, 1541<sup>04</sup>, 1543<sup>05</sup>, 1543<sup>08</sup>.

tungen und Bearbeitungen, *So nicht yn dem Wittembergesen Sanckboke stan. Gecorrigeret Dörch Magistrum Hermannum Bonnum / Superattendentem tho Lübeck.*

„INnt erste singet me eynenn düeschen Psalm / edder vp etlicke Feste latinisch“. So beginnt das Kapitel über die „Orderinge der Missen“ der Lübecker Kirchenordnung (S. 73). Die Alternative, statt eines volkssprachigen Eingangslieds an hohen Festtagen einen lateinischen Introitus zu singen, war durchaus im Sinne Luthers: „Ich will in keinem Weg die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst ganz verkommen lassen, denn es ist mir alles um die Jugend zu tun“, steht in der deutschen Messordnung von 1526.

Dieser Grundsatz wurde dem Gründungsrektor der städtischen Lateinschule in Lübeck offenbar zum Auftrag. Bonnus dichtete zahlreiche lateinische Texte im evangelischen Sinne um und machte sie für den Schulchor in den täglichen Singstunden, in Mette und Vesper sowie für die Messe verwendbar. Während Luther die wichtigsten Hymnen aus vorreformatorischer Zeit verdeutschte (z.B. *Veni redemptor gentium* und *Veni creator spiritus*), lehnte er die Hallelujasequenz ab und wünschte an dieser Stelle ein deutsches de tempore-Lied. Mit der Bearbeitung von 25 lateinischen Sequenzen setzte sich Bonnus deutlich von seinem Lehrer ab. Seine von dem Lüneburger Kantor Lucas Lossius in den weit verbreiteten *Psalmodia* (DKL 1553<sup>10</sup> etc.) posthum veröffentlichten *Hymni et Sequentiae* wurden wegweisend für die Ablösung der mittelalterlichen Gradualien und Antiphonarien und geben Zeugnis von dem Reichtum evangelischen liturgischen Lebens noch im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts.

Aber auch auf dem Gebiet des deutschen Liedes war Bonnus eigenständig und kreativ, wie zahlreiche Beispiele in den Magdeburger und Lübecker Ausgaben des *Enchiridions* zeigen. Ältere Hymnologen haben sich von dem Hinweis „Gecorrigeret dörch Hermannum Bonnum“ über einigen Liedern irreführen lassen und Bonnus nur für den redaktionellen Bearbeiter gehalten. Ich bin aber sicher, dass „Gecorrigeret“ vor allem inhaltlich zu verstehen ist, als: im evangelischen Sinne bearbeitet. Schon Slüter hatte *Dat vnchristlike Salve regina, Christlick vorandert* (Rostock 1531) auf den aus evangelischer Sicht einzigen Mittler Jesus Christus übertragen: *Gegrötet systu Jesu eyn Köninck der barmherticheit...To dy ropen wy elenden kinder Adams*.<sup>4</sup> In ähnlicher Weise bearbeitete Bonnus u.a. das *Regina caeli. Correctum* bzw. *Gebetert* und ließ die Knaben nun auf lateinisch *Rex Christe omnes in te letamur* singen (Bl.155), auf deutsch *Der Köning yn dem Hemmele Frouwet yuw op erden* (Bl. 158b). „Gebessert“ steht ja auch bereits in den hochdeutschen Frühdrucken der Reformation über einigen Liedern Luthers, z.B. *Das lied S. Johannes Hus gebessert* (Augsburg um 1524), *Veni sancte spiritus durch D. Mar. Lu. gebessert* (Wittenberg 1529) oder sogar *Der lobgesang Got der vater won uns bey, gebessert, und Christlich Corrigirt* (Erfurt 1525). Wer würde aber Luther deshalb die Autorschaft streitig machen?

<sup>4</sup> Zit. nach DKL 1545<sup>02</sup>, Bl.121b. Bonnus verzichtet in der Überschrift auf das abwertende Attribut *vnchristlik* vor *Salve Regina*.

Bonnus verfährt genau wie Luther, nur eben im niederdeutschen Sprachraum: *vorandert vnd Christlick corrigeret* (Bl. 108b)!

Hymnologisch ist Bonnus' Name heute nur noch durch das eingangs erwähnte Passionslied *Och wy armen Sünders vnse missedadt*, hochdeutsch *O wir armen Sünder, unsre Missetat*, bekannt, das ihm seit Ende des 19. Jahrhunderts auch wieder zugeschrieben wird. Die von Fischer<sup>5</sup> übernommene Bemerkung Wackernagels<sup>6</sup>, dass Bonnus in keinem Gesangbuche als Autor angegeben sei, hatte Johannes Geffcken<sup>7</sup> 1857 zu dem Fehlurteil verleitet: „Der Verfasser des Liedes ist unbekannt, denn von Hermann Bonnus heißt es nur, dass er es ‚corrigeret‘ habe.“

Die eigenständige Liedbearbeitung ist seit 1542/43<sup>8</sup> in fast allen deutschen und nordeuropäischen Gesangbüchern, auch in neueren Übersetzungen, zu finden<sup>9</sup>. Abweichend vom EKG, wo das Lied noch vollständig abgedruckt war (Nr. 57), wurden in das EG nur die Strophen 3 und 6 übernommen (Nr.75, 2-3). Bonnus erste Strophe wurde durch die vorreformatorische Einzelstrophe *Ehre sei dir Christe, der du littest Not* ersetzt, die seinem Lied manchmal als Strophe 7 angehängt worden war, so auch im EKG. Damit ist das berühmte Incipit *O wir armen Sünder* nach 460 Jahren als Liedanfang vorerst aus dem Evangelischen Gesangbuch verschwunden und nur noch als Melodiebezeichnung erhalten.

Es gibt jedoch auch gute theologische, hymnologische und ökumenische Gründe dafür, die Ehre-Strophe an den Anfang zu setzen. Franz Karl Prassl macht uns in seinem Kommentar<sup>10</sup> zu der seit Mitte des 14. Jahrhunderts nachweisbaren Strophe bewusst, dass darin der am Kreuzesstamm leidende und den Opfertod sterbende Christus in den abhängigen Relativsatz gestellt wird: *der du littest Not, an dem Stamm des Kreuzes für uns bitterm Tod*. Im anschließenden Hauptsatz regiert Christus als Herrscher *mit dem Vater in der Ewigkeit*. Ehre gebührt also dem Herrn der Passion, der den Tod überwunden hat. Es folgt die Bitte, *uns armen Sündern zu der Seligkeit zu verhelfen*.

Hermann Bonnus entfaltet aus dieser mittelalterlichen Vorlage nun eine 6strophige Passionspredigt unter reformatorischen Vorzeichen. Wie macht er das? Nur wenige Beispiele: Er setzt die erst in Vers 7 der Einzelstrophe genannten „armen Sünder“ als Kopfmotiv an den Anfang des Liedes: *Och wy armen Sünders*. Umgekehrt weitet er den Ehre-Ruf - bzw. den Lobpreis *Laus tibi Christe*, mit dem die Vorlage in der lateinischen Überlieferung beginnt - in

<sup>5</sup> Kirchenlieder-Lexikon II. Gotha 1879, S. 219.

<sup>6</sup> Das Deutsche Kirchenlied. Stuttgart 1841, S. 368.

<sup>7</sup> *Die Hamburgischen Niedersächsischen Gesangbücher des sechszehnten Jahrhunderts*. Hamburg 1857, S. 92.

<sup>8</sup> DKL 1543<sup>05</sup>, 1543<sup>08</sup>. Wackernagel: *Das Deutsche Kirchenlied I*, S. 417, datiert den Erstdruck auf 1542.

<sup>9</sup> Z.B. in: *Evangelisk-luthersk Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig* 1889, Nr. 327 (Hans Thomisson 1569). *Liedboek voor de kerken* 1973, Nr. 175 (Ad ten Besten). *Norsk Salmebok* 1984, Nr. 153 (Eyvind Skeie 1980).

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 1.

seiner 6. und letzten Strophe zu einer Gloria Patri-Strophe aus: *Darum wolln wir loben, danken allezeit dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geist*. An diese trinitarische Doxologie schließt er noch zwei Bitten an: *dass sie wollen behüten uns hinfort, und dass wir stets bleiben bei seinem heiligen Wort*. Damit gibt Bonnus der vorreformatorischen Einzelstrophe, in der ja nur für die Seligkeit der Sünder gebetet wurde, eine eindeutig evangelische Wendung.

Noch eine weitere Quelle ist für Bonnus' Liedbearbeitung von Bedeutung. Aus der alten Passionsstrophe *Ehre sei dir Christe / Laus tibi Christe* ging ein längeres deutsches Lied hervor, das mit der auch einzeln gesungenen Judas-Strophe endete:

O du armer Judas / was hastu gethan /  
 das du vnsern Herren also verrathen hast /  
 darumb mustu leiden / Hellische pein /  
 Lucipers geselle mustu ewig sein  
 Kyrieelison.<sup>11</sup>

Man kann sich vorstellen, welchen Spott die Verse in den vorreformatorischen Passions- und Osterspielen hervorriefen und dass sie zahlreiche Parodien auf andere Feindbilder auslösten.

Auch Bonnus parodiert den Anfang der Judas-Strophe, dreht aber in seiner Bearbeitung den Spieß um. Die singende Reformationsgemeinde richtet den Schuld zuweisenden Finger nun nicht mehr auf Judas als Verräter, sondern einzig auf sich selbst: *Wir armen Sünder, unsere Missetat, hat gebracht uns alle in solche große Not, dass wir unterworfen sind dem ewigen Tod*. Aus einem volkstümlichen Spottlied entwickelt Bonnus ein reformatorisches Buß- und Rechtfertigungslied.<sup>12</sup>

Ich könnte mir vorstellen, dass eine kommende Generation (die auch Bußtage vielleicht wieder einführt, anstatt sie abzuschaffen) Bonnus' Lied wieder vollständig ins Gesangbuch aufnimmt, und zwar zusätzlich zu der ökumenischen Einzelstrophe *Ehre sei dir Christe*, die das Wesen der Passion in konzentriertester Form vermittelt. Beispiele für solche Doppelungen gibt es im Gesangbuch bereits, z. B. bei dem altkirchlichen Osterhymnus *Christ ist erstanden*, den Luther in seinen sieben Strophen von *Christ lag in Todesbanden* auslegt.

<sup>11</sup> Zit. nach Johann Leisentritt: Gesangbuch von 1567, Bl. 98. Vgl. auch Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied II, Nr. 615 („O du *falscher* Judas“) bis Nr. 627. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied I, Nr. 205, hier besonders S. 466. Erk-Böhme: Deutscher Liederhort III, Nr. 1963f. Walther Lipphardt: „*Laus tibi Christe*“ – „*Ach du armer Judas*“. In: JHL 6 (1961), S. 71-100.

<sup>12</sup> Unabhängig davon, ob Bonnus die durch Luther (WA Tischreden 6, S. 257, Nr. 6897) überlieferte und von Georg Rhau 1544, also 1-2 Jahre *nach* dem Magdeburger Erstdruck seines Liedes, in leicht veränderter Form veröffentlichte Strophe gekannt hat (DKL 1544<sup>13</sup>, Tenorstimmbuch Nr. XIII: *VNser grosse sunde vnd schwere missethat / Ihesum den waren Gottes Son ans Creutz geschlagen hat / Drumb wir dich armer Juda / darzu der Jüden schar / Nicht feintlich dürfen schelten / die schult ist vnser zwar / Kirieleison* zur Melodie *O du armer Juda*), ist seine sechsstrophige Bearbeitung mit der Parodie auf das Incipit der Judas-Strophe eine eigenständige Leistung.

Abschließend möchte ich zusammenfassen, warum Hermann Bonnus es verdient – auch unabhängig von seinem einst so beliebten Passionslied –, anlässlich seines 500. Geburtstags wenigstens 10 Minuten hymnologisch gewürdigt zu werden:

Fest auf dem Boden der vorreformatorischen liturgischen Tradition stehend, erneuerte er den lateinischen Chorgesang und setzte ihn genauso wie den volkssprachigen Gemeindegesang bewusst zur Vermittlung und zur Festigung der evangeliumsgemäßen Lehre ein. Bonnus ist ein im besten Sinne konservativer Reformator, ein Reformator mit Augenmaß. Er will keinen Abbruch von Tradition, sondern deren Erneuerung im Sinne einer „christlyken beteringe“, einer „christlichen Besserung“ mit größtmöglicher Akzeptanz. So gesehen ist er durchaus anregend für den interkonfessionellen Dialog und als Theologe, Philologe, Hymnologe und Pragmatiker auch für den interdisziplinären Diskurs.





Original des Bonnusliedes *Och wy armen Sünders* in Niederdeutsch

## Van dem Lydende vnd Steruende Jesu Christi

Vander orsake/ Frucht vnd nütlichkeit/ Des Lydendes vnd dodes Christi.

7. Myxolydij

**Kyrie eleison/Christe eleison/Kyrie eleison.**

1. Vñ dem dode wy künden durch vnse egen werck/nümer werden gereddet/de Sünd e was tho starck/ dat wy wordē wisset so künde nicht anders syn/ den

Sades Eßen müste lyden des dodes bitter pyn / Kyrie eleison/ Christe eleison/ Kyrie eleison.

A 4

2. So nicht were gekamen Christus in de welt/ vnd an siet genamen vnse iyme gestalt/ vnd vor vnse Sünde getoruen williglick/ so hedde wy möden vesen vordömet ewiglick/ Kyrie eleison/Christe eleison/ Kyrie eleison.

Sünd vnd dode/ vnde nicht vorgagen vor der hellen glode/ wente wy sint gereddet/ vñ aller varlicheit/ durch Christum vnsern H Eren/ benedhet in ewichheit / Kyrie eleison / Christe eleison/ Kyrie eleison.

3. Sölike grote gnade vnd vederlickeunst/ heffe vns Godt extöget luttermmesünst/ in Christo sinem Söhne/

4. Darümme will wy lauen/ vñ danken alle tyde/ Dem Vader vnde dem Söhne/ vnde dem hilligen Geiste/



## Wolfgang Braungart

### Die Freude aller Welt.

#### Zu ‚Gotteslob‘ Nr. 588 ‚Sagt an, wer ist doch diese‘

(1) Kirchenlieder können einen durch ein ganzes Leben begleiten. Wenn sie dies tun, dann wohl auch deshalb, weil man an ihnen etwas erfährt, was einem intuitiv einleuchtet und worin man sich ausgedrückt findet.<sup>1</sup> So können sich Auffassungen, Einstellungen, religiös-theologische Konzepte usw. habitualisieren. Ob dies, was wir da lernen, dann einer näheren theologisch-hermeneutischen Prüfung standhält, ist eine andere Sache. Einem solchen Lied, in dem man ein Konzept eines schönen Menschen und eines schönen Lebens ausgedrückt sehen kann, möchte ich im folgenden kurz nachgehen: dem Marienlied ‚Gotteslob‘ Nr. 588 ‚Sagt an, wer ist doch diese‘.<sup>2</sup>

(2) Das Lied ist erstmals 1638 gedruckt worden. Es stammt von Johannes Khuen und steht im ‚Epithalamium Marianum‘ (München 1638). In einem Gesang-Buch wurde es vermutlich zuerst 1705 gedruckt, und zwar im ‚St. Galler Gesangbuch‘. Die Melodie, die hier beiseite bleiben soll, findet sich bei Joseph Clauder (1631) und Heinrich Meier (1647); so die Angabe im ‚Gotteslob‘. (Ich will die Bedeutung der Melodie natürlich nicht marginalisieren. Im Gegenteil; sie ist für die Habitualisierung bestimmter Konzepte von größter Bedeutung. Nur kann dies hier nicht weiter verfolgt werden.)

Ende des 19. Jahrhunderts verbreitert und verdichtet sich die Rezeption im Zuge der sich belebenden Marienfrömmigkeit. Im ‚Gotteslob‘ findet sich eine Kurzfassung, die schon herausfordernd genug ist. Ich selbst gehe aber nur auf die Erstfassung Khuens ein; die Rezeptionsgeschichte soll mich nun nicht weiter beschäftigen, obwohl sie sehr interessant ist. Wie immer bei meinen Mitwirkungen am Mainzer Graduiertenkolleg, an die ich sehr gerne zurückdenke, geht es mir eher um ein systematisches Problem als um seine historische Entfaltung.

(3) Hinter meinen kurzen Bemerkungen steht das systematische Problem einer theologischen bzw. religiösen Ästhetik. Das Christentum etabliert auch ästhetische Konzepte. Das wird generell zu wenig beachtet.

---

\* Leicht revidierter Text meines Mainzer Kurzvortrags.

1 Hermann Kurzke hat verschiedentlich darauf hingewiesen, dass dies eine zentrale Funktion des religiösen Diskurses überhaupt ist, auch jenseits der Frage theologisch-dogmatischer ‚Korrektheit‘. – Mein kleiner Beitrag soll auch Ausdruck des Dankes sein für die vielen Anregungen, die ich vom Mainzer Graduiertenkolleg in den letzten Jahren erfahren habe.

2 Dem Mainzer Kirchenlied-Archiv danke ich herzlich, dass es mich wieder einmal so kundig und rasch unterstützt hat. Die folgenden liedgeschichtlichen Hinweise verdanke ich dem Archiv und Hermann Kurzke.

Hier nun konkret: Die Geschichte des Christentums und die Geschichte seiner religiösen Praxis geben implizit auch eine Antwort auf die Frage, was denn Schönheit sei. – Also: Was ist also eigentlich Schönheit? So leicht die Frage gestellt ist, so schwer ist sie zu beantworten. Bestimmungen, die sich auf die philosophische Tradition beziehen, bleiben oft seltsam abstrakt; sie haben mit der realen ästhetischen Erfahrung nicht immer viel zu tun. Bestimmungen, die sich z. B. auf Ganzheit, Abgeschlossenheit, Symmetrie, Harmonie, Korrespondenzverhältnisse usw. beziehen, können einerseits einen platonisierenden Beigeschmack haben, andererseits bieten sie kein Unterscheidungskriterium zum trivialsten Kitsch.

Überhaupt ist es ausgesprochen schwierig zu sagen, was Schönheit eines literarischen Textes sein soll. Die Evidenz von Schönheit der Architektur, der Plastik oder der Bildenden Kunst und der Musik ist viel größer, gleichwohl argumentativ und begrifflich kaum einzuholen. Das Problem der Schönheit der Form des Kirchenliedes selbst als literarischer Text soll ebenfalls einmal beiseite bleiben.

Etwas einfacher ist es bei der Frage nach den Modellierungen und Konzeptualisierungen von Schönheit im Kirchenlied. Und hier muß nun auffallen, dass die Bestimmung der Schönheit Gottes gerne anthropomorphisierend konkretisiert wird. Schon im Alten Testament kommt zur Schönheit und Herrlichkeit Gottes auch seine Freundlichkeit hinzu. Die Freundlichkeit humanisiert den Splendor Dei; sie bringt den Glanz, das Strahlen Gottes in eine menschliche Relation. Mir hat es schon als Kind sehr eingeleuchtet, dass in Friedrich Spees wunderbarem Kirchenlied ‚Ihr Freunde Gottes allzugleich‘ der ganze Himmel als bevölkert von Freunden Gottes vorgestellt wird. Was für ein wirklich herzerwärmender Gedanke ist das! Kaum etwas wünscht man sich als Kind mehr, als überall Freunde zu haben. Also auch dort droben.

(4) Schönheit ist nun auch das Hauptattribut Mariens im vorliegenden Kirchenlied, und zwar eine Schönheit, die sich nicht allein aus den traditionellen Bestimmungen der Marien-Ikonographie herleitet. Maria ist ein ‚Carfunkel‘ (Str. 8); in ihr bricht sich das Licht. Sie strahlt einerseits also nicht selbst; andererseits aber „glänzt“ und „scheint“ sie doch. Glanz ist Attribut des Göttlichen, das im Menschen ‚erstrahlt‘ und ihn selbst glänzen läßt (2. Mose 34,29). Schönheit ist der Spiegel für all die „Junckfrawen“, die in Maria sich selbst als ihr eigenes Ideal erfahren können (3. Strophe). Schönheit ist für Maria Attribut ihrer Erscheinung und zugleich ihrer Lebensführung (4. Strophe). Dabei wird diese Lebensführung nicht näher spezifiziert; Maria ist in keiner Weise nützlich. Sie ist zwar auch hier, wie in der Marien-Frömmigkeit überhaupt, zunächst einmal ‚Gefäß‘ des Gottessohnes. Ihre Schönheit ist traditionellerweise angemessener Ausdruck ihrer Auserwähltheit. Aber, und das finde ich an sich schon bemerkenswert: Sie kann gar nichts dafür. Dass sie so schön ist und so sehr auserwählt, den Gottessohn auszutragen, ist nicht ihr Verdienst. Sie hat dafür nichts geleistet. Das impliziert eine ganz tiefe anthropologische Aussage.

In diesem Sinne ist Schönheit expressiv: Sie drückt etwas aus. Sie ist aber nicht funktional, nicht instrumentell, nicht zu etwas gut, nicht nützlich, sondern notwendiges Zur-Erscheinung-Kommen dessen, was in der Menschwerdung Gottes auf einzigartige Weise geschieht. So steht diese Schönheit als notwendige Ergänzung zur Armseligkeit im Stall und zum Elend der Kreuzigung.

(5) Kant bestimmt, außerordentlich wirkungsmächtig bis heute, das ästhetische Urteil so, dass es sich auf das Schöne richtet, das als zweckmäßig ohne Zweck erfahren werden muß, als Zweck an sich selbst. Dann erst liegt wirklich ein Kunstwerk vor, wenn diese Erfahrung möglich ist – und wenn wir tatsächlich dazu in der Lage sind, als Rezipienten diese Erfahrung auch zu leisten. Wir müssen so frei sein; wir dürfen vom Reich der Zwecke nicht absorbiert sein. (Schiller schließt hier an, im 20. Jahrhundert, Ästhetik politisch wendend, Herbert Marcuse, aber auch Adorno.)

Das Schöne verlangt also auch etwas von uns: Es verlangt uns nämlich ein Weltverhältnis ab, das sich radikal von dem unterscheidet, was uns sonst so ausmacht. (Rilke wird dies in den ‚Duineser Elegien‘ von der Liebe sagen. Sie findet dort ihre höchste Gestalt, wo sie nichts vom andern will.) Deshalb gibt es für Kant auch eine Analogie zwischen dem Schönen und dem Moralischen, zwischen dem Kunstwerk und der moralischen Handlung: Auch die moralische Handlung muß, wenn sie überhaupt als eine solche qualifiziert werden soll, zweckmäßig an sich selbst sein, und sie darf deshalb denjenigen, auf den sie sich richtet, niemals als Mittel, sondern ebenfalls immer nur als Zweck an sich selbst begreifen. Das ist, scheint mir, bis heute nicht überholt.

(6) „Alles jhr thun vnd lassen / Jst schön im höchsten grad“: Die Existenz Mariens rechtfertigt sich grundsätzlich und so auch im vorliegenden Kirchenlied nicht dadurch, dass Maria etwas Sinnvolles tut. Sie tritt im biblischen Text ja kaum als besonders aktiv in Erscheinung. Sie ist einfach nur mild und schön. Und darum kann auch ihr Leid so fürchterlich ausgedrückt werden, und darum gewinnt es in der Geschichte der Kunst häufig so große Wahrhaftigkeit. Mit diesem Darstellungs- und Lebenskonzept Mariens kann also ein Konzept nicht-instrumenteller Schönheit und zugleich ein Modell schönen Lebens habitualisiert werden, das seinen Fluchtpunkt nicht im pragmatischen Nutzen hat. (Ich übergehe alttestamentliche Bezüge, etwa Sulamith: „Siehe meine Freundin, du bist schön!“ Man könnte das Alte Testament wohl auch im Hinblick darauf durchsehen, welche Schönheit der Frauen wie und warum gerühmt wird.)

(7) Ich will mir weitere Spekulationen darüber verkneifen, was es denn aus gender-theoretischer Perspektive besagt, dass der abgeschaffte, arme alte Josef diese Form des menschlichen Zu-Sich-Selbst-Kommens, eben nur Zweck an sich selbst zu sein, nicht eingeräumt bekommt. Er muß sorgen, schaffen, nähren – und er ist dabei in der Geschichte der Kunst doch stets ein alter Mann. Er ist dadurch legitimiert, dass er sich so verbraucht hat für seine Familie. Hier wird ein Modell

des Männlichen vorgestellt, das wir heute zurecht etwas kritisch zu sehen beginnen. Josef ist zudem, anders als Maria, auch in erotischer Hinsicht völlig unattraktiv. Darum ist es gar nicht so sinnlos, dass er wenigstens einen schönen Ziehsohn hat, der das ist, was der Ziehvater nicht sein darf.

(8) Wie herausfordernd das vorliegende Kirchenlied tatsächlich ist, wird spätestens mit Strophe 6 ganz deutlich: Maria wird hier nicht mehr nur als Gottesmutter und „Wohnung“ (4. Strophe) angesprochen, auch nicht als Fürbitterin bei ihrem Sohn, sondern als diejenige, die in all ihrem Glanz und in all ihrer Schönheit selbst „kund hailen / Jhr Gnad zugleich erthailen / Dass wir all wurden gesund“. Maria also spendet die Gnade selbst; sie selbst steigt in den Rang einer weiblichen Göttin auf. (Und diese Milderung und Ergänzung der männlichen Gottheit, dieser – praktische, nicht dogmatische – Polytheismus ist für die Geschichte des Christentums von größter Bedeutung.) Diese „Gnade“ Mariens ist Effekt ihres Glanzes und ihrer Schönheit, aber – so könnte man sich dogmatisch retten – auch umgekehrt: „Glantz der Gnaden“ (Str. 7).

Merkwürdig ist übrigens in diesem Zusammenhang gerade auch die letzte Strophe, die Maria eine eigentümliche gnadenspendende Kreatürlichkeit zuschreibt:

Dann vnder jhrer Zungen/  
Jst Milch vnd Hönig stieß.  
Zu dir wir Zuflucht haben/  
Maria kanst vns laben/  
Auff vns ein Tröpflein gieß.

(9) Mit all ihrer Schönheit und all ihrem Glanz will Maria also nicht allein bleiben. Ihre gnadenreiche Kraft geht von diesem Glanz und von eben dieser Schönheit aus (Strophe 7). Glanz und Schönheit erlösen von des „Todes Schatten“ und führen „uns“ „zum wahren Schein“. Die 9. Strophe betont diese gnadenreiche, gnadenspendende Kraft, die von der Schönheit Mariens ausgeht, noch einmal nachdrücklich. Glanz und Schönheit Mariens bleiben selbst da ein wirkliches Heil- und Gnadenmittel, wo die „Gottheit rast“, also, so ist es hier wohl gemeint: wo sie untätig bleibt. (Aber auch die mögliche andere Bedeutung: ‚wo die Gottheit wütet‘ – übrigens nicht der personale, dreifaltige Gott! –, wäre nicht unsinnig. Den Zorn Gottes zu lindern, ist in der Ikonographie Mariens auch eine wichtige Funktion, etwa beim Typus der Schutzmantelmadonna.)

(10) Ich fasse in einer These zusammen: Die Kraft und Wirksamkeit von Religion liegt entscheidend in ihrer Ästhetik. Religion ist ein ästhetisches System. Kaum irgendwo sonst wird dies deutlicher als in der Geschichte der Marienverehrung. Ich zeige ein Bild zum Schluß: eine Marien-Statue des Barock aus dem Diözesanmuseum Paderborn, entstanden um ca. 1700 im Fränkischen. Der

Bildschnitzer ist unbekannt.<sup>3</sup> Allein wie sie die Hand abspreizt! Wie sie freundlich lächelt! Wie sie den Kopf neigt! Eine junge, schöne, überaus charmante, elegante, sich körperbewußt gebende bürgerliche Frau, auf deren Arm ein Jesuskind sitzt, das sich selbst schon zu individualieren beginnt. Es wendet sich seiner Mutter einerseits mit dem Kopf ein wenig zu, andererseits stemmt es sich mit den Schultern gegen die Mutter, wie es kleine Kinder eben gerne tun.

Die Statue strahlt eine ‚eigenschaftslose‘ Schönheit, Selbstsicherheit und Eleganz aus. In Maria inkarniert sich das, was das Christentum (und in ihrer Tradition die christliche Mystik!) als seine ureigene Idee des Subjekts hervorbringt: die Idee ‚eigenschaftsloser‘, subjektiver Individualität, die sich nicht dadurch rechtfertigt, dass sie zu etwas gut ist.<sup>4</sup> In dieser ihrer ‚zwecklosen‘ Schönheit ist Maria „die Freude aller Welt“ – wie die Kunst. Was kann man von einem Menschen ‚Schöneres‘ sagen, als dass er die „Freude aller Welt“ sei! Welche Würde wird dem Menschen hier, in Maria, zugesprochen!

---

<sup>3</sup> Andreas Machowiak, Bielefeld, danke ich für freundliche Hilfe und auch für die Bereitstellung der Aufnahme.

<sup>4</sup> Hier folge ich meinem Betheler Kollegen François Vouga, der diesen Gedanken in vielen Publikationen entwickelt hat.

## Anhang



Maria mit dem Kind. Fränkisch, um 1700. Künstler unbekannt. St. Michael, Bielefeld-Ummeln. Leihgabe des Diözesanmuseums Paderborn.



*Epithalamium* | *MARIANVM* | Oder | Tafel Music/ | Deß him[m]lischen  
 Frauen- | zimmers/ mit newen geistlichen | Gesänglein gezieret/ vnd allen  
 Liebha- | bern der Erbaren/ vnd Verfolgern der | vnerbaren/ schändlichen  
 Liedern zu | Nutz vnd Trost in Truck | verfertigt. | [HS - IHS-Medaillon] |  
 Getruckt zu München/ Bey | Niclas Hainrich. | M. DC. XXXVIII. | | [hs.  
 Coeog. Societ. Jesu Landishutij 1690]

Collegium Georgianum München [2r] - [2v] Dedicatio

[3r] - [3v] *Epithalamium* | *MARIANVM*, | Deß him[m]lischen |  
 Frauzimmers | Tafel Music/ | Mit newen Gesänglein ge- | zieret.

[Inhalt]

[7r] **Das ander Gesang.**

*Ortus Mariae.*

**Der Mutter Gottes  
 Ehrentittl.**

1.  
 O Gnadenreiche Zeiten/  
   O gnadenreiche  
 Post!  
 O Zeitung voller  
 Freuden/  
   O freudenreicher  
 Trost!  
 Der Tag ist endlich  
 kommen/ Der so vil  
 bey den Frommen  
   Hat tieffe Seufftzer kost.
2.  
 Sagt mir/ wer ist doch dise/  
   Die glantzent herfür  
 geht? Daß ich den  
 Namen wisse/  
   Sie gleicht der  
 Morgenröht/ Sie  
 kombt herauff von  
 feren/ Geziert mit Mon  
 vnd Steren/  
   Findt Ruhe zu  
 Nazareth.
3.  
 Der Schönheit ein  
 Spectackel/  
   Die Schönheit aller  
 Welt/  
 Ein Spiegel ohne Mackel

Wird hiemit fürgestellt/  
 Darumb kombt  
 jhrJunckfrawen/ Könt  
 euch hierinn beschawen/  
 Der Spiegel gwiß nit  
 fählt.

[7v] 4.

Alles jhr thun vnd  
 lassen/

Jst schön im  
 höchsten Grad/ Gar  
 nichts an jhr zu  
 hassen/

Dieweil sie voll der  
 Gnad/ Vor allen  
 außerwöhlet/  
 Sie für ein Wohnung  
 gfellet

Dem/ ders erschaffen hat.

5.

Es wird an dir kein Flecken/  
 Kein Mackel nit gespürt/  
 Jn Himmels Apotecken/  
 Bist worden balsamiert/  
 Ein Garten bleibst verschlossen/  
 Mit Himmels Thaw begossen/  
 Der gut Frücht bringen wirdt.

6.

Die Welt im Wuest versencket/  
 Lag in der Höllen grundt.  
 Ein mittel wurd erdencket/  
 Das reichlich helffen kundt:  
 Maria die kund hailen/  
 Jhr Gnad zugleich erthailen/  
 Daß wir all wurden gsundt.

7.

Deß Glantz die klare Sonnen  
 Nit gniessen wolt allein/  
 Sie scheint mit Freud vnd Wohnen  
 Jns Menschen Hertz hinein/  
 Durch disen Glantz der Gnaden/  
 [8r] Seynd wir auß Todes Schatten  
 Kommen zum wahren schein.

8.

O glantzender Carfunckel  
 Vor andren Stainen gleist!  
 Vor nider/ schlecht/ vnd dunckel/  
 Wirst jetzund hoch gepreist/  
 GOtt Vatters Tochter bistu/  
 GOtt Sohns ein Mutter JEsu/  
 Dein Gsponß der heilig Geist.

9.

O Tempel voll der Ehren/  
Junckfräwlicher Pallast/  
Da kan man hülf begeren/  
Wo selbst die Gottheit rast.  
Jhr Menschen seydt geladen/  
Hie steht die Port der Gnaden/  
Kein Menschen sie verlast.

10.

Kombt her jhr Alt vnd Jungen/  
Mariae falt zu Füefß/  
Dann vnder jhrer Zungen/  
Jst Milch vnd Hönig süefß.  
Zu dir wir Zuflucht haben/  
Maria kanst vns laben/  
Auff vns ein Tröpflein gieß.



**Helmut Lauterwasser**

## **August Harders Melodie zu Geh aus, mein Herz, und suche Freud**

In den Gesangbüchern der großen evangelischen deutschsprachigen Kirchen steht als Entstehungsdatum für August Harders Melodie zu Paul Gerhardts Sommerlied „vor 1813“ (Evangelisches Gesangbuch Nr. 503, Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz Nr. 537 und Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche Nr. 110). Weil der Leipziger Komponist am 22. Oktober 1813 starb, wird angenommen, dass er seine volkstümliche Melodie wohl „vor 1813“ geschrieben habe. Aber wann und wo gelangte die Melodie zum ersten Mal an die Öffentlichkeit, und was war der Entstehungsanlass?

In der Musikmetropole Leipzig gab der ordentliche Lehrer an der Bürgerschule und Privatdocent der Philosophie Friedrich Wilhelm Lindner (1779-1864) unter dem Titel *Musikalischer Jugendfreund* eine instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände, sowohl für Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, heraus. Auf den Titelblättern der drei Hefte, die alle mehrmals neu aufgelegt wurden, sind zwar keine Jahreszahlen angegeben, aber aus den datierten Vorworten der einzelnen Hefte und Auflagen lassen sich die Erscheinungsjahre recht genau ermitteln. Ein erstes Heft war 1811 erschienen und wurde in Breitkopf & Härtels berühmter *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Heft 37 vom 11. September 1811) mit 13 Spalten ungewöhnlich ausführlich besprochen. Der namentlich nicht genannte Kritiker fand viel Lob für Lindners Unternehmung, zählt dann aber eine ganze Reihe von Negativmerkmalen auf, z.B. dass alle Stücke in C-Dur stünden. Gleichzeitig werden Vorschläge zur Verbesserung gemacht, wie das folgende Zitat, das sich mit Stimmenzahl und Art der Begleitung befasst, zeigt: *„So ist, in musikal. Hinsicht, für alle gewöhnlichern Bedürfnisse und Liebhabereyen gesorgt; und nur gegen das Verhältnis möchte Rec. einwenden, dass der choralmäßigen und zweistimmigen Gesänge ihm (für die nächste Bestimmung des Werks) zu wenige, der einstimmigen mit obligatem Klavier zu viele gewählt scheinen – ein Verhältnis, welchem jedoch in den folgenden Heften leicht wird nachgeholfen werden können.“*<sup>1</sup> Zwei ganz wichtige Kritikpunkte waren also, dass zu wenige zweistimmige Gesänge und zu viele mit obligatem Klavier enthalten seien. (Der Rezensent bevorzugt eine Begleitung, die die Singstimmen mitspielt, weil es sich um ein Heft für den Unterricht handelt).

Das Vorwort der ersten Auflage von Heft 2 ist unterschrieben mit *Leipzig, im Monat Februar, 1812.*<sup>2</sup> Lindner bedankt sich darin bei Friedrich Rochlitz, dem

<sup>1</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung, 13. Jg., Leipzig 1811, Sp. 621.

<sup>2</sup> Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur 55 NA 476-2.

Schriftleiter der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* dafür, dass dieser die Besprechung des zuvor erschienenen ersten Heftes des *Musikalischen Jugendfreundes* veröffentlichte. Und es wird deutlich, dass er sich das Urteil des Rezensenten sehr zu Herzen nahm und versuchte, alle eingeforderten Verbesserungen umzusetzen. So ist zum Beispiel der Anteil an zweistimmigen Gesängen deutlich gewachsen. Auch bei August Harder bedankt sich der Autor im Vorwort: „*Sie, Freund Harder, unterstützten mich kräftig und liebevoll bei der so schwierigen Arbeit: täglich spendeten Sie mir aus Ihrem stillen Reichthume Winke und Ansichten, welche meine Arbeit vollkommener machten; nie werde ich Ihnen diese Freundschaft vergessen.*“ Von Harder waren schon in dieser ersten Auflage von Heft 2 mehrere Vertonungen abgedruckt.

Der Kritiker selbst ist sich seines Einflusses durchaus bewusst. In seiner Besprechung des 2. Heftes schreibt er: „*Mit dem Vergnügen, das es gewähren muss, irgend ein gutes und nützliches Unternehmen in seinem Fortgange noch besser, mithin auch noch nützlicher werden zu sehen; und von dem Urheber gestanden zu finden, man habe – und nicht durch zufällige Umstände, sondern durch wohlbedachtes und gutgemeintes Bemühen, mitgewirkt, das es besser und nützlicher geworden –: mit diesem Vergnügen beginnet der Rec. des ersten Heftes dieser Sammlung hier von dem zweyten Rechenschaft zu geben. ...*“ (weiß doch kein Leser, selbst Hr. L. nicht einmal, des Rec. Namen, und soll ihn auch nie erfahren:)

Gut zwei Jahre später sieht Lindner sich veranlasst, eine *Zweite verbesserte und stark vermehrte Auflage* des 2. Heftes herauszubringen.<sup>3</sup> Er widmet sie *Dem Herrn Hofrath Rochlitz als einen Beweis inniger Dankbarkeit*. Das Vorwort trägt das Datum *October 1814*. Ein Zitat daraus macht noch einmal deutlich, wie stark sich der Herausgeber von dem Presseurteil leiten ließ: „*Der von mir innig verehrte Recens. der ersten Auflage des IIten Heftes in der allgem. musikal. Zeit. war vollkommen mit dieser Sammlung zufrieden, nur weniges wünschte er noch geändert; aber auch dieses wenige mangelhafte soll er in dieser 2ten Bearbeitung derselben nicht wieder finden.*“ Lindners enge Beziehung zu Harder äußert sich in einem Zitat aus demselben Vorwort, wo Lindner auf ein nachgelassenes Werk hinweist, das er auf Wunsch des Komponisten ebenfalls in der 2. Auflage von Heft 2 veröffentlicht: „*Der seel'ge, mir zu früh entrissene, Harder vermachte den weiblichen Singklassen eine Cantate als ein bleibendes Andenken seiner Zufriedenheit mit ihren Streben, mit der Bitte, erst nach seinem Tode öffentlich Gebrauch davon zu machen.*“ Unter den für die 2. Auflage neu aufgenommenen Liedern finden wir auf Seite 82 unter der Überschrift *Frühlingslied* August Harders Vertonung von Ludwig Christoph Heinrich Hölty's *Die Luft ist blau, Das Thal ist grün*:<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Bayrische Staatsbibliothek München, Signatur 4 Mus. pr. 810-2.

<sup>4</sup> Einzige Max Friedländer (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1902, Band 2, S. 563) benennt diesen Erstdruck von Harders Melodie, was jedoch in keiner der neueren Veröffentlichungen zu dem Lied zur Kenntnis genommen wurde.

*Lebhaft und fröhlich.*

Die Luft ist blau, das Thal ist grün, die klei-nen Mai-en - glok-ken blühn, und Schlüsselblu-men

drun-ter, der Wiesengrund ist schon so bunt, und malt sich täg-lich bunter, und malt sich täg-lich bunter.

*sf sf g d*

Die zweite Strophe ist nachgestellt:

Drum komme, wem der Mai gefällt,  
 Und freue sich der schönen Welt,  
 Und Gottes Vatergüte,  
 Die diese Pracht  
 Hervorgebracht,  
 Den Baum und seine Blüte.

Der Satz in G-Dur ist für zwei Sopranstimmen ausgelegt, die beide vom Klavier mitgespielt werden. Lediglich eine einfache begleitende Bassstimme ist hinzugefügt. Damit entspricht dieses Lied geradezu den Idealvorstellungen des Zeitungskritikers, der außerdem die Notwendigkeit von heiteren Gesängen für die Jugend hervorhob. Auch Harder als Komponist wird in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* jener Jahre mehrfach lobend erwähnt. Man könnte sich vorstellen, dass Lindner den *Freund Harder* um die Komposition einiger zweistimmiger Lieder für die Neuauflage von Heft 2 seines *Musikalischen Jugendfreundes* bat und wir somit letztlich dem Rezensenten der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die Entstehung der heute noch beliebten Melodie verdanken. Die Entstehungszeit von Harders Vertonung ließe sich demnach auf die Jahre 1812/13 eingrenzen, jene Zeit zwischen dem Erscheinen der ersten Auflage von Heft 2 und dem Tod des Komponisten. Sie läge dann zwischen Februar 1812 und dem 22. Oktober 1813.

Im Jahr 1819 erschien eine dritte, *verbesserte* Auflage von Heft 2 des *Musikalischen Jugendfreundes*.<sup>5</sup> In Harders Tonsatz findet sich nur eine kleine Veränderung: Im Bass wurde die vorletzte Note aufgespalten; aus einer Viertelnote g wurden zwei Achtel g und d (vgl. die Tonbuchstaben im Notenbeispiel). Doch wann kam diese Meldung zu dem heute mit ihr unlösbar verbundenen Text Paul Gerhards? Friedrich Heinrich Eickhoff ließ den Harder-Satz 1836 in Gü-

<sup>5</sup> Deutsche Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur O 17 405-2.

tersloh im zweiten Heft der Sammlung *Theomele* nachdrucken,<sup>6</sup> und zwar ohne irgendwelche Veränderungen gegenüber der 3. Auflage von Lindners *Musikalischem Jugendfreund*. Beide Hölty-Strophen sind den Noten unterlegt. Über der Textstelle *der Wiesengrund ist schon so bunt* steht jetzt eine Klammer mit dem Zusatz *bei einigen Liedern 2 mal zu singen* (vgl. die Klammer im Notenbeispiel). Zu dem Notenband existiert ein Textbuch *Zugabe zur Theomele*.<sup>7</sup> Darin steht Paul Gerhardts *Sommerlied* mit dem Hinweis auf die im Notenband zu Hölty's *Frühlingslied* abgedruckte Melodie. Nachdem dieser schöne und heute so vertraute Text zuvor mit mehreren anderen Weisen verbunden war, hat er nun offenbar zu der Melodie gefunden, von der ihn selbst hartnäckige Verdrängungsversuche der Gesangbuchkommissionen nicht mehr zu trennen vermochten. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch wurde das Lied in dieser Symbiose vom Kind bis zum Greis geliebt und gesungen, erklang zunächst schamhaft bei Gotteshäusern im Grünen, drang nach und nach in unsere alt-ehrwürdigen Gotteshäuser ein und steht nun – endlich – in unseren offiziellen Kirchengesangbüchern. Das hier wiedergegebene Notenbeispiel ermöglicht es, das Lied in der vom Komponisten beabsichtigten Zweistimmigkeit zu singen. Die einzigen Veränderungen (zusätzlich zur Wiederholung der vierten Zeile) die vorzunehmen wären, um die Melodie der heute bekannten Fassung anzugleichen: Im oben wiedergegebenen Satz ist die erste Viertelnote im Sopran vom *d''* in *e''* zu ändern; im Alt müßte als Begleitstimme eine Viertelnote *g'* stehen (die sich zum *fis'* auflöst) und im Baß ein *A*.

---

<sup>6</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur 4 Mus. pr. 57761-2.

<sup>7</sup> Stadtbibliothek Augsburg, Signatur LD 6921.



Elke Liebig

## Johann Georg Ebeling und die Ziele seiner kompositorischen Arbeit

Seine Bedeutung gewinnt Johann Georg Ebeling als Herausgeber und Vertoner fast sämtlicher Gedichte seines Zeitgenossen Paul Gerhardt. Seine Ausgabe der Gerhardtschen Gedichte war Grundlage für viele spätere Ausgaben, und einige seiner Melodien leben noch heute im Gemeindegesang.

Ebeling wurde 1637 in Lüneburg geboren. 1662 trat er in Berlin als Kantor der Nikolaikirche und Lehrer des Berlinischen Gymnasiums zum Grauen Kloster die Nachfolge Johann Crügers an. An der Nikolaikirche wirkte damals Paul Gerhardt als Diakon. In den Jahren 1666 und 1667 gab Ebeling in zehn Lieferungen 120 Lieder Gerhardts in eigenen sechsstimmigen Sätzen unter dem Titel „Geistliche Andachten“ heraus. Nach sechsjähriger Amtszeit verließ Ebeling Berlin und ging als Kantor der Marienkirche und Professor am Gymnasium Carolinum nach Stettin, damals Schwedisch-Pommern, wo er 1676 im Alter von nur 39 Jahren starb. Während seiner Zeit in Stettin gab er noch mehrere nun zweistimmig gesetzte Ausgaben der „Geistlichen Andachten“ heraus.

In den Vorreden der Berliner und Stettiner Ausgaben seiner „Geistlichen Andachten“ geht Ebeling an mehreren Stellen auf seine Intentionen bei der Komposition und den Zweck des Singens von Geistlichen Liedern ein. Einige Gesichtspunkte behandelt er auch in seiner Schrift „Archaiologiai Orphicae“ (Stettin 1675), die die Geschichte der Musik in Bibel und heidnischer Antike zum Thema hat.

Ebeling gab die zehn Teile der Berliner Ausgabe der „Geistlichen Andachten“ zwischen Februar 1666 und Mai 1667 heraus. In seiner Anrede an den Leser, die in sämtlichen Stettiner Ausgaben abgedruckt ist, berichtet Ebeling, er habe „erstlich zu meiner eigenen Hauß-Andacht das Passions-Salve in neue Melodeyen gebracht“. – Die deutschen Nachdichtungen Paul Gerhardts nach den damals Bernhard von Clairvaux zugeschriebenen sieben Hymnen des „Passions-Salve an die Gliedmaßen des Herrn Jesu“ bilden den Kern des ersten Dutzends der Berliner Ausgabe. – Diese Lieder, so Ebeling weiter, seien „von etlichen gut aufgenommen“ worden, und er habe sich bereden lassen, „selbige dem Drucke zu Franckfurt an der Oder zu untergeben“. Die Widmungsträger des ersten Dutzends – etliche hochstehende brandenburgische Persönlichkeiten – hätten ihn dann ermuntert und genötigt, „mehr davon herauß zu geben“.

Der erste Anlass zu Ebelings Kompositionstätigkeit in dieser Richtung war also der Liedbedarf für die häusliche Andacht. Über die Pflege der Andacht im Hause Ebeling wird auch in der Leichenpredigt für Ebelings 1671 verstorbene erste Frau Maria Catharina Bolmeyer berichtet.

Die Kompositionen waren aber nicht allein für die Hausandacht bestimmt. „Bey Kirch= und Hauß=Gottesdienst füglich zu gebrauchen“, heißt es auf den Titelblättern der Berliner Einzelausgaben; und offensichtlich ließ Ebeling seine Lieder zumindest in Stettin auch im Gottesdienst singen, denn in den Stettiner Ausgaben weist er darauf hin, die „eintheilung über die Evangelia“ sei „deswegen geschehen/ das wann etwa eines derselben sollte an unsern heiligen Sabbath gesungen werden/ die Gemeine alsobald wissen möge/ welches es sey“.

Die Bestimmung für die Andacht trägt weitergehende Zielsetzungen in sich: „Der göttlichen Majestät zu foderst Zu Ehren / denn auch der werthen und bedrängten Christenheit zum Trost / und einer jedweden gläubigen Seelen Zu Vermehrung ihres Christenthums“, so die Bestimmung der Lieder auf dem Titelblatt der Gesamtausgabe Berlin 1667.

Ehre Gottes und Förderung des Christentums werden auch in den Stettiner Ausgaben als Bestimmung genannt: „Der Höchste/ zu dessen Ehre allein/ und zu fortpflanzung unsers leider kalten Christenthums dieses Werck angesehen ist/ gebe daß es möge viel Nutzen schaffen/ und erhalte uns in seiner seeligmachenden Warheit biß an unser letztes/ GOTT gebe seeliges Ende.“

Sprache und Stimme als Geschenk Gottes an den Menschen, und die daraus folgende Pflicht des Menschen zu Gesang, Lob und Dank, das sind die Themen der Vorrede zum ersten Dutzend der Berliner Ausgabe. Da Gott den Gesang angeordnet habe, und auch die Engel sängen, dürften die Menschen umso weniger aufhören zu singen. Hier sieht sich Ebeling selbst als Kantor in die Pflicht genommen: „Wie ich dann umb desto mehr hierbei auch meiner Ampts=gebühr zu erinnern habe / und bey so herrlicher Gelegenheit / welche uns an seinen geistreichen Liedern unser hochgeehrter und werther Herr Paulus Gerhard an die Hand gegeben / nicht unterlassen können noch sollen / auch mein geringes und von GOtt her verliehenes Pfund nach besten meinem Vermögen anzuwenden / und umb Befoderung dessen Ehre und Namens auch ans Tageslicht zu geben.“ Gerhardts Gedichte geben Ebeling die Chance, sein musikalisches Talent nach Lk 19,11-27 bestimmungsgemäß zu verwenden.

Für die zweite im Berliner Titel genannte Bestimmung der Lieder, „der werthen und bedrängten Christenheit zum Trost“ finden sich weniger Belegstellen in den Vorreden. (Freilich kann hier auf die Vertrauenslieder Gerhardts verwiesen werden, die von Ebeling vertont wurden.) Aufmunterung und Erquickung der Singenden und der Zuhörer verspricht sich Ebeling von den geistlichen Liedern. Gott habe den Frauen „eine sonderbare / angenehme / und holdselige Stimme“ gegeben, so schreibt er in der Vorrede zum zweiten Dutzend, „zweifels ohne / keiner anderen Haupt=Ursachen halber / als daß sie ihres Schöpfers Mensch=liebende Gnade zu erkennen / und dieselbe mit dero zuckersüssen Stimme zu Auffmunterung nicht allein ihrer selbst / sondern auch anderer anhörenden Gemüther anzuwenden hätten.“ Den Widmungsträgerinnen übergibt Ebeling die Lieder „zu mehrer Erweckung deroselben Andacht / und geistlicher Erquickung der holdseligen Seelelein“. Doch nicht

nur den Frauen dienen die Lieder zur Erquickung, sondern zum Beispiel auch den Kauf- und Handelsleuten, denen das achte Dutzend gewidmet ist.

„Einer jedweden gläubigen Seelen Zu Vermehrung ihres Christenthums“, so lautet Ebelings dritte Zielsetzung. Die Musik dient der Vertiefung der Andacht: „nach dem ein gutes geistreiches Lied mit einer angenehmen und wohl disponirten Melodey gleichsam eine doppelte Schnur ist / welche die Andacht und den Eyver des innerlichen Menschen mit den eusserlichen desto mehr und fester bindet“, so begründet Ebeling in der Vorrede zum ersten Dutzend seine Kompositionstätigkeit. Auch in den *Archaiologiai Orphicae* geht er auf die eindringliche Wirkung der Musik ein. Gott habe die Musik nicht zuletzt deshalb geschaffen, „ut rectae sententiae magis penetrarent in animos, & ferirent ac moverent hominum pectora vehementius. Est enim quaedam animae cum numeris & harmonia mirabilis cognatio, quae fit, ut avidè accipiant animi Harmonias, & earum varietati respondeant varii motus in nobis vid. PRAET. Cap. VI. de Musica Choralis.“ („dass die rechten Sätze tiefer in die Herzen eindringen, und die menschliche Brust stärker bewegten. Es hat nämlich die Seele mit den Zahlen und der Harmonie eine gewisse wundersame Verwandtschaft, durch die es geschieht, dass die Seelen begierig Harmonien aufnehmen, und dass auf deren Veränderungen verschiedene Bewegungen in uns antworten, siehe PRAET. Cap. VI de Musica Choralis.“) Auch hätten Lieder, die die Glaubensartikel enthielten, bei der Bekehrung von Heiden große Wirkung getan.

Neben der besonderen Eignung zu Andacht und geistlicher Lehre lobt Ebeling die Musik als „gleichsam ein Universal-Mittel / bey allen Menschlichen Geschäftgen / zu jedes Heil und Aufnehmen“. Sie diene, so schreibt er in der Vorrede zum sechsten Dutzend weiter, „der Jugend Gemüther und Geister damit aufzumuntern / gutes Humor und Harmonie den Affecten bezubringen / Tugend / Ehr und Redligkeit einzupflanzen“.

In der Vorrede zum neunten Dutzend geht Ebeling ausführlich auf eine Wirkung der Musik ein, die er auch in den *Archaiologiai* häufig anführt: die der Gedächtnishilfe. Schon die Heiden hätten „was zur Erhaltung Ehr und Redligkeit aufgesetzt/ durch Melodeyen der Jugend fürgetragen / so wohl daß sie durch solche Belustigung des Gemüthes / dasjenige desto leichter fassen / also auch desto angenehmer behalten / und durch stete Wiederholung nimmer vergessen möchten“. Auch im Christentum sei dies bei Leseunkundigen versucht worden. „Deßwegen ich auch für dieses mal euch/ vielmehr aber euren lieben Kindern dieses Dutzet als den Kern der heiligen Schrift zueignen wollen.“ (Das neunte Dutzend enthält zwölf Psalmberaimungen Gerhardts nach dem 1., 13. (zweimal), 23., 25., 27., 42., 85., 91., 112., 121., und 143. Psalm.)

Die Memorierhilfe der Musik sei, so Ebeling in den *Archaiologiai Orphicae*, einer der beiden Gründe, warum Gott die Musik geschaffen habe: „Praecipuè verò Deus Musicam generi humano dedit sacrorum causa, primùm ut cantu tanquam literis conservarentur & propagarentur oracula divinitus tradita, durabilior est enim numerorum & carminum memoria.“ („Vor allem aber gab

Gott die Musik dem menschlichen Geschlecht um des Heiligen willen, zunächst, damit durch den Gesang, wie durch Schreiben die wunderbar überlieferten Gottesworte bewahrt und verbreitet würden; dauerhafter ist nämlich die Erinnerung an Zahlen und Lieder.“). Schließlich beruft sich Ebeling auch auf Martin Luther: „antequam literas scirent homines, cantarent leges, ne eas oblivioni traderent, ut apud nos fit, dum cantamus *diß sind die heiligen zehn Gebot.*“ („Bevor die Menschen die Buchstaben kannten, sangen sie die Gesetze, um sie nicht der Vergessenheit preiszugeben, wie es bei uns geschieht, wenn wir singen *diß sind die heiligen zehn Gebot.*“)

Lob Gottes, Trost der Christenheit, Vermehrung des Christentums durch „ganzheitliche“ Andacht, Tiefenwirkung der Musik und Einprägung der Glaubenslehre – dies sind also die Ziele, zu denen Ebeling sein „von GOTT her verliehenes Pfund“ anwendet.

## Konstanze Grutschnig-Kieser

### „Inspiriertes“, „inspirierendes“, und „improvisiertes“ Singen – zur Singpraxis im radikalen Pietismus

Wir treten in die Wohnstube eines Bürgerhauses ein. Es ist bereits eine kleine Gruppe von frommen Bürgern und ihren Frauen versammelt. Die Dame des Hauses begrüßt die angekommenen Gäste. Etwas am Rande sitzt zurückhaltend die Magd und wartet. Man setzt sich und kommt zur Ruhe. Der Gastgeber eröffnet mit freundlichen Worten die Andacht. Seine Frau setzt sich ans Cembalo und stimmt das Lied: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ an. Alle singen mit, auch die Magd fällt mit freudiger Stimme ein. Plötzlich gerät sie in Ekstase. Ein Anwesender berichtet: „Da denn nicht kan mit Worten ausgedrückt werden, wie die A[nn]a M[aria] so überaus frölich, frohlockend und jauchzend mit Gesicht, Händen und Stimme sich darbey bezeuget, zumahlen, wenn ein emphatischer Verß vorkame; sang auch etliche Versicul mit lauter Stimme mit, und im Augenblick (wenn sie so gesungen oder geredt hatte) ware sie wieder ganz starr.“<sup>1</sup> Danach habe sie beide Hände ausgebreitet und vielerlei Dinge versweise vorgetragen und spontan gedichtete Lieder gesungen. Vom 15. Januar 1692 berichtet ein Zuhörer, sie habe „auff  $\frac{3}{4}$  Stunde etliche 100. Reime von dem erschrecklichen und nechst bevorstehenden Gerichte / im statu Ecstatico, mit Erstaunen der ümstehenden / her citiret.“<sup>2</sup>

Das Phänomen der „begeisterten“ Mägde ist ab 1690 vor allem in Mitteldeutschland nachweisbar.<sup>3</sup> Sie gehören in den Kontext der privaten pietistischen Konventikel. Hier fanden sich fromme Bürger zusammen, um gemeinsam in der Bibel zu lesen, zu beten und zu singen. Dabei wurden einzelne Wörter unabhängig vom Kontext von den „Sängerinnen“ als individuelle Ansprache empfunden. Diese lösten dann heftige Emotionen bzw. tranceähnliche Zustände aus. Diese Wirkung wurde sicher noch durch die musikalische Ausführung gesteigert. Während der Ekstasen zeigten die Mägde ihre Verzückerung durch körperliche Bewegungen, riefen zur Buße auf und verkündeten Strafgerichte. Auch hier waren es wieder einzelne gesprochene oder gesungene Wörter bzw. Verse, die in den „entrückten“ Frauen bestimmte

---

<sup>1</sup> Bericht von Johann Baptista Crophius aus dem Jahr 1692. Zitiert nach: Friedrich de Boor: *Das Auftreten der „pietistischen Sängerin“ Anna Maria Schuchart in Halle 1692*, in: „Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*/ hrsg. von Gudrun Busch. Tübingen 1995, S. 81-121.

<sup>2</sup> Ebd., S. 101.

<sup>3</sup> Vgl. zum folgenden Absatz: Wolfgang Miersemann: *Auf dem Wege zu einer Hochburg des „geist=reichen“ Gesangs*, in: „Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*/ hrsg. von Gudrun Busch. Tübingen 1995, S. 11-80.

Vorstellungen hervorriefen und dann zu Visionen oder Prophezeiungen führten.

Unter den „begeisterten Mägden“ nimmt Anna Maria Schuchart eine besondere Rolle ein, da sie in ihren Ekstasen neue Gesänge dichtete und singend vortrug.<sup>4</sup> Dabei sind ihre Lieder sowohl durch biblische Vorstellungen als auch durch die Sprache der zeitgenössischen Frömmigkeit geprägt. In vielen Fällen greift sie Formulierungen und Metaphern aus dem traditionellen Liedgut auf. Bereits ihre Zeitgenossen bewunderten nicht so sehr die poetische Qualität ihres Liederdichtens, als vielmehr die Quantität und das Phänomen der in Trance Singenden selbst. Dabei soll ihre Stimme lieblicher gewesen sein und anders geklungen haben als im wachen Zustand. Ein Zuhörer bemerkt, sie habe in der Ekstase nicht wie sonst Thüringische Mundart, sondern „richtiges Deutsch“ gesprochen.<sup>5</sup> Diese Beobachtungen sowie die einfache Herkunft der Schuchart dürften ihre Behauptung, die Lieder direkt von Gott empfangen zu haben, für Zeitgenossen glaubhaft gemacht haben.

Vergleichbar mit den Prophezeiungen der „begeisterten Mägde“ sind die „Aussprachen“ der „Werkzeuge“ der „Wahren Inspirationsgemeinde“; auch hier wirkten einzelne Wörter oder Liedverse unabhängig vom Kontext als Impulsgeber.<sup>6</sup> Zumeist während der Versammlungen der Gemeinde, beim gemeinsamen Singen und Beten fielen die „Werkzeuge“ in einen trancehaften Zustand, wurden von Krämpfen geschüttelt und begannen dann, langsam zu sprechen.<sup>7</sup> In zahlreichen „Aussprachen“ kritisierten sie das gottlose Verhalten weltlicher sowie geistlicher Obrigkeiten oder einzelner Personen und riefen zur Buße auf. Dabei wurden Initialwörter, die das „Werkzeug“ aus den Liedern oder Bibelstellen aufgegriffen hatte, ständig wiederholt und, „zur treibenden Kraft“ der Inspirationsrede. Auf das Singen der sechsten Strophe des Liedes „Mein JESu, süsse Seelen=Lust!“ geriet das „Werkzeug“ Johann Friedrich Rock in Ekstase und hielt, ausgehend von den Wörtern „Hertze“ und „unbetäubt“, eine Inspirationsrede.<sup>8</sup> Dabei wurde nicht an den Inhalt der Vorlage angeknüpft (die Heilsgewissheit eines Gläubigen lässt ihn alle Anfechtungen ertragen), sondern unabhängig davon eine andere Sprechersituation eingenommen und

<sup>4</sup> Boor, S. 81-121.

<sup>5</sup> Vgl. Boor, S. 109.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Ulf-Michael Schneider: *Propheten der Goethezeit: Sprache, Literatur und Wirkung der Inspirierten*. Göttingen 1995. (Palaestra, Bd. 291), S. 53-107.

<sup>7</sup> Nach Ulf-Michael Schneider wurden 125 Aussprachen (13,21 %) durch den Gesang von Kirchenliedern ausgelöst. Ebd., S. 98.

<sup>8</sup> 6. Strophe: „Derhalben soll mich keine Noth, mein JESu! wär es auch der Tod, von deinem Dienst abschrecken; ich weiß, daß mich dein Herzte liebt, darum so geh ich unbetäubt mit dir durch Dorn und Hecken. Plage, schlage, ich bin stille, ists dein Wille, mich zu kräncken, so wirst meiner doch gedenken.“ Der Text des Liedes stammt von Johann Christian Lange und wird auf die Melodie „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ gesungen.

eine neue Aussage formuliert (Klage Gottes über das unbußfertige Verhalten der Menschen und Aufruf zur Buße).

Im Unterschied zu den Ekstasen der Anna Maria Schuchart sind die Inspirationsreden durchgehend in Prosaform gehalten und es wurden keine Lieder oder selbstgereimten Gesänge vorgetragen. Allerdings konnte die eigentliche „Aussprache“ durch Aufforderungen an die Gemeinde, bestimmte Lieder zu singen, unterbrochen werden. So wurde die Feier des „Liebesmahls“ am 20. Oktober 1715 durch Anweisungen des „Werkzeugs“ Rock strukturiert: „Darauff kam er gleich in die Inspiration und sprach: Vorher singet dieses Lied: „Unser Vater im Himmelreich; außgenommen den letzten Vers“.<sup>9</sup> Im weiteren Verlauf wird der Gemeinde befohlen, die Lieder „*O du allertiefste Liebe!*“, „*Meine Seel/ ermuntre dich*“ und „*Es glänzet der Christen inwendiges Leben*“ anzustimmen. Die Wirkung dieses ständigen Wechsels zwischen Inspirationsrede und gemeinsamen Gesang beschreibt Ulf-Michael Schneider als „wellenartige Rhythmisierung der Versammlung“.

„Die Aussprachen, die in dieser Phase der Versammlung vor dem eigentlichen Liebesmahl gehalten wurden, steigerten die religiöse Heilserwartung der Teilnehmer aufs höchste. Inspirations-Reden und Gesänge trieben sie immer tiefer in eine bußkampfähliche religiöse Stimmungslage hinein, in der ihnen ein ständiges Bekenntnis von Sünde und Schuld abverlangt wurde. Erst am Ende im eigentlichen Liebesmahl sollte sie ihre erfüllende Auflösung finden.“<sup>10</sup>

Der gemeinsame Gesang bildete in der Herrnhuter Brüdergemeine einen wichtigen Bestandteil der Gemeindefrömmigkeit und des gemeinsamen Alltags.<sup>11</sup> So begrüßte man sich morgens mit einem Liedvers, sang bei der Arbeit, beim Stundengebet und abends auf dem Weg nach Hause. Selbst während der Nacht waren die Lieder durch den Gesang der Nachtwachen präsent. Dazu kam das gemeinsame Singen in den Singstunden am Abend oder bei den Zusammenkünften der einzelnen Gruppen innerhalb der Gemeinschaft. Zinzendorf förderte das Singen und Vertonen biblischer Texte, um diese lebendiger und eingängiger zu machen. Ausgehend davon, dass die Musik eindrücklicher als die Rede auf das Gefühl und Gemüt wirke, betonte Zinzendorf immer wieder den Vorrang der Singstunde gegenüber der Predigt.

---

<sup>9</sup> [Gleim, Johann Carl]: *Das Geschrey zur Mitternacht*. 1715. Zitiert nach Schneider, S. 87.

<sup>10</sup> Ebd., S. 87.

<sup>11</sup> Vgl. zur Musikpflege in der Herrnhuter Brüdergemeine: Konstanze Grutschnig-Kieser: „Weil ich Jesu Schäflein bin“. In: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*/ hrsg. von Michael Fischer. Tübingen 2002. (Mainzer Hymnologische Forschungen, Bd. 6), S. 182.

In den gemeinsamen Singstunden entwickelte sich eine besondere Singpraxis, in der das Element der „Inspiration“ deutlich hervortritt.<sup>12</sup> Auf der Grundlage der Tageslosung oder einer Ansprache hängte Zinzendorf assoziativ Liedverse oder einzelne Zeilen aneinander, die das gerade Gehörte erläutern sollten. Dabei entstand durch die Kombination von Liedfragmenten und spontanen Neudichtungen, die von einem ständigen Wechsel der Melodien begleitet wurden, ein „dynamisches“ Singen.<sup>13</sup> Zinzendorf selbst beschrieb diese Singpraxis in einem Brief an König Friedrich Wilhelm I. von Preußen:

„Der Cantor nimmt die Materie der Reden, die eben gehalten worden, und setzet unterm Singen aus 20. 30. Liedern gantze und halbe Verse zusammen, welche die Materie ordentlich und deutlich vortragen: und darinnen ist Cantor, Organist, Lehrer und Zuhörer, so geübt, daß keines innehalten, keines ein Buch aufschlagen darff, welches sich ungesehen nicht demonstrieren läst. Mein Sohn von 10. Jahren kan, wenn er in den Hauß-Singstunden spielet, aus einer Melodie unvermerckt in die andere fallen, daß es niemand weiß, ob die gantze Singstunde express so componiret ist.“<sup>14</sup>

Die vorgestellten Konzeptionen und Formen des Singens der „begeisterten“ Mägde, in der „wahren“ Inspirationsgemeinde und in der Herrnhuter Brüdergemeine zeigen, dass sich im Radikalpietismus keine einheitliche Singkultur, sondern gemeinde- und gruppenspezifische Formen ausgebildet haben.<sup>15</sup> Vom „üblichen“ Gesang unterscheidet sich der pietistische Gesang durch seine „Inspiriertheit“, die sich entweder mittelbar in der Steigerung des religiösen Gefühls oder direkt durch vom „Heiligen Geist“ eingegebene Texte und Melodien zeigte.

<sup>12</sup> Hans-Georg Kemper übernimmt die Bezeichnung „Liederpredigt“ für diese Singpraxis, durch die Zinzendorf auf den engen Zusammenhang der Verse mit der zugrundeliegenden Ansprache hingewiesen hat. Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 6,1. Tübingen 1997, S. 35-36.

<sup>13</sup> Grutschnig-Kieser, S. 191.

<sup>14</sup> Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf an Friedrich Wilhelm I. König in Preußen, 1738. Zitiert nach: Martin Rößler: *Das 18. Jahrhundert*, in: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte, ein hymnologisches Arbeitsbuch*/ hrsg. von Christian Möller. Tübingen 2000. (Mainzer Hymnologische Studien, Bd. 1). S. 179-213. Hier S. 181-183.

<sup>15</sup> Christian Bunnens empfiehlt die Bezeichnung „pietistische Liedkultur“, um zu verdeutlichen, dass es sich nicht nur um die Gesänge und ihre Melodien handelt, sondern auch um deren Kontexte, Vollzugs- und Rezeptionsweisen. Allerdings müssten dann die verschiedenen Singkonzeptionen voneinander abgegrenzt werden, die jeweils von unterschiedlichen Frömmigkeitsprofilen, konfessionellen Kulturen, Varianten sozialer Zusammenhänge, Liedtheologien und Gesangbuchkonzepten geprägt worden seien. Christian Bunnens: *Pietismus und musikalische Kultur im 17. und 18. Jahrhundert: Innovationen – Kontroversen – Synthesen*, in: *Das Echo Halles. Kulturelle Wirkungen des Pietismus*/ hrsg. von Rainer Lächele. Tübingen 2001, S. 115-129.



**Michael Fischer**

## **Aufklärung über die Aufklärung.**

### **Die „Dialogen über das Mainzer Gesangbuch“ (Mainz 1787)**

*Mainz bleibt Mainz!*

*Torsten Lauer zum 29. Geburtstag*

Von wegen „Mainz bleibt Mainz, wie es singt und lacht“! Beim Singen hört der Spaß auf. Besonders in der Kirche. Dieser Meinung waren jedenfalls die Mainzer Katholiken, welche im Jahr 1787 mit einem neuen Gesangbuch konfrontiert wurden.<sup>1</sup> Verschrien war es nicht nur als aufklärerisch – schlimm genug –, sondern sogar als protestantisch. Gab es noch ein despektierlicheres Urteil? Ja, denn es galt als „welsch“. Und in Frankreich wurde eben nicht verfeinerte Lebensart, sondern Dekadenz vermutet. Die Mainzerinnen und Mainzer waren davon so überzeugt, als ob sie die über Frankreich und Europa hereinbrechende Revolution mit ihren Kriegen vorausgesehen hätten. Im Vergleich zu dem, was der Stadt Mainz und ihren Bewohnern bevorstand, war das Gesangbuch von 1787 freilich nur eine *petitessse*.

Woher wissen wir so genau, was die Mainzer Ende des 18. Jahrhunderts dachten? Wie so oft in der Geschichte gilt auch hier: Wir wissen es überhaupt nicht. Oder haben nur Zeugnisse der jeweiligen Gegner. Eines dieser Zeugnisse, ein besonders originelles dazu, soll hier vorgestellt werden: Die „Dialogen über das Mainzer Gesangbuch“, in drei Stücken in der altherwürdigen Bischofsstadt erschienen.

#### **Zur Vorgeschichte**

Die Aufklärung war mitnichten ein Phänomen, das nur die protestantisch geprägten Teile Deutschlands erfasst hatte. Ganz im Gegenteil, auch katholische Theologen und Universitäten brachten diese – auch als „Kritik der Kritik“ – voran. Selbst in den geistlichen Staaten erwachte der Reformeifer, der sich wie in Mainz besonders auf die Schulen, die Universität und die Seelsorge erstreckte.<sup>2</sup> Ein Mittel zur Abstellung der Missstände und zur Hebung des religiösen Eifers sollte ein neues Gesangbuch darstellen. Der Mainzer Pfarrer, Geistliche Rat im Generalvikariat und Direktor des kurmainzischen Schulwesens Ernst

---

<sup>1</sup> Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözese. Mit Erlaubniß der Obere. Mainz 1787.

<sup>2</sup> Vgl. etwa die Reformschrift von Turin: *Über die Verbeßerung der Trivial Schulen in teutschen Catholischen Provinzen*, in: *Zwei Schriften der Kurmainzer Schulreform von 1770 bis 1784/* eingeleitet und hrsg. von Hans-Michael Elzer. Frankfurt 1967.

Xaver Turin (1738–1810)<sup>3</sup> wurde von der zuständigen kirchlichen Autorität mit dieser Arbeit betraut. Turin konnte auf praktische Erfahrungen mit der Gesangbucharbeit zurückblicken: Bereits 1778 hatte er eine „Sammlung geistlicher Lieder“ veröffentlicht.<sup>4</sup> Im Februar 1787 lag das neue Diözesangesangbuch im Druck vor; im März desselben Jahres wurde der deutsche Messgesang verbindlich für alle Pfarreien vorgeschrieben.<sup>5</sup> Mit etwas Zweckoptimismus beginnt der religionspädagogisch und pastoraltheologisch geschulte Ernst Xaver Turin seine Vorrede:

Dieses neue Gesang- und Gebetbuch ist für den Pfarrgottesdienst in der mainzer Erzdiözese verfaßt, und dergestalt eingerichtet, daß dasselbe ohne die geringsten Schwierigkeiten überall kann eingeführt werden.<sup>6</sup>

### Der Mainzer Gesangbuchstreit

Der gutmeinende Turin irrte sich jedoch: Die Einführung des Mainzer Diözesangesangbuchs gestaltete sich als schwierig. Oft kolportiert wird die Begebenheit, dass im Rheingau sogar Militär eingesetzt werden musste, um dem neuen Gesangbuch zur Akzeptanz zu verhelfen.<sup>7</sup> Freilich wurde der angebliche Widerstand des „Volkes“ von Teilen des Klerus förmlich inszeniert.<sup>8</sup> Und im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde dieser Widerstand sogar von konservativ gesinnten Theologen wie Heinrich Brück gutgeheißen, obwohl er sich gegen die Autorität der Kirchenbehörden und des Bischofs richtete. Zugleich wurde behauptet, das Buch sei „ein ächtes Kind der vom flachen Rationalismus influencirten Zeit“.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Klaus-Bernward Springer: *Turin, Ernst Xaver*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*/begr. u. hrsg. von Friedrich Wilhelm Bautz. Fortgef. von Traugott Bautz. Bd. 21. Hamm 2003, Sp. 1494–1500.

<sup>4</sup> *Sammlung geistlicher Lieder*. Von Ernst Xaver Turin, Erzbischöflich. mainzischen geistlichen Rath und Pfarrer zu St. Ignaz in Mainz. Mainz 1778.

<sup>5</sup> Zu diesem Gesangbuch vgl. Kurt Küppers: *Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die Mainzer Erzdiözese (Mainz 1787)*, in: „*Der große Sänger David – Euer Muster*“. *Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung*/ hrsg. von Franz Kohlschein und Kurt Küppers. Münster 1993, S. 85–136. Speziell zu den in diesem Buch enthaltenen Sterbeliedern vgl. Michael Fischer: „*Ein Sarg nur und ein Leichenkleid*“. *Sterben und Tod im 19. Jahrhundert. Zur Kultur- und Frömmigkeitsgeschichte des Katholizismus in Südwestdeutschland*. Paderborn 2004, S. 239–263.

<sup>6</sup> *Neues Christkatholisches Gesang- und Gebetbuch 1787*, Vorrede o. P.

<sup>7</sup> Zum Gesangbuchstreit vgl. Adam Gottron: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*. Mainz 1959, S. 217–222.

<sup>8</sup> Vgl. Sebastian Merkle: *Die katholische Beurteilung des Aufklärungszeitalters. Vortrag auf dem Internationalen Kongress für historische Wissenschaften zu Berlin am 12. August 1908*. Berlin 1909, S. 34–39.

<sup>9</sup> Heinrich Brück: „Geschichte eines Gesangbuchs“, *Der Katholik. Zeitschrift für katholische Wissenschaft und kirchliches Leben* 46(1866), S. 202–218, hier: 205.

Zurück zum ausgehenden 18. Jahrhundert: Immerhin war die Kritik an dem neuen Gesangbuch so massiv, dass sich der Herausgeber Ernst Xaver Turin öffentlich rechtfertigen musste. Neben der Approbation und einem Druckprivileg erhielt die zweite Auflage (Mainz 1788) eine eigene und ausführliche Vorrede, welche den Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen sollte. Insbesondere wird die liturgische Verwendung der deutschen Sprache thematisiert und die inkriminierte Aufnahme „lutherischer Gesänge“.<sup>10</sup>

### Aufklärung über die Aufklärung

Aber – ganz entgegen eines weit verbreiteten Vorurteils – hatten die Aufklärer auch Humor und nutzen verschiedene Publikationsformen, um „Aufklärung über die Aufklärung“ zu leisten. In den noch im Jahr 1787 erschienenen „Dialogen über das Mainzer Gesangbuch“ geht es nämlich nicht sokratisch zu (die Zeit hätte dies ja eigentlich erfordert ...), sondern geradezu burlesk: Neben einem „Herrn Wahrmund“ treten im „Ersten Stück“ der „Dialogen“ ein Ehepaar auf, das den reizenden Familiennamen „Hannebambel“ trägt.<sup>11</sup> Wem sich dieser sprechende Name nicht von selbst erschließt, sei auf die einschlägigen Wörterbücher verwiesen.<sup>12</sup>

Der Beginn des ersten Dialogs zeigt die Eigenart dieser Dichtung, die möglicherweise vom Gesangbuchherausgeber selbst stammt:<sup>13</sup>

*Herr Wahrmund.*

Schon wieder in der Kirche gewesen? Sie sind doch eine erstaunlich andächtige Frau. Wie gehts mit dem neuen Pfarrgottesdienst? vermuthlich machen Sie die Vorsängerin?

<sup>10</sup> *Neues christkatholisches Gesang- und Gebetbuch für die mainzer Erzdiözes. Zweite Auflage. Mit kurf. gnädigstem Privilegium, und Erlaubniß der Obern.* Mainz 1788, Vorrede.

<sup>11</sup> Die Mainzer Stadtbibliothek besitzt zwei (von ursprünglich drei) Stücken: *Dialogen über das Mainzer Gesangbuch.* Mainz 1787, Teil 1 und 2 (Sign. Mog m 159 und 159a).

<sup>12</sup> Vgl. *Frankfurter Wörterbuch/* hrsg. von Wolfgang Brückner. Bd. 2. Frankfurt 1988, S. 1074f.; *Rheinisches Wörterbuch/* hrsg. von Josef Müller. Bd. 3. Berlin 1935, Sp. 231.

<sup>13</sup> Vgl. die (vermutete) Selbstidentifikation durch „Herr Wahrmund“: „Ich bin in dergleichen Sachen ziemlich bewandert, kenne beinahe alle alte und neue protestantische Gesang- und Gebetbücher [...]. Ich kenne den Verfasser; [...]“. *Dialogen über das Mainzer Gesangbuch.* Erstes Stück. [Mainz] 1787, S. 13f.

*Frau Hannebambel.*

Ich? das gienge mir noch ab; mein Mann und ich wollen als gute katholische Christen leben und sterben. Seitdem das Lutherthum bei unserm Gottesdienst eingeführt wird, steht mir die Pfarrkirche gut; es wir mir ordentlich übel, wenn ich das Geplär hör.

*Herr Wahrmund.*

Was zum Guckuck machen Sie sich für Grillen? reden Sie im Ernst, oder belieben Sie zu scherzen?

*Frau Hannebambel.*

Nichts zu scherzen; es ist mir so wenig darum, daß ich vielmehr weinen möchte. – Mit unsrer Religion ist's aus; denken Sie an mich!<sup>14</sup>

Mit diesen wenigen Sätzen ist die Grundsituation der „Dialogen“ klar: Das Ehepaar Hannebambel repräsentiert die (klein)bürgerlichen Gesangbuchgegner in Mainz, während „Herr Wahrmund“ die Sache der Gesangbuchbefürworter resp. des Gesangbuchherausgebers vertritt. Im Folgenden werden das Ehepaar als undifferenzierte, um nicht zu sagen dumme Spießbürger vorgeführt: Frau Hannebambel möchte dem Urheber des „teuflichen Buches“ den Hals umdrehen, das Buch selbst verbrennen (S. 5), sie beschwert sich über die Maskenbälle und die modischen Perücken der Pfarrer und bedauert, dass „das Geiseln bei den Prozessionen“ verboten worden sei (S. 6). Scheinbar ernsthaft wird im ersten Dialog die Frage diskutiert, ob der Spalt im Druckbild (das Mainzer Gesangbuch wurde zweispaltig gedruckt) nicht vom Teufel und seinen Helfershelfern herrühre: „Wer weiß, ob der Verfasser den verfluchten Spalt nicht aus Frankreich geholt hat. Da kommt doch aller Quark her, der nichts taugt“, meint die Hannebambelin (S. 8), nicht ohne gegen die Gesetze der *political correctness* zu verstoßen.

Wie es sich für ein Klein-Drama geziemt, sind drei handelnde Personen zu wenig und auch ein wenig zu langweilig: „Dr. Kloß“ und „Pater Schlauch“ treten im „Ersten Stück“ auf, vom Verfasser der „Dialogen“ mit wenig schmeichelhaften, aber sprechenden Namen geschmückt. Der Kapuziner Schlauch und der Jurist Kloß sind freilich keine bloße Witzfiguren, sondern sie stehen für den klerikalen und bildungsbürgerlichen Widerstand, welcher durch den Autor ironisiert und pointiert zurückgewiesen wird. Alle Beteiligte diskreditieren sich und ihre Kritik am neuen Gesangbuch durch ihre Unkenntnis und Platttheit, ihre Bigotterie und schließlich durch ihre zweifelhafte Moral. Schlauch wird,

<sup>14</sup> Ebd., S. 3.

wie es der Namen vermuten lässt, als Säufer vorgeführt, Kloß als ein Mensch, der weder religiös noch ästhetisch auf der Höhe der Zeit ist. Das alles geht nicht ohne Spott ab. So berichtet Dr. Kloß, bei einem Krippenspiel hätte der weinselige Pater Schlauch den Esel dargestellt: „Sie machten die Stimme so natürlich nach, und schriegen so abscheulich, dass man zur Kirche hätte hinauslaufen mögen.“ (S. 20). Zwischen diesen heiteren Bemerkungen streut der Verfasser der „Dialogen“ immer wieder sachliche Informationen ein, die das neue Gesangbuch rechtfertigen sollen. Breit wird beispielsweise der Vorwurf entkräftet, es seien evangelische Lieder in das neue Gesangbuch aufgenommen worden. Zugleich werden die Gegner als sprachlich und theologisch ungebildet vorgeführt: Pater Schlauch – nicht zufällig ein Kapuziner – tritt für Lieder ein, die nach Hölle und Teufel stinken (S. 21), während die redselige Frau Hannebambel das Sakramentslied „*Tantum ergo sacramentum*“ unfreiwillig zu „*Tantans erlo Sarlamentum*“ umformt (S. 23).

Gegen Ende, nachdem Dr. Kloß einen Betrug gestanden hat, tritt schließlich der Sackträger Kunz auf, also ein Vertreter der unterbürgerlichen Schicht in Mainz. Der Autor der „Dialogen“ stellt ihn dem sich besser dünkenden Bürgertum gegenüber, obgleich der Sackträger als schlichter Charakter dargestellt wird. Dessen Position lautet: Früher habe er die heilige Messe nicht verstanden, nun aber verstehe man „hübsch Alles, was man singt, und man singt mit Freuden.“ (S. 27). Zugleich legt Kunz ein Plädoyer für diejenigen Lutheraner ab, die rechtschaffen sind (S. 28f.) und weist damit die Doppelmoral der Bürgerlichen zurück. Schließlich tritt noch ein weibliches Gegenstück zu Kunz auf, nämlich Grethe, die Obstfrau. Sie wird vom Autor der „Dialogen“ als eine Figur gezeichnet, die – anders als Sackträger Kunz – von Dr. Kloß verführt werden kann: „Hört Frau! ich will euch Etwas im Vertrauen sagen. Das Buch taugt nichts, es hat's ein Lutheraner gemacht, und steckt voller Ketzerei“ (S. 38). Die Denunziation und anschließende Kolportage funktioniert in dem Stück – und zum Teil funktionierte sie auch in der Wissenschaft, etwa wenn dem Mainzer Gesangbuch im Anschluss an Heinrich Brück theologischer Rationalismus unterstellt wurde.

## Schluss

Jenseits der humoristischen Seite bleiben die „Dialogen über das Mainzer Gesangbuch“ eine wertvolle Quelle – zur Gesangbuchgeschichte, zur Stadtgeschichte und zur Aufklärungsforschung überhaupt. Aus der Sicht eines Verteidigers des neuen Buches wird der partielle Widerstand der städtischen Bevölkerung thematisiert, der von Klerikern, Bildungsbürgern und einfach gestrickten Gemütern wie den Hannebambels getragen wurde. Wie Sebastian Merkle in seinem wegweisenden Aufsatz aus dem Jahr 1908 behauptet hat, geht auch der unbekannte Verfasser der „Dialogen“ von einer „Inszenierung“ des Widerstandes aus. Als *agents provocateur* agieren ein promovierter Jurist und ein Kapuziner – mithin Angehörige der gesellschaftlichen Elite oder solche, die sich für die

Elite hielten. An diesem Beispiel, dem Gesangbuchstreit in Mainz, lässt sich zeigen, dass es eben nicht nur ein Stadt-Land-Gefälle bei der Durchsetzung von aufklärerischen Reformen gab,<sup>15</sup> sondern auch innerhalb der großen Städte stritten die Befürworter und Gegner miteinander.

Eine vollkommene andere Deutung der „Dialogen“ wie hier vorgeschlagen bietet der bereits erwähnte Heinrich Brück im Jahr 1866. Für ihn liefern diese Schriften den Beweis, „daß die Freunde des Gesangbuches von der falschen Richtung ihrer Zeit ganz influencirt waren. Namentlich leuchtet eine unverkennbare Feindschaft gegen Orden, Wallfahrten, geweihte Gegenstände und jede innigere Frömmigkeit überhaupt aus den angeführten Dialogen hervor“.<sup>16</sup> Auch dieses Statement des nachmaligen Bischofs von Mainz gibt „Aufklärung über die Aufklärung“. Die Wirkungsgeschichte des Mainzer Gesangbuchstreits ist jedenfalls genauso spannend wie die Auseinandersetzungen selbst – auch wenn *unsere* Sympathie eher Ernst Xaver Turin und seinen aufgeklärten Gesangbuchfreunden gilt.

---

<sup>15</sup> Zur Rezeption der Aufklärung bei den ländlichen Schichten vgl. für den süddeutschen Raum: Eva Kimminich: *Religiöse Volksbräuche im Räderwerk der Obrigkeiten. Ein Beitrag zur Auswirkung aufklärerischer Reformprogramme am Oberrhein und in Vorarlberg*. Frankfurt 1989. Ferner: Vadim Oswald: „Ach! wäre es doch möglich, den Menschen begreiflich zu machen ...“ *Katholische Aufklärung und ländliche Lebenswelt in Oberschwaben im 19. Jahrhundert*, in: *Ländliche Frömmigkeit. Konfessionskulturen und Lebenswelten 1500–1850*/ hrsg. von Norbert Haag; Sabine Holtz; Wolfgang Zimmermann. Stuttgart 2002, 325–342.

<sup>16</sup> Brück 1866, S. 210.

## „Ein Lied (...) welches in Berlin sehr viel Glück gemacht“ – Einige Bemerkungen zur Rezeption von „Draus bei Schleswig vor der Pforte“

„In der neuern Zeit haben einige Verfechter der Religion, die mehr Eifer als Gefühl für dieselbe zu haben scheinen, ihre Mitgläubigen aufgefordert, Beispiele von wirklichen Gebetserhörungen bekannt zu machen, wahrscheinlich, weil sie sich Brief und Siegel wünschten, um ihren Gegnern recht diplomatisch und juristisch zu Leibe zu gehen. Wie unbekannt muß ihnen das wahre Gefühl sein, und wie wenig echte Erfahrungen mögen sie selbst gemacht haben“

schreibt Goethe in den „Bekanntnissen einer schönen Seele“.<sup>1</sup> Am 29. Januar 1816 berichteten die „Hamburgischen Adreß-Comptoir-Nachrichten“ von solch einer Gebetserhöhung: In Schleswig hatte eine meterhohe Schneemauer eine Großmutter und ihren Enkel während des Winterfeldzugs von Carl Johann Bernadotte 1813/14 vor den hereinbrechenden Soldaten geschützt. Die Großmutter hatte mit Zeilen aus Johann Heermanns „Treuer Wächter Israel“ Gott darum gebeten, eine Mauer um ihr Haus zu bauen.<sup>2</sup> Bereits ein Jahr vorher hatte Arnold Kanne in seiner „Sammlung wahrer und erwecklicher Geschichten aus dem Reiche Christi und für dasselbe“<sup>3</sup> von dem Ereignis berichtet.

Den Artikel in den „Adreß-Comptoir-Nachrichten“ las auch Clemens Brentano. Er lebte damals in Berlin und bewegte sich in einem Kreis patriotischer und neupietistischer Intellektueller, dem sogenannten „Maikäferclub“. Kurze Zeit später schrieb er sein Gedicht „Draus bei Schleswig vor der Pforte“<sup>4</sup> – vermutlich im Rahmen eines literarischen Wettbewerbs im „Maikäferclub“:

Draus bei Schleswig vor der Pforte  
Wohnen armer Leute viel,  
Ach des Feindes wilder Horde  
Werden sie das erste Ziel.  
Waffenstillstand ist gekündet

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988 (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 5), S. 389.

<sup>2</sup> Ein Beispiel merkwürdiger Gebetserhöhung. In: *Hamburgische Adreß-Comptoir-Nachrichten*. 49. Jg. Montag, 29. Januar 1816, S. 71.

<sup>3</sup> Johann Arnold Kanne: *Sammlung wahrer und erwecklicher Geschichten aus dem Reiche Christi und für dasselbe*. 3 Teile. Nürnberg 1815-1822. 2. Aufl. 1836.

<sup>4</sup> Clemens Brentano. *Sämtliche Werke und Briefe*. Band 3,1. Gedichte 1816-1817. Text. Lesarten und Erläuterungen. Hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug. Stuttgart u. a. 1999, S. 10-12.

Dänen ziehen ab zur Nacht,  
 Russen, Schweden stark verbündet,  
 Brechen her mit wilder Macht.  
 Draus bei Schleswig steht vor Allen  
 Weit ein Hüttlein ausgesetzt.

Brentano übernahm weite Teile des Zeitungsartikels in versifizierter Form. Die Zeilen „Eine Mauer um uns bau’, | Daß dem Feinde davor grau!’“ wandelte er leicht ab und machte daraus einen Kehrvers, und überhaupt hatte sein Gedicht von Anfang an eher den Charakter eines Liedes. Brentano schrieb, es werde „nach der Melodie, Abailard“ gesungen. Auch eine von Bettine komponierte Melodie ist bezeugt. Allerdings gilt sie als verschollen. Seinem Bruder Christian konnte Brentano schon wenige Monate später berichten, das Lied habe „in Berlin sehr viel Glück“ gemacht. Er selbst und seine Freunde mussten immer neue Abschriften davon anfertigen und es immer wieder vorsingen. Noch im Entstehungsjahr 1816 erschien das Lied als Einblattdruck. Auch dieser Einblattdruck ist leider verschollen.

Der Hymnologe und Pädagoge Philipp Wackernagel brachte in seiner *Auswahl deutscher Gedichte, für höhere Schulen* (Berlin 1832), eine spätere Fassung von „Draus bei Schleswig“, in der die 7. Strophe fehlt. Weil Brentano in einem Brief davon sprach, dass genau diese Strophe dem geistlichen Charakter des Liedes nicht angemessen sei, wäre denkbar, dass auch diese Schulbuch-Fassung von ihm autorisiert wurde. Von Wackernagel ausgehend gelangte *Draus bei Schleswig* in zahlreiche Schulbücher des 19. Jahrhunderts. Seinen Weg in viele deutsche Haushalte fand das Lied aber vor allem durch ein geistliches Liederbuch, die *Kleine Missionsharfe im Kirchen- und Volkston*. Dabei handelt es sich um einen frühen „Bestseller“ des Bertelsmann-Verlags, der in fast zwei Millionen Exemplaren verkauft wurde. Herausgeber der *Missionsharfe* war Johann Heinrich Volkening, ein Mitbegründer der Minden-Ravensbergischen Erweckungsbewegung. Brentanos Lied wurde also als Lied für die innere Mission rezipiert. Die älteste Auflage der *Kleinen Missionsharfe* soll 1836 erschienen sein, ist aber bibliographisch nicht zu ermitteln. Seit 1854 erschienen ungefähr im Zweijahres-Rhythmus bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein Neuauflagen der *Missionsharfe*. 1882 erschien erstmals die *Große Missionsharfe*, eine Parallelausgabe für den „Chorgesang“. In der *Kleinen Missionsharfe* steht *Drauß vor Schleswig* als Nummer 138 unter der Überschrift „Gebets=Erhörung“. Das von Brentano leicht abgewandelte Heermann-Zitat wurde nach dem Text Heermanns korrigiert.

Weitgehend unbekannt ist die Gestaltung des gleichen Stoffes durch Friedrich de la Motte Fouqué und Friedrich Rückert. Fouqué bezieht sich im Untertitel seines Gedichts „Der Schutz der Mutter“ ausdrücklich auf das Vorbild Brentanos: „Wahrhafte Sage. Nach der Weise von Brentano’s Legende: Drauß bei Schleswig an der Mauer“. Der nicht genau datierte Text entstand wohl erst mit



zeitlichem Abstand zu Brentanos Gedicht, denn in den gesammelten Gedichten Fouqués steht er im letzten Band von 1827.<sup>5</sup>

Ob Rückerts Text sich an Brentanos Gedicht oder am Zeitungsartikel orientierte, ist unklar. Jedenfalls ist sein Gedicht „O Mutter, wie stürmen die Flocken vom Himmel“<sup>6</sup>, das später von Carl Loewe vertont wurde, ebenfalls 1816 oder 1817 entstanden. Interessant ist, dass Rückert die politischen Hintergründe des Ereignisses verschwieg. Es war wohl aus patriotischer Sicht nicht opportun, dass die gefürchteten Soldaten den antinapoleonischen Truppen angehörten. Das Haus wird bei ihm nicht von Russen und Schweden bedroht, sondern von „Reutern“ unbekannter Herkunft. In Fouqués sehr freier Bearbeitung des Stoffes haben sich die politischen Verhältnisse sogar umgekehrt: Die Bedrohung geht von Franzosen aus, während ein Russe als Retter auftritt.

Anders als bei Brentano ist das Gedicht bei Rückert nicht eindeutig ein Lied und es ist auch nicht überliefert, dass Rückert es je gesungen hätte. Brentano musste seine „Gottesmauer“ dagegen immer wieder singen. Und er tat es mit viel Gefühl und Intensität, manchmal aber auch mit der ihm eigenen Ironie, die oft vernichtete, was er gerade eben aufgebaut hatte. So berichtet Daniel Ludwig Hassenpflug, der Schwager der Brüder Grimm, von einem Vortrag des Liedes im Hause Savigny durch die Geschwister Clemens und Bettine:

„Dort traf ich unter den mehreren Personen auch Bettine und Clemens Brentano an [...]. Während der heitersten Gespräche wurde Clemens Brentano sehr gedrängt, das von ihm verfaßte und von Bettine componirte Gedicht, das damals alle geistig irgend angeregten Kreise bewegte, mit der letzteren zu singen. Da es vielfach abgedruckt ist, so bedarf es nur der Hinweisung darauf, daß sein Anfang dahin lautet: ‚Drauß‘ bei Schleswig vor der Pforte‘.

Er sang mit einer prächtigen Stimme mit Bettine zusammen die anscheinend sehr fromme Weise, das ganze Lied bis zu Ende durch; dessen letzte Strophe aber: ‚Eine Mauer um uns baue, sang das fromme Mütterlein‘ ließ den Schalk durchbrechen: er sprach mehr als er sang ‚das alte dumme Weib‘, was alle Wirkung zerstörte.“<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Friedrich de la Motte Fouqué: *Gedichte aus dem Mannesalter*. Stuttgart. Tübingen 1827 (= Friedrich de la Motte Fouqué: *Gedichte*, Bd. 5), S. 104-107.

<sup>6</sup> *Friedrich Rückert's gesammelte Poetische Werke in zwölf Bänden*. Erster Band. Frankfurt a. M. 1868, S. 164-166.

<sup>7</sup> Zit. nach: *Clemens Brentano. Sämtliche Werke und Briefe*. Band 3,1. *Gedichte 1816-1817*. Text. Lesarten und Erläuterungen/ hrsg. von Michael Grus und Kristina Hassenpflug. Stuttgart u. a. 1999, S. 213f.



## Die Stellung der Kantate im deutschen lutherischen Hauptgottesdienst im 19. Jahrhundert<sup>1</sup>

### § 1 Prolegomena

Das Interessanteste an dem vorliegenden Thema ist schon fast die Tatsache, dass es bislang offensichtlich nicht von Interesse war. Der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts im engeren Sinne, also der liturgischen Musik für den Gottesdienst, scheint nach wie vor weitgehend das Stigma des Minderwertigen, Uninteressanten, Epigonenhaften und historisch Unbedeutenden anzuhaften, was sicherlich – dies sei unumwunden zugegeben – in etlichen Fällen wohl auch den Kern der Sache treffen dürfte. Doch ist es hier wie bei vielem Anderen: Erst bei genauerem Hinsehen eröffnet sich eine vielschichtige musikalische Welt, die es noch weitaus intensiver zu reflektieren gelten müsste, als es im Rahmen dieser Abhandlung geschehen kann.

### § 2 Terminologica

Im 19. Jahrhundert sind die musikalischen Gattungsbegriffe kaum mehr so klar voneinander abzugrenzen, wie dies im 17. und 18. Jahrhundert in der Regel noch geschehen kann. Zu dieser Verwirrung tragen die Komponisten und Textdichter nicht Geringes bei, indem sie Bezeichnungen wie z.B. „Hymnus“ oder „Kantate“ geradezu synonym verwenden und somit indifferent werden lassen; ja sogar Begriffe wie „Kantatina“ treten auf. Insofern war für die vorliegende Untersuchung eine klare und von zeitgenössischen Bezeichnungen unabhängige Eingrenzung notwendig. Als Kantaten sollen hier diejenigen Kompositionen für mehrstimmigen Chor bzw. Solisten und Instrumente bezeichnet werden, die nachweislich eine liturgische Bestimmung haben, also für eine Aufführung im gottesdienstlichen Rahmen gedacht waren. Der Praxis der Zeit ist es denn auch geschuldet, dass diese Definition vielleicht in dem einen oder anderen Fall zu pauschal erscheint und Abgrenzungen zu anderen Gattungen und Formen bisweilen willkürlich werden.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Bei diesem Beitrag handelt es sich um die stark gekürzte Version eines Referates auf dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2004 in Weimar.

<sup>2</sup> Als problematisch erweist sich diese Definition z.B. bei Solokantaten, die lediglich von der Orgel begleitet werden (die Abgrenzung zur geistlichen Arie ist mitunter kaum möglich) oder bei den vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Potpourries, einer Art „Best-of“-Zusammenstellung, die mehr den

### § 3 Die lutherische kirchenmusikalische Situation im 19. Jahrhundert

Die Situation der lutherischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert erklärt sich aus dem Spannungsfeld zwischen Auflösung und Restauration der liturgischen Formen. Der Gemeindegesang war in der Regel äußerst schleppend und schlecht, die wöchentlichen Kantatenaufführungen zugunsten von Gelegenheits- und Festkantaten aufgegeben, der liturgische Ablauf entbehrte jeder liturgisch motivierten Dramaturgie und war lediglich ein Aneinanderreihen von Liedern, Gebeten, Predigt und (seltenem) Abendmahl. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurden dann im Gefolge von Löhes - und anderer - Bemühungen Versuche unternommen, die liturgischen Ordnungen etwa der Reformationszeit wieder herzustellen, was in der Praxis ein sehr langwieriger Prozess war. Allerdings berichten z.B. Johann Christian Heinrich Rinck und Carl Loewe noch von wöchentlich aufgeführten Kantaten im Rahmen geregelter Kantatenjahrgänge in der Zeit um und kurz nach 1800.<sup>3</sup> Augenscheinlich haben sich solche Traditionen in einigen Gegenden länger gehalten. Unbestritten bleibt allerdings, dass Ordinarium und Proprium Missae im traditionellen Sinn aus den Gottesdiensten praktisch vollständig verschwunden waren. Kirchenmusik, gerade die künstlerisch anspruchsvollere, war - zumindest abseits der großen kirchlichen Feste - aus den Kirchen weitgehend abgewandert in die Konzertsäle. Einerseits machte die letztlich mehr oder weniger auf den Deismus eines Immanuel Kant zurückgehende religiöse Indifferenz des 19. Jahrhunderts den Gottesdienst als Rahmen für musikalische Aufführungen praktisch überflüssig, andererseits belegen einzelne Quellen, dass künstlerisch ansprechende Darbietungen - z.B. eben Kantaten - eine durchaus willkommene Bereicherung und Ausschmückung des Gottesdienstes waren,<sup>4</sup> gerade angesichts eines sonst oft erbärmlichen Niveaus des gemeindlichen Singens, aber auch des gottesdienstlichen Orgelspiels, bei welchem nicht selten Opernchöre und -arien, Märsche oder gar Tanzmusik Verwendung fanden, wie z.B. aus Rincks Umfeld berichtet wird.<sup>5</sup>

---

Charakter einer kirchenmusikalischen Hitparade annahmen als sich wirklich schlüssig in ein liturgisches Geschehen einzufügen.

<sup>3</sup> Z.B. Rinck in seiner Autobiographie von 1833, S.3, neu ediert in: *Johann Christian Heinrich Rinck: Dokumente zu Leben und Werk*/ hrsg. v. Christoph Dohr. Köln 2003, S. 21.

<sup>4</sup> Vgl. Friedrich Zimmer: *Der Kantor und der Organist im evangelischen Gottesdienst*. Quedlinburg 1886, S. 53. Im Folgenden: Zimmer, *Kantor*.

<sup>5</sup> Siehe z.B. Bernhard Christoph Ludwig Natorp: *Ueber Ricks Präludien* (1834), und Johannes Fölsing: *Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. Christian Heinrich Rinck* (1848), beides neu ediert in: *Johann Christian Heinrich Rinck. Dokumente zu Leben und Werk*/ hrsg. v. Christoph Dohr. Köln 2003.

#### § 4 Die Chöre im 19. Jahrhundert

Während der Niedergang der Lateinschulen in den Städten im 18. Jahrhundert zu einer Krise der Kirchenmusik führte, die durch die Neugründung von bürgerlichen Kantoreigesellschaften nicht immer ausgeglichen werden konnte, darf – insbesondere in kleineren Städten und auf Dörfern – die Rolle der teilweise sogar noch in spätmittelalterlicher Tradition stehenden Laienchöre und der Schülerchöre nicht unterschätzt werden. Freilich konnte man von diesen in den seltensten Fällen herausragende Kunstmusik erwarten. Doch waren sie mit ihren meist regelmäßigen Auftritten im Gottesdienst – sei es als figuraliter oder als choraliter singende Gemeinschaft – vielfach ein integraler Bestandteil des gottesdienstlichen Geschehens, wengleich ihre Funktion wohl mehr pädagogisch denn liturgisch motiviert war.

#### § 5 Die Kantate im Gottesdienst

Gemeinhin lässt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die deutliche Tendenz beobachten, dass Kantaten nicht mehr in Form von Kirchenjahreszyklen komponiert wurden, sondern meist nur noch zu Festen oder besonderen Anlässen. Interessant ist hierbei, dass die weniger „fasslichen“ und anschaulichen Feste wie z.B. Pfingsten zugunsten volkstümlicherer Feste wie Weihnachten oder auch Erntedank an Bedeutung verlieren. Die Texte orientieren sich dabei mehr an der allgemeinen und religiös-diffusen Verehrung des – meist nicht-personalen – Schöpfergottes und bleiben dabei allgemein und unverbindlich. Als Beispiel sei hier die Kantate „Religion, von Gott gegeben“ zum Kirchweihfest des Bautzener Komponisten August Bergt (1771-1837) genannt:

##### Choro

Religion, von Gott gegeben!  
 Wie bist du unsern Herzen werth.  
 Ach traurig ist das Erdenleben  
 für den, der deines Lichts entbehrt.  
 Du giebst uns Trost in jeder Noth,  
 hilfst uns besiegen Grab und Tod.

##### Duetto

Durch dich erhebt der Geist im Glauben  
 sich über Erde, Grab und Zeit.  
 Die Hoffnung soll uns niemand rauben,  
 die Hoffnung der Unsterblichkeit,  
 ja wo uns nichts mehr trösten kann,  
 ja, da fängt dein rechter Trost erst an.

## Choral

Religion, des Lebens Wonne!  
 Begleite du uns bis ins Grab.  
 Einst strahle du, des Lebens Sonne,  
 vor uns ins Todes Thal hinab.

## Choro

Wir geh'n getrost an deiner Hand  
 durchs Todesthal ins Vaterland.<sup>6</sup>

Hinsichtlich der universellen Verwendbarkeit ist der Text ein typisches Kind seiner Zeit. Der indifferente Gottes- und Religionsbegriff, die völlig nebulöse Berücksichtigung eines ebenso nebulösen religiösen Gefühls, das sich nach der problemlosen Unsterblichkeit sehnt, machen diese Kantate zu einem noch nicht einmal spezifisch christlichen Opus. Allerdings - und dies soll nicht außer Acht gelassen werden - liegt die Stärke solcher Nicht-Aussagen gerade in ihrer universellen Identifikationsstiftung.

### § 9 Zusammenfassung

Versucht man, aus dem Wenigen hier Dargelegten (und dem Vielen hier aus Platzgründen Verschwiegenen) eine Quintessenz zu ziehen, so kommt man zu dem Schluss, dass eine jahrzehntelange Übergangszeit<sup>7</sup> ca. zwischen 1770 und 1830 den fast völligen Wegfall der Kantate im lutherischen Hauptgottesdienst vorbereitete. Während offensichtlich zunächst noch die Figuralmusik von vielen als wohltuender Gegensatz zum übereinstimmend als recht erbärmlich beschriebenen Gemeindegang empfunden wurde, führten die aufgrund der allgemeinen schulischen Situation abnehmende Qualität der musikalischen Darbietungen einerseits sowie beginnende Überlegungen zur liturgischen Restauration, die dem chorischen - und eben auch choralen - Liturgiegesang Vorrang vor der Kunstmusik einräumten, dazu, dass die Kantate im 19. Jahrhundert zu einem Ausnahmeschmuckstück des Gottesdienstes wurde - mit einem eigentlich immer passenden Text der allgemeinen Gottesverehrung ohne dogmatische - besonders christologische - Elemente und einem starken Hang zur opernhafte Komposition.

<sup>6</sup> Über Entstehungszeit und -anlass sowie den Textdichter ist leider nichts bekannt. Der Kantate liegt das Kirchenlied gleichen Namens von J.O. Thieß zugrunde, welches m.W. erstmals im Jahre 1825 in Gesangbüchern aus Gotha und Konstanz erscheint und dann recht kontinuierlich in Gesangbüchern beider großen Konfessionen im 19. Jh. vertreten ist. In der Kantate wurde das Lied in veränderter und stark komprimierter Form übernommen. Herrn Andreas Wittenberg bin ich insbesondere für den Hinweis auf die Gothaer Quelle zu Dank verpflichtet.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Wüster, Choralkantaten, S. 117, insbes. Anm. 19.

Die Kantate war somit im 19. Jahrhundert, spätestens jedoch ab ca. 1830, längst keine zentrale Gattung des lutherischen Hauptgottesdienstes mehr – zumindest dann nicht, wenn man einen festen, harmonisch und sinnstiftend eingebetteten Platz im liturgisch-dramaturgischen Ablauf des Gottesdienstes sowie eine gewisse Regelmäßigkeit als Kriterium nimmt. Zentral war ihre Stellung höchstens im Ausnahmefall, z. B. bei einem Festgottesdienst.<sup>8</sup> Mit anderen Worten: Die zentrale Stellung der Kantate mutierte, wenn auch temporal und regional stark unterschiedlich, vom regelmäßigen integralen Bestandteil des Gottesdienstes zu einem schmückenden Höhepunkt von Gottesdiensten zu besonderen Anlässen.

---

<sup>8</sup> In gewisser Weise wurde diese Entwicklung bereits ein Jahrhundert früher angebahnt, denn beispielsweise in Leipzig wurden bereits 1704 in der Neuen Kirche nur an Festtagen Kantaten aufgeführt.





Sonja Ortner

## Das Phänomen „Kirchensinger“: Relikte einer mündlich tradierten Mehrstimmigkeit

### oder: Von der Fehlinterpretation bis zur Nichtrezeption der Mehrstimmigkeit in der Forschung

„Am wenigsten will ihnen der schöne deutsche Kirchengesang in den Kopf, welcher an solchen Orten, wo keine Orgel und kein ordentlicher Cantor ist, von den sogenannten Kirchensängern aus dem Bauernvolke auf die elendeste Art“ dargebracht wird (zit. nach Haid-Hochradner 2000: 120). 1796 hält Lorenz Hübner diese Zeilen in seiner Beschreibung des Erzstiftes Salzburg fest. Hinweise auf Kirchensinger im Alpenraum gibt es seit dem 17. Jahrhundert. Negative Sichtweisen wie diese prägen – beeinflusst vor allem durch den aufkeimenden Cäcilianismus – in erster Linie das 19. Jahrhundert. Da ist die Rede von „altertümlichen Sängerbäuschen“, von „Bauern Melodien“ und „ungeregeltem Waldgeschreiu“. Im Zuge von Sammelaufrufen, z.B. für die Sonnleithner-Sammlung 1819 oder im Rahmen eines vom Brixner Bischof Galura geplanten Kirchengesangbuches 1836<sup>1</sup>, wird immer wieder auf die mündliche Überlieferung der Melodien verwiesen: „Die Melodien zu diesen Liedern können nicht wohl angegeben werden, da hierorts wo keine Orgel besteht, die Kirchen-Sänger ihre Lieder nicht nach musickalischen Noten, sondern nach eigener, ganz willkührlicher Weise zu singen pflegen.“ (zit. nach Wallner 1963 [1. Band]: 17f.).

Von Seiten der Wissenschaft weisen erstmals August Hartmann und Hyacinth Abele 1884 auf dieses Phänomen hin, indem sie den Gewährsmann Prinzinger zu Wort kommen lassen, der 1820 „in der Kirche zu Zell am See mit gespannter Aufmerksamkeit, mit Erstaunen und Befremden einem Gesange lauschte, der aus noch ungewohntem Munde, aber auch wie aus ferner, ferner Zeit an mein Ohr drang. An hohen Festtagen stimmten ernstblickende Männer, 10-12 an der Zahl [...] einen feierlich getragenen Gesang – mit Begleitung der unseren Gebirgsbewohnern eigenthümlichen Fistelstimmen, geleitet und eingeleitet von einem Vorsinger – an, so eigenartig, wie ich dies weder früher noch auch seither in langer Lebenszeit mehr gehört habe.“ (zit. nach Hartmann-Abele 1884: VII).

Hörbeispiel:

„O göttlich's Kindelein, sei begrüßt“ (Weihnachtslied der Mühlbacher Kirchensinger)

Sammlung Manfred Schneider, Südtirol, CD ST 44/20, 1986 (1 Strophe, 1:29min)

---

<sup>1</sup> Das Vorhaben wurde nie umgesetzt. Das erste Diözesangesangbuch erschien erst 1903 (Innsbruck: F. Rauch).

[Vgl. im Anhang das Notenbeispiel aus dem Heft *Tiroler Weihnachtssingen 1989*, S. 14f. (Nr. 6)]

Was macht nun diese Eigentümlichkeit aus?

Im Bereich des ‚Normalen‘ bewegen sich die beiden Oberstimmen sowie der Bass: Die Melodie liegt im Sopran, der von einer Altstimme, meist in Terz- oder Sextparallelen, begleitet wird. Der Funktionsbass bringt die Grundtöne der Harmonie. Das Besondere des Satzes offenbart sich in den Männerfüllstimmen: Der Tenor hält in der Regel durchgehend am Dominantton fest, weshalb er z.B. in Mühlbach als „Gräder“ bezeichnet wird. Zwischen Tenor und Bass verläuft noch der Bariton in Oktavparallelen zum Sopran; er sekundiert sozusagen der Melodiestimme, weshalb er unter anderem der „Tiefe Sekund“ genannt wird.

Der erste, der das Phänomen der Kirchensinger-Mehrstimmigkeit wirklich erfasst und systematisch erforscht hat, war **Manfred Schneider**. In den 1980er Jahren machte er ca. 2500 Tonaufnahmen in Südtirol, wo sich diese Form der Mehrstimmigkeit in einigen Enklaven erhalten hatte.<sup>2</sup> In Mühlbach fand er noch die authentische Fünfstimmigkeit vor, in Ehrenburg etwa konnte er nur mehr mit Hilfe der letzten Kirchensängerin den ursprünglichen Satz rekonstruieren.<sup>3</sup> „Als vorteilhaft erwies sich die Methode“, so Schneider, „das noch bekannte Liedgut mit wenigen Sängern vorerst lediglich zweistimmig aufzunehmen [...]“. (Schneider 1987: 449). Dadurch erst war es möglich, die Struktur des Klanges zu lichten.

Schneider erklärte nicht nur eingehend die Funktion der einzelnen Stimmen, sondern auch die ‚special effects‘, wie man heute sagen würde. Dazu zählt neben den Quint- und Oktavparallelen etwa die „eigentümliche Praktik“, dass Tenor und Bariton an manchen Stellen ihre Rollen vertauschen, was „dem Chorklang seine unvergleichliche Charakteristik verleiht.“ Der „Gräde“ ist somit keine Tenorstimme im herkömmlichen Sinne, sondern „eine spezifische Technik der Klangfarbendifferenzierung [...]“ (*ibidem*: 448).

Eine den Regeln der klassischen Harmonielehre und der Praxis der Volksliedpflege zuwiderlaufende Konstruktion ist die fallweise Verdoppelung der Septime in den Außenstimmen, die dadurch entsteht, dass die Sänger nur durch die klangliche Erfahrung ihre Rolle im mehrstimmigen Satz finden, weshalb in diesem im Prinzip größtmögliche Einfachheit angestrebt wird und er sich dadurch von einem ‚gemachten‘ Satz aus der Feder eines Komponisten absetzt.

Schneider betrieb eine teils höchst aufwendige Reliktforschung. Gezielt erfasste und dokumentierte er die letzten Reste dieser Singtradition, zu der auch drei mündlich überlieferte Passionen zählen.

<sup>2</sup> Der Sammlung gehören auch ca. 200 Liederhandschriften an (mindestens 15.000 Texte); darunter befinden sich Originale.

<sup>3</sup> Mühlbach ist eine Fraktion der Gemeinde Gais, Ehrenburg gehört zur Gemeinde Kiens. Die Orte, in denen noch Kirchensinger-Formationen angetroffen wurden, befinden sich im Pustertal (Raum Bruneck) und seinen Seitentälern.

Einschlägig bewanderte Forscher werden einwenden: Aber da gab es doch schon viel früher **Alfred Quellmalz**, der im Auftrag des SS-Ahnenerbes in den Jahren 1940-42 in Südtirol ebenfalls rund 2890 Lieder und Instrumentalstücke aufnahm, darunter 241 geistliche Lieder?<sup>4</sup> Quellmalz beschäftigte sich nur am Rande mit religiösem Gesang, doch hat er gleich mehrere Kirchensinger-Gruppen angetroffen. In einem Brief an die Deutsche Forschungsgemeinschaft liest man: „Die älteste Schicht hat sich in den Brauchtumsliedern erhalten, von denen viele in die vorchristliche Zeit hinabreichen [...]. Improvisierte [!] mehrstimmige Sätze mit Tenor-cantus firmus, ja sogar mit der alten einstimmigen intonatio hängen mit der Musikpraxis des anfangenden 16. Jahrhunderts zusammen.“ (zit. nach Stief 1990: 135). Quellmalz war bestrebt, die in Südtirol vorgefundenen Musizierformen als historische Altschichten von Kunstmusik umzudeuten. Er erkannte trotz zahlreicher Aufnahmen nicht, dass die Fünfstimmigkeit die Regel ist und nicht improvisiert wird, ja die Stimmen sogar eigene Bezeichnungen haben, er erkannte ebenso wenig, dass die Melodie in der Sopranstimme liegt und sein als *intonatio* gedeuteter Usus dem des gewöhnlichen Anstimmens durch den Vorsinger entspricht. In seiner dreibändigen Publikation *Südtiroler Volkslieder* (1968-76) widmet er zwar fast den gesamten dritten Band dem geistlichen Lied, doch erwähnt er die Mehrstimmigkeit nur beiläufig. Notiert sind die Lieder in der Regel einstimmig! Im 13-seitigen Vorwort des ersten Bandes informiert er den Leser lediglich, dass die „volkläufig improvisierte Mehrstimmigkeit“, die sich ohnehin meist in Drei- oder Vierstimmigkeit erschöpfe, „aus Raumgründen“ vorläufig entfallen muss. Geplant war ein (nie realisierter) vierter Band (Quellmalz 1968: XIX).

Etwa 20 Jahre später beschäftigte sich **Norbert Wallner** im Rahmen einer Dissertation mit dem *Deutschen Marienliedgut um 1800* im ladinischen Enneberg. Ihm war zwar die Eigenart des mehrstimmigen Singens durch die Notizen aus dem 19. Jahrhundert bekannt, auch erzählte ihm ein Gewährsmann von der früher üblichen Fünfstimmigkeit. Wallner ging diesem Hinweis aber offenbar nicht weiter nach. Tonaufnahmen hat er keine gemacht. Von persönlichen Erfahrungen des Forschers mit authentischem Klang kann man wohl nicht ausgehen. Er begnügte sich mit dem mehrfachen Hinweis auf die „gehörmäßige Mehrstimmigkeit“. Seine ebenfalls einstimmig wiedergegebenen Melodien zu einem Drittel der Lieder<sup>5</sup> fand er in handschriftlichen wie gedruckten Quellen.<sup>6</sup>

Anfang der 1970er-Jahre unternahm schließlich **Wolfgang Suppan** mit Studenten aus Freiburg (Institut für Volkskunde) und Mainz (Institut für Musikwissenschaft) Feldforschungen ins Südtiroler Ahrntal. Das Resultat waren 359 Liedtexte mit zahlreichen Strophen (also Kopien von Liederhand-

---

<sup>4</sup> Gesangbücher wurden nur vereinzelt mikroverfilmt.

<sup>5</sup> zu 48 von 154; in der publizierten Fassung der Dissertation zu 50% der Lieder

<sup>6</sup> Er zog Gesangbücher z.B. aus Sammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, des Tiroler Volksliedarchivs, des Diözesanmuseums Brixen oder aus Privatbesitz heran.

schriften) sowie 156 Tonaufnahmen,<sup>7</sup> die Ruth Burchia, eine Diplomandin von 1994, als wertlos einstuft, da es sich nicht um die Originalbesetzung handelte „und viele der Männer die Lieder vorher noch nie gesungen hatten“ (Burchia 1994: 165). Die Kürze des Aufenthaltes wird als Grund für die Unvollständigkeit der Erhebungen angeführt, doch kann dies nicht als Entschuldigung für fehlende Hinweise auf die Mehrstimmigkeit – und es fällt nicht einmal der Begriff ‚Kirchensinger‘! – gelten. Faktum ist, dass im 250 Seiten starken Manuskript Suppans zu dieser Forschungsfahrt kein einziger Hinweis auf die besondere Beschaffenheit des Satzes fällt. Selbst in seinem Aufsatz von 1989 ignorierte er die zwei Jahre zuvor publizierten Forschungsergebnisse Schneiders.<sup>8</sup>

Inzwischen gab es der alten Kirchensinger immer weniger und Schneider – der Kreis schließt sich – war auf die zum Teil nur mehr spärlichen Informationen einiger noch lebender Gewährsleute angewiesen. Trotzdem konnte er durch systematische und konsequente Recherchen in ganz Südtirol das nachholen, was in drei Forschungsinitiativen vor ihm verabsäumt wurde.

## Literatur

Burchia, Ruth

- 1994 *Die „Stegener Kirchensinger“. Geschichte – Gewährspersonen – Repertoire*. Diplomarbeit an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg, Abt. X/Musikerziehung in Innsbruck.

Haid, Gerlinde, und Thomas Hochradner

- 2000 *Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleithner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Herausgegeben vom Salzburger Volksliedwerk. Wien/Köln/Weimar: Böhlau. (= *Corpus Musicae Popularis Austriacae*, Band 12).

Hartmann, August, und Hyacinth Abele

- 1884 *Volkslieder. In Bayern, Tirol und Land Salzburg gesammelt*. Erster Band: *Volksthümliche Weihnachtslieder*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Neudruck von 1968, Wiesbaden: Dr. Martin Sändig oHG.

<sup>7</sup> Diese Daten beziehen sich auf die Forschungsfahrt mit den Mainzer Studenten im Wintersemester 1972/3. Bei der im Jahr 1971 durchgeführten Exkursion, die von der Freiburger Universität ausging, wurden nach Suppans eigener Aussage „einige Tonbandaufnahmen gemacht“ (Suppan 1973: II).

<sup>8</sup> Schneider wird nicht einmal in seiner mit eigenen Publikationen stattlich angereicherten Literaturliste angeführt! Zur Mehrstimmigkeit findet man in diesem Aufsatz folgendes Statement: „Die Lieder erklangen ein- bis mehrstimmig, je nach den zeitlichen Möglichkeiten der (nebenberuflichen) Chorsänger. Feste Vorstellungen von einer bestimmten, nach fixierten Regeln gestalteten Drei- oder Vierstimmigkeit konnten nicht beobachtet werden.“ (Suppan 1989: 641).

## Mantinger, Brigitte

- 2003 *Die Mühlbacher Kirchsinger. Anmerkungen zur Institution und ihrem geistlichen Repertoire.* Diplomarbeit an der Universität Innsbruck.

## Nußbaumer, Thomas

- 2001 „Kunstvolle“ Volksmusik zum Lob des Herrn. Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der „Kirchsinger“. *Religion – Literatur – Künste III: Perspektiven einer Begegnung am Beginn eines neuen Millenniums.* Herausgegeben von Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser. 497-515. (= *Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur*, 15)

## Quellmalz, Alfred

- 1968, 1972, 1976  
*Südtiroler Volkslieder.* 3 Bände. Kassel u.a.: Bärenreiter.

## Schneider, Manfred

- 1987 „Komm heiliger Geist ...“. Zur Erforschung des sakralen Volksgesanges in Südtirol.“ *ÖMZ* 42/9: 443-50.  
1987a „Musikethnologische Feldforschungen in Südtirol.“ *Der Schlern* 61/H.4: 243-55.  
1989 *Tiroler Weihnachtssingen 1989.* Innsbruck: Eigenverlag des Instituts für Tiroler Musikforschung.

## Stief, Wiegand

- 1990 *Register zu Alfred Quellmalz. Südtiroler Volkslieder, 3 Bände, Kassel: Bärenreiter 1968, 1972 und 1976.* Bern u.a.: Peter Lang. (= *Studien zur Volksliedforschung*, Band 4)

## Suppan, Wolfgang

- 1973 *Das Liedgut des Ahrntales. Bericht über die im Rahmen der Lehrveranstaltung des Musikwissenschaftlichen Institutes der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz im Winter-Semester 1972/73 abgehaltene Übung „Einführung in die Feldforschung / Exkursion nach Südtirol“.* Freiburg i.B./Mainz. Manuskript.  
1989 „Das geistliche Lied im Ahrntal.“ *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst.* Herausgegeben von F. Brusniak und H. Leuchtmann. Tutzing. 633-62.

## Wallner, Norbert

- 1963 *Deutsches Marienliedgut um 1800 in der ladinischen Talschaft Enneberg. Ein Beitrag zur Volkskunde Tirols.* 3 Bände. Dissertation an der Universität Innsbruck.  
1970 *Deutsche Marienlieder der Enneberger Ladinier (Südtirol).* Wien: A. Schendl. (= *Schriften zur Volksmusik*, 1)

Anhang: Notenbeispiel aus *Tiroler Weihnachtssingen 1989*, S. 14f.

## 6. O göttlich's Kindelein, sei begrüßt

zu tausend-mal in ei-ner

1. O gött-lich's Kin-de-lein, sei ge-grüßt tausend-mal in ei-ner

Stun-de! Dein Lob er-schall' von Mund zu

Stun-de! O hei-li-ge Krip-pe, sei ge-grüßt Lob e-schall' von Mund zu

Mun-det O gött-lich's Kin-de-lein, hol-des

Mun-de im gän-zen Er-den-run-de! Kin-de-lein

Je - su - lein,  
 Je - su - lein, so arm und klein ge - bo - ren, zu ret - ten die Ver-

lor - nen stiegst du vom Him - mels - thron, vom Him - mels - thron.

2. Von seinem ewigen Himmelsthron  
 steigt er in uns'res Elends Tiefen,  
 er in uns'res Elends Tiefen,  
 verläßt das Zepter und die Kron'  
 für Menschen, die im Staube schliefen,  
 Menschen, die im Staube schliefen,  
 auf falschen Wegen liefen.  
 O liebes Jesulein,  
 holdes Kindelein,  
 nur Liebe zog dich nieder!  
 O möchten alle wieder  
 nur lieben dich allein,  
 nur dich allein.





Jürgen Henkys

## Was wurde 1935/36 in Dietrich Bonhoeffers illegalem Predigerseminar Finkenwalde gesungen?

### I.

In diesem Beitrag treffen sich Linien aus mehreren Interessengebieten:

- Geschichte des evangelischen Einheitsgesangbuchs,
- Rezeption des Jugendliederbuchs „Ein neues Lied“ (1932),
- Leben und Werk Dietrich Bonhoeffers.

Mein Hauptinteresse liegt z.Z. in der Bonhoefferforschung. Wie verhält sich Bonhoeffers Kirchenlied*praxis* in der Finkenwalder Seminargemeinschaft zu seiner sehr streng anmutenden Kirchenlied*bewertung* aus der gleichen Zeit? In einem Begleitprogramm der Bekennenden Kirche zur Berliner Olympiade 1936 sah Bonhoeffer die evangelische Frömmigkeit in den Epochen der Kirchenliedgeschichte widergespiegelt.<sup>1</sup> Dabei lautete sein Generalurteil: Das evangelische Kirchenlied hat sich im Zeitraum von Luther an bis zum 19. Jahrhundert immer weiter vom Ansatz des Wittenberger Reformators entfernt. Die singende Gemeinde hat mehr und mehr dem frommen Individualismus Raum gegeben und auf die religiöse Innerlichkeit gesetzt, statt sich, wie bei Luther, allein der Kraft des gepredigten Wortes Gottes anzuvertrauen.

Lässt sich Bonhoeffer von diesem Kriterium auch in seiner damaligen Praxis leiten? Und wie wird sich das Verhältnis von Kirchenliedpraxis und Kirchenliedbewertung bei Bonhoeffer weiterentwickeln – bis hin zu jenem sehr persönlichen Umgang mit dem Gesangbuch, vor allem mit Paul-Gerhardt-Liedern, den wir in Bonhoeffers Briefen aus der Tegeler Haft 1943-1944 wahrnehmen können?

### II.

Das 1935 ins Leben gerufene Predigerseminar der Bekennenden Kirche in Finkenwalde bei Stettin war in einem ehemaligen Pädagogium untergebracht. Die Turnhalle wurde zur Kapelle. Was darin geschah, war allein durch Bonhoeffers mitgebrachte Entscheidung festgelegt. In den Morgen- und Abendandachten wurden die Psalmen im Wechsel gesprochen – fortlaufend und vollständig. Es gab lange Lesungen, kapitelweise, aus dem Alten und aus dem Neuen Testament. Es gab keine Auslegung, aber ein ausführliches Gebet des Direktors. Am Anfang, am Ende und zwischen den Lesungen erklangen Lieder.

---

<sup>1</sup> „Das innere Leben der deutschen evangelischen Kirche“, DBW XIV, 714-720.

Ein Kantor gehörte nicht zum Seminar. Trotzdem gab es regelmäßige Singstunden. Die Leitung lag bei einem Kandidaten, der genug Erfahrung und Begeisterung dafür mitbrachte. Bonhoeffer sang mit, und vermutlich in Verständigung mit dem Singleiter legte er fest, welche Lieder neu einzusingen waren. Neben der brandenburgisch-pommerschen Ausgabe des DEG von 1931<sup>2</sup> war auch das ein Jahr später erschienene Jugendliederbuch „Ein neues Lied“<sup>3</sup> in Gebrauch. Dass dieses hymnologisch vorzüglich fundierte und katechetisch wie buchkünstlerisch hervorragend angelegte Buch mit Chorälen, eingestreuten Tonsätzen und geselligen Liedern in das Finkenwalder Seminarleben eingeführt und dort intensiv benutzt wurde, ist vermutlich der Vermittlung von drei Kandidaten des ersten Kurses (Sommer 1935) zu verdanken: Eberhard Bethge, Jochen Kanitz und Gerhard Vibrans. Sie hatten an „Singwochen“ von Kantor Alfred Stier teilgenommen und waren mit dem Stilideal der Singbewegung vertraut.<sup>4</sup>

### III.

Wenn man weiß, welches Buch in einer Gemeinde gebraucht wurde, so besagt das noch nichts über die wirklich gesungenen Lieder. Anders im 2. Kurs von Finkenwalde. Hier hilft ein erhalten gebliebenes Seminartagebuch.<sup>5</sup> Friedrich Trentepohl, ein Kandidat aus der Bekennenden Kirche Oldenburgs, war Finkenwalder Seminarist vom 4. November 1935 bis zum 15. März 1936. Unter seinen vermischten Kalendereinträgen hat er sehr häufig, zeitweise auch täglich vermerkt, welche Lieder in den Andachten vorkamen und was in den Singstunden geübt wurde. Die Weihnachtsferien und die zwöftägige Seminarreise nach Schweden sind abzuziehen. Für die verbleibenden 15 Seminarwochen verzeichnet das Tagebuch 106 geistliche Lieder und Gesänge! 70 davon stehen in beiden Büchern, 23 nur im Gesangbuch, 13 nur im „Neuen Lied“. Das besagt: Die Liedauswahl ist weitgehend durch den textlichen und musikali-

<sup>2</sup> *Evangelisches Gesangbuch für Brandenburg und Pommern (=EGBP)*, Berlin und Frankfurt/Oder 1931 bzw. Stettin 1931.

<sup>3</sup> *Ein neues Lied. Ein Liederbuch für die deutsche evangelische Jugend/* hrsg. vom Evangelischen Reichsverband weiblicher Jugend. Berlin-Dahlem 1932. Die Finkenwalder benutzten die 2. Auflage von 1933. Das Impressum sämtlicher Auflagen verschweigt den Namen Otto Riethmüllers, der der spiritus rector des Werkes war. Als musikalische Bearbeiter werden die Kantoren Alfred Stier und Gottfried Grote genannt.

<sup>4</sup> Zur Praxis der Singwochen vgl. A. Stier: *Kirchliches Singen*. Berlin 1953, S. 216-220. Zeitgenössische Texte zur Singbewegung, in: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte/* hrsg. v. Chr. Möller, S. 272-281.

<sup>5</sup> Friedrich Trentepohl: *Finkenwalder Tagebuch. Übertragung stenografischer Notizen [...] aus meinen Amtskalendern 1935 und 1936 über meine Zeit in dem von Dietrich Bonhoeffer geleiteten Predigerseminar der Bekennenden Kirche*, private Vervielfältigung. Oldenburg 1989.

schen Qualitätsmaßstab des „Neuen Liedes“ bestimmt. Eine nähere Auswertung von Trentepohls Tagebuch ergibt:

- 42 Lieder stammen aus vorreformatorischer Zeit (meist reformatorisch adaptiert) und aus dem Reformationsjahrhundert. Darunter sind zwei Adaptionen und acht Originaldichtungen von Luther. 41 Lieder stammen aus dem 17. Jahrhundert, 15 aus dem 18. Jahrhundert und acht aus dem 19. Jahrhundert. Aus dem frühen 20. Jahrhundert, obwohl im offiziellen Gesangbuch schon vertreten, wird nichts gewählt.
- Für den *ersten Zeitraum* ist der regelmäßige Gesang des Tedeums in Luthers Fassung „Herr Gott, dich loben wir“ hervorzuheben. Die Wahl von Luthers „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ und Zwinglis „Herr, nun selbst den Wagen halt“ erklärt sich gut aus den Anfechtungen des Kirchenkampfes. In der Weihnachtszeit hat Bonhoeffer den Kandidaten auch „Der Tag, der ist so freudenreich“ (*Dies est laetitiae*) und „Singet frisch und wohlgemut“ (Böhmische Brüder) zugetraut. Alle hier beispielsweise genannten Lieder sind auch musikalisch recht anspruchsvoll.
- *17. Jahrhundert:* Unter den vielen Paul-Gerhardt-Liedern in Trentepohls Tagebuch findet sich auch „Gib dich zufrieden und sei stille“. Dieses Lied sollte man nach dem strengen Maßstab des „Olympiadevortrags“ hier gerade nicht erwarten. Aber es wird noch bis in Bonhoeffers Haftzeit hinein eine wichtige Rolle spielen.
- *18./19. Jahrhundert:* Die Zahl der aus diesem Zeitraum gewählten Lieder sinkt ganz auffällig. Das entspricht der schlechten Zensur, die Bonhoeffer beiden Jahrhunderten erteilt. Allerdings: Der im „Olympiadevortrag“ scharf kritisierte Gellert ist mit „Gott ist mein Lied“ dennoch vertreten. Ebenso Philipp Spitta mit „O komm, du Geist der Wahrheit“. Gerade an diesem Lied hatte Bonhoeffer ausführlich getadelt, dass der trotzige Aktivismus mit dem rechten christlichen Bekennen nicht zu vereinbaren sei. Gegen einen Schematismus in der Bewertung des Kirchenlieds nach Zeitaltern spricht vollends die Wahl von Friedrich Rückerts „Dein König kommt in niedern Hüllen“ und von Marie Schmalenbachs „Brich herein, süßer Schein“.

Die meisten der bisher erwähnten Lieder hat das „Neue Lied“ mit dem Evangelischen Gesangbuch für Brandenburg und Pommern gemeinsam. Aus dem Sondergut des „Neuen Liedes“ haben die Finkenwalder des 2. Kurses vor allen Dingen mehrstimmige Kompositionen gesungen. Trentepohl verzeichnet drei anspruchsvolle Kanons aus dem 16. bzw. 17. Jahrhundert: „Agnus Dei“ (Adam Gumpelzhaimer), „Gelobet seist du, Jesu Christ“ (Martin Agricola) und „Es ist ein Ros entsprungen“ (Melchior Vulpius), dazu die zwei- bzw. dreistimmigen Sätze „Geborn ist uns ein Kindelein“ (16. Jh./ A. Stier), „Wohlauf, wohlauf mit hellem Ton“ (16. Jh./ A. Stier), „In dulci jubilo“ (Michael Prätorius) und natürlich „Ich steh an deiner Krippen hier“ (nach Johann Sebastian Bach).

## IV.

Gerhard Vibrans, Absolvent des 1. Kurses, schrieb an Bonhoeffer aus der Jugendarbeit seiner schwierigen Gemeinde: „Wir singen recht viel; ich zehre vom im Predigerseminar erlernten Liedgut des Neuen Liedes [...].“<sup>6</sup> In ganz anderer Weise sollte Jahre später Bonhoeffer selbst davon zehren. Aus der Tegeler Zelle erfuhr Eberhard Bethge schon im ersten geschmuggelten Brief, den der Freund ihm schicken lassen konnte (November 1943): „Das ‚Neue Lied‘, das ich erst seit ein paar Tagen hier habe, lässt unzählige schönste Erinnerungen wach werden.“<sup>7</sup> Was sind das für Erinnerungen? Sie schliessen alles in sich, was den gemeinsamen Gesang geistlicher Lieder auszeichnen kann: eine besondere musikalische Erfahrung, eine sich im Singen vertiefende Zusammengehörigkeit, die durch den Gesang aufgeschlossenen Worte, den Reichtum des darin verborgenen Bekenntnisses, die Übernahme des alten Glaubens für heute.

Doch es fällt auf, dass Bonhoeffer in seiner Haftkorrespondenz Lieder von Luther und seinen Zeitgenossen so gut wie gar nicht mehr erwähnt. Dagegen nennt er an einer entscheidenden Stelle Paul Gerhardt noch vor den Psalmen!<sup>8</sup> Auch exponierte Pietisten kommen dem Tegeler Häftling mit ihren Liedern sehr nahe (Gerhard Tersteegen, Gottfried Arnold). Aber diese Akzentverlagerung von versifizierter Theologie zu theologischer Dichtung im Einzelnen zu beleuchten, gehört auf ein anderes Blatt.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *Dietrich Bonhoeffer Werke* XIV, 173.

<sup>7</sup> *Dietrich Bonhoeffer Werke* VIII, 199, vgl. 212.

<sup>8</sup> *Dietrich Bonhoeffer Werke* VIII, 187. Vgl. auch ebd. 44, wo im ersten Brief an die Eltern die Paul-Gerhardt-Lieder noch vor der Bibel erwähnt werden.

<sup>9</sup> Jürgen Henkys: *Geheimnis der Freiheit: Dietrich Bonhoeffers Gedichte aus der Haft. Biographie – Poesie – Theologie* (erscheint April 2005 in Gütersloh).

Irmgard Scheitler

**Nicolai: Zur Rezeptionsgeschichte von *Wachet auf,  
ruft uns die Stimme***

**Vom geistlichen Brautlied zum Kampflied der NS-  
Luftwaffe.**

Philipp Nicolai: Ein geistlich Brautlied

Wachet auf, ruft uns die Stimme  
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,  
Wach auf du Stadt Jerusalem,  
Mitternacht heißt diese Stunde,  
Sie rufen uns mit hellem Munde:  
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?  
Wohlan der Bräutigam kömmt,  
Steht auf, die Lampen nehmt!  
Halleluja!  
Macht euch bereit  
Zu der Hochzeit,  
Ihr müsset ihm entgegen gehn.

Zion hört die Wächter singen,  
Das Herz tut ihr vor Freuden springen,  
Sie wachet und steht eilend auf;  
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig,  
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,  
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.  
Nun komm du werte Kron,  
Herr Jesu, Gottes Sohn!  
Hosianna:  
Wir folgen all,  
Zum Freuden-Saal,  
Und halten mit das Abendmahl.

Gloria sei dir gesungen  
Mit Menschen- und englischen Zungen  
Mit Harfen und Cymbeln schön:  
Von zwölf Perlen sind die Pforten  
An deiner Stadt, wir sind Consorten

Der Engel hoch um deinen Thron.  
 Kein Aug hat je gespürt  
 Kein Ohr hat je gehört  
 Solche Freude  
 Des sind wir froh  
 Jo jo  
 Ewig in dulci júbilo.

Die Rezeptionsgeschichte dieses bekannten Liedes ist beeindruckend. Seit seiner Erstaufnahme in ein Hamburger Gesangbuch 1604<sup>1</sup> ist es nicht mehr aus dem Gebrauch gekommen. Damit ist es Teil des deutschen Sprach- und Kulturschatzes geworden und steht mithin für jede Art von Verwendung und Interpretation zur Verfügung. Für uns als spätere Beobachter sind Umarbeitungen und Kontrafakturen interessant, weil sie auf kulturgeschichtliche Akzentverschiebungen ein Licht werfen.

Nicolais Lied ist ein Gesang von den Freuden des ewigen Lebens, ein „geistliches Brautlied“. Auch wenn die 1. Strophe auf die Beispielerzählung von den Klugen und Törichten Jungfrauen anspielt (Mt 25), so kommt es dem Text als ganzem doch nicht auf Gericht und Urteil in dieser Parabel an, sondern einzig auf das Hochzeitsmahl. Trotzdem ist das Brautlied immer wieder zum Lied vom Jüngsten Gericht uminterpretiert worden. So schon Mitte des 17. Jahrhunderts von dem bekannten Wittenberger Poetikprofessor, Sprachwissenschaftler und Dichter August Buchner (1591-1661)<sup>2</sup> und von dem Hamburger Pastor Johann Balthasar Schupp (1610-1661). Ein Traktat dieses Theologen war im Besitz von Clemens Brentano (1778-1842). In ihm las der romantische Dichter das Lied, das er offenbar nicht kannte<sup>3</sup> – für einen Katholiken des 19. Jahrhunderts kein Wunder. Es muss ihm aber so imponiert haben muss, dass er es in *Des Knaben Wunderhorn* aufnahm. Diese Maßnahme mag zur weiteren Verbreitung des Liedes beigetragen haben, überliefert ist aber ein Text, der nicht mehr Nicolais Intention entspricht.

<sup>1</sup> Melodeyen Gesangbuch. Hamburg: Rüdinger 1604.

<sup>2</sup> Ode über den Geburtstag unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi. = Weynacht Gedancken o.O. o.J. (Wittenberg 1628) – die 1. Strophe des Liedes soll helfen, unseren Sinn aus „schwartzten Dunst des Sündenschlafs“ zu wecken. Zit. bei Martin Keller: Johann Klajs Weihnachtsdichtung Das „Freudengedichte“ von 1650 mit einer Einführung seinen Quellen gegenübergesetzt und kommentiert. (= Philologische Quellen und Studin 53) Berlin: Schmidt 1971, S. 201.

<sup>3</sup> Das ist zu schließen aus einigen Versehen Brentanos: Er (oder der Setzer) ließ die Zeile I,6 weg und schob in II,4 eine überzählige Silbe ein, wohl weil er die Zeile auftaktig machen wollte wie die vorhergehende. Brentano hatte offenbar die Melodie nicht im Ohr.

Von den klugen Jungfrauen.<sup>4</sup>

Schuppis Schriften S. 277.

Wachet auf, ruft uns die Stimme  
 Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,  
 Wach auf du Stadt Jerusalem,  
 Mitternacht heißt diese Stunde,  
 Sie rufen uns mit hellem Munde:  
 »Wo seyd ihr klugen Jungfrauen?  
 Wohlan der Bräutigam kömmt,  
 Steht auf, die Lampen nehmt!  
 Halleluja!  
 Macht euch bereit  
 Zu der Hochzeit,  
 Ihr müsset ihm entgegen gehn.«

Sie hörn die Wächter singen,  
 Die Herzen all vor Freuden springen,  
 Sie wachen und stehn eilend auf;  
 Ihr Freund der kommt vom Himmel prächtig,  
 Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,  
 Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.  
 »Nun komm du werthe Kron,  
 Herr Jesu, Gottes Sohn!  
 Hosiana:  
 Wir folgen all,  
 Zum Freuden-Saal,  
 Und halten mit das Abendmahl.«

Schupp hat die 3. Strophe ausgeschieden; ihr Jubel passte nicht in den Zusammenhang des Traktats, der das Lied zitiert.<sup>5</sup> Die Veränderungen in Strophe 2

<sup>4</sup> *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von L. A. v. Arnim und C. Brentano, Tl. 1, zugleich *Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe* Bd. VI, Stuttgart u. a.: Kohlhammer 1975, S. 95f. (Des Knaben Wunderhorn Bd. I, 101). Vgl. dazu: Kommentar des Hrsg. in C. Brentano: *Sämtliche Werke* Bd. IX,1 Stuttgart 1975, S. 223-5. Quelle: *Johann Balthasar Schuppen/ der Heiligen Schrift D. Com: Pal: Caesar. Fürstl. Hessen-Darmstädtischen Consistorial-Raths/ und treu-eyferigen Seelsorgers zu St. Jacob in Hamburg sämtliche Lehrreiche Schriften/ In sieben und vierzig Tractätlein bestehende*. Frankfurt a. M.: Wust 1701, S. 277.

<sup>5</sup> Die beiden Strophen hat Schupp im Kapitel „Der geistliche Spaziergang“ mit Hinweis auf das Jüngste Gericht zitiert und folgendermaßen erläutert. „So wache derowegen auff/ wache beyzeiten auff/ damit/ wo du nur keine verstockte Ohren

schneiden den Text auf die Klugen Jungfrauen zu: „Sie hörn ...“. Die Parabel aus dem Matthäusevangelium steht nun im Zentrum. Aus dem Braut- und Hochzeitslied ist ein Perikopenlied geworden, das den Hörer an das kommende Gericht erinnern soll.

Vollends zum Gerichtslied hat Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) Nicolais Text umgewandelt.<sup>6</sup> Die kindlich-überschwängliche Begeisterung für die sinnlich wahrnehmbaren Freuden des himmlischen Hochzeitsmahls musste dem 18. Jahrhundert abgeschmackt vorkommen. Klopstock war bemüht einen Ton zu treffen, der – so seine Worte – der Religion würdig ist.<sup>7</sup>

Wachet auf! ruft uns die Stimme,  
 Vom Heiligthum der Wächter Stimme,  
 Wach' auf, wach' auf, Jerusalem!  
 Mitternacht heißt ihre Stunde;  
 Wie Donner, tönt's aus ihrem Munde:  
 Wach' auf, wach' auf, Jerusalem!  
 Der Gräber Todesnacht  
 Ist nun nicht mehr! erwacht!  
 Halleluja!  
 Macht euch bereit  
 Zur Ewigkeit!  
 Sein Tag, sein großer Tag ist da!

Sion hört die Wächter singen,  
 Des Weltgerichts Posaunen klingen!  
 Zum neuen Leben steht sie auf!  
 Ihr Versöhner kömmt voll Klarheit,  
 Durch Gnade mächtig, stark durch Wahrheit!  
 Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf!  
 Tod ist um deinen Thron  
 Und Leben, Gottes Sohn!  
 Hosianna!  
 Vollender, dir,

---

hast/ du den Schall der Göttlichen Posaunen hörest/ dadurch du so oft ans ewige Licht und zu der Unsterblichkeit beruffen wirst. Geselle dich mit zu den fünff klugen Jungfrauen/ Matt. 25.“ Zit. im Kommentar Röllekes *Des Knaben Wunderhorn Bd. 9,1* S. 224.

<sup>6</sup> Klopstocks *Geistliche Lieder*. Werke, Bd. VII, Leipzig: Göschen 1804, Veränderte Lieder. S. 259.

<sup>7</sup> Klopstock im Vorbericht zu „*Veränderte Lieder*“, ebd. S. 196-198, hier S. 196: Hauptkriterium seiner Veränderung der alten Lieder sei, die Stellen zu tilgen, die „durch Gedanken und Ausdrücke“ die Andacht stören, weil sie „nichts weniger als der Religion [...] würdig waren“. S. 198 nennt Klopstock die Regel, man müsse korrigieren, sobald „der Verfasser von seinem Hauptton abwich [...]“. Jenes geschah am öftesten dadurch, daß er der Religion unwürdig wurde.“



Dir folgen wir  
Zu deines Vaters Herrlichkeit!

Ewigs Lob sey dir gesungen!  
Wir sind ins Leben durchgedrungen!  
Am Ziel sind wir beim großen Lohn!  
Heil! er strömt der Gottheit Fülle  
Auf uns! wir schaun ihn ohne Hülle,  
Heil uns! die Liebe, Gottes Sohn!  
Kein Auge sahe sie,  
Dem Ohr' erscholl sie nie,  
Diese Wonne!  
Von Ewigkeit,  
Zu Ewigkeit,  
Sey Dank, und Preis, und Ehre dir!

Tropen der Wiederholung, Lizenzen in der Satzstellung, Ausrufe (Heil uns!), Metonymien (Vollender, Versöhner) und exquisiter Wortschatz erzeugen einen pathetischen Text. Aus dem „hellen Munde“ des Wächters ist der Donner des Gerichtsrufes geworden, „des Weltgerichts Posaunen“ durchtönen „der Gräber Todesnacht“. Die dritte Strophe wird von den Geretteten gesungen. „Leben“ und „Lohn“ ist ihr Teil, Nicolais glänzendes und tönendes himmlisches Jerusalem kommt nicht mehr vor. Klopstock hat den Text zwar enthusiastisch gestaltet, aber sein Lied ist intellektuell, abstrakt und wenig anschaulich. Der Jubelton von Nicolais Lied ist verschwunden.<sup>8</sup>

Von dem aufgeklärten Theologen und Klopstockfreund Gottfried Benedict Funk (1734-1814) stammt eine weitere Parodie. Sein Lied „Wachet auf vom Schlaf, ihr Sünder“ ist z. B. in das von Johann Gottfried Herder (1744-1803) redigierte Weimarische Gesangbuch 1795 aufgenommen.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Eine weitere Umarbeitung findet sich in „*Geistliche Lieder I. Theil*“, ebd. S. 99 und trägt den Titel: „Die geistliche Auferstehung“. Incipit: „Wachet auf! ruft euch die Stimme, Des Sohns, des Gottversöhners Stimme“. Es handelt sich um einen Wechselgesang zwischen Gemeinde und Chor, wobei der Chor den Part der Gerichtsenkel übernimmt, die Gemeinde aber den der Seelen bei der Auferstehung. Dieses Lied stellt eine Eigenschöpfung Klopstocks dar und weicht stärker von der Vorlage ab. – Klopstock war offenbar fasziniert von Nicolais auffallender Strophe, obgleich sie in ihrer komplizierten Barform nicht zur poetischen Norm des 18. Jahrhunderts passt. Mehrfach hat er sie aufgegriffen.

<sup>9</sup> *Weimarisches Gesangbuch. Nebst einem Anhang, enthaltend einige Gebete zur öffentlichen und häuslichen Andacht*. Weimar: Hoffmann. O. J. (Herders Vorrede 1795). Nr. 583 (Rubrik: Erinnerung des Todes und der Ewigkeit). Nicolais „Wachet auf“ ist in diesem Gesangbuch auch enthalten. – Funk war in seinen jüngeren Jahren mit Cramer und Klopstock gut bekannt. Er wirkte 50 Jahre als Rektor in Magdeburg – den Pfarrdienst wollte er nicht antreten, weil er Probleme mit den Bekenntnisschriften hatte. Funk hat wie Klopstock einige alte Lieder neu bearbeitet. Sein

## Mel. Wachtet auf, ruft uns

Wachtet auf vom Schlaf, ihr Sünder!  
 erwacht! denn euch, ihr Menschenkinder,  
 erwarten Tod und Ewigkeit.  
 Lohn und Strafe, Tod und Leben  
 hat Gott in eure Hand gegeben!  
 erwacht! noch ist zur Bess' rung Zeit.  
 Gerecht ist unser Gott!  
 Heilig ist unser Gott!  
 Und langmüthig!  
 Was er verspricht,  
 gereut ihn nicht!  
 Er kommt, er kommt und hält Gericht.

Plötzlich wird sein Zorn entbrennen!  
 Dann wird der Spötter ihn erkennen,  
 des Vaters eingeborner Sohn.  
 Jauchzet, jauchzt, ihr seine Frommen!“  
 er wird zu eurem Heile kommen;  
 bald kommt er und mit ihm sein Lohn!  
 Euch richtet Christus nicht;  
 er selbst ging ins's Gericht  
 für die Sünder.  
 Wir sind versöhnt,  
 mit Gott versöhnt!  
 Wer überwindet, wird gekrönt.

Seyd bereit, ihn mit Verlangen,  
 mit reinem Herzen zu empfangen,  
 denn plötzlich bricht der Tag herein;  
 und der Richter wird von Bösen  
 sein Volk, die Frommen, ganz erlösen,  
 von Sünd' und Tode sie befrei'n.  
 Dann ist vollkommnes Heil  
 In Ewigkeit ihr Theil.  
 Jauchz't, ihr Frommen!  
 seydt stets bereit  
 auf diese Zeit  
 mit Lieb' und Herzens=Wachsamkeit.

Funks Lied will uns zu besseren Menschen machen. Es diszipliniert seine Rezipienten durch eine kräftige Erinnerung an das jüngste Gericht. Der Aufruf zur Freude – bei Nicolai ein Hauptmerkmal – ist marginal geworden (II,5; III,9) und wird von Ermahnungen zur Wachsamkeit erdrückt. So entspricht Funks Text sehr gut der rationalistischen Forderung nach „moralischen Gesängen“; die Herder in seiner Vorrede anspricht.<sup>10</sup> Seine eigene 8strophige Dichtung, eine von Nicolais Lied angeregte und in seinem Metrum geschriebene dramatische Szene, hat Herder verständlicherweise nicht in das Gesangbuch aufgenommen.<sup>11</sup>

Dem 19. Jahrhundert war es überlassen, das geistliche Lied national zu wenden.<sup>12</sup> Nicolais Lied als Vorlage treffen wir nun beim jungen Emanuel Geibel (1815-1884).

Emanuel Geibel: Thürmerlied.<sup>13</sup>

Wachet auf! ruft euch die Stimme  
 Des Wächters von der hohen Zinne,  
 Wach auf, du weites deutsches Land!  
 Die ihr an der Donau hauset,  
 Und wo der Rhein durch Felsen brauset,  
 Und wo sich türmt der Düne Sand!  
 Habt Wacht am Heimathsherd,  
 In treuer Hand das Schwert,  
 Jede Stunde!  
 Zu scharfem Streit  
 Macht euch bereit!  
 Der Tag des Kampfes ist nicht weit.

Hört ihr's dumpf im Osten klingen?  
 Er möcht' euch gar zu gern verschlingen,  
 Der Geier, der nach Beute kreis't.  
 Hört im Westen ihr die Schlange?

<sup>10</sup> Vorrede zum Hoffmannischen Gesangbuch S. VII: „Man will in unserer Zeit statt der alten Kirchenlieder *moralische* Gesänge; wohlan! viele dieser Kirchenlieder sind moralisch.“

<sup>11</sup> Die Stimme zur Mitternacht. 1773. Incipit: „Wachet! wachet! ruft die Stimme“. Johann Gottfried Herder: *Sämtliche Werke* Bd. XXIX/ hrsg. v. Bernhard Suphan. *Poetische Werke*/ hrsg. v. Carl Redlich. Berlin 1889 Hildesheim: Olms 1978, S. 464-467.

<sup>12</sup> Eine nationale Wendung des Tageliedaufrufs „Wach auf“ findet sich bereits 1561 bei Johann Walther: „Wach auff, wach auff, du Deudsches land! du hast genug geschlaffen.“ Wackernagel Bd. IV (1870) Nr. 220. Das 26strophige Lied ist auf zwei Strophen gekürzt aufgenommen in: *Unser Liederbuch. Lieder der Hitler=Jugend*/ hrsg. v. der Reichsjugendführung. München: Zentralverlag der NSDAP 1940, S. 25f.

<sup>13</sup> Aus: *Jugendgedichte*, 3. Buch Athen (1838-40) Werke in 8 Bden., Bd. 1. Stuttgart: Cotta 1883, S. 141.

Sie möchte mit Sirenenange  
 Vergiften euch den frommen Geist.  
 Schon naht des Geiers Flug,  
 Schon birgt die Schlange klug  
 Sich zum Sprunge;  
 Drum haltet Wacht  
 Um Mitternacht  
 Und wetzt die Schwerter für die Schlacht!

Reiniget euch in Gebeten,  
 Auf daß ihr vor den Herrn könnt treten,  
 Wenn er um euer Werk euch frägt;  
 Keusch im Lieben, fest im Glauben,  
 Laßt euch den treuen Muth nicht rauben,  
 Seid einig, da die Stunde schlägt!  
 Das Kreuz sei eure Zier.  
 Eu'r Helmbusch und Panier  
 In den Schlachten.  
 Wer in dem Feld  
 Zu Gott sich hält,  
 Der hat allein sich wohl gestellt.

Sieh herab vom Himmel droben,  
 Herr, den der Engel Zungen loben,  
 Sei gnädig diesem deutschen Land!  
 Donnernd aus der Feuerwolke  
 Sprich zu den Fürsten, sprich zum Volke,  
 Und lehr' uns stark sein Hand in Hand!  
 Sei du uns Fels und Burg,  
 Du führst uns wohl hindurch.  
 Halleluja!  
 Denn dein ist heut  
 Und alle Zeit  
 Das Reich, die Kraft, die Herrlichkeit.

Das Lied entstand in Athen, wo der junge Dichter 1838-1840 als Hauslehrer tätig war.<sup>14</sup> Die romantische Prägung der damals entstandenen Lieder ist sicherlich als Bekenntnis zur Heimat zu verstehen.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Der größte Teil der Gedichte, die damals entstanden und später die Sammlung Jugendgedichte, 3. Theil ausmachten, orientieren sich an der deutschen Romantik, v.a. am Eichendorffischen Ton und sind überwiegend liedhaften Texten. Vor dem „Thürmerlied“ steht z. B. das außerordentlich oft vertonte „Wer recht in Freuden wandern will“. „Thürmerlied“ ist das einzige Gedicht mit politischen Anklängen.

In Deutschland herrschte die Umbruchstimmung des Vormärz. Tenor des Gedichtes ist der Wunsch, Deutschland möge sich in einer Zeit der Bedrohung auf die Gottesfurcht als Fundament besinnen, sich nicht von fremden Einflüssen irremachen und nicht in Volk und Fürsten spalten lassen. Hinter diesem Anliegen steht die in jenen Jahren wieder besonders große Revolutionsangst. Der Kampf, vom dem die 1. Strophe spricht, ist nicht ein Kampf gegen äußere Feinde – das Gedicht ist vor der Rheinkrise 1840 entstanden. Gemeint ist die Wachsamkeit gegen die innere Zerrissenheit. Die 2. Strophe warnt vor weiterer Verderbnis: dem durch den östlichen Geier symbolisierten Despotismus sowie der Laszivität der westlichen, d.h. französischen „Schlange“. 16 Strophe 3 macht vollkommen klar, dass die paulinischen Waffen des Geistes (Eph 6, 13-18) gemeint sind. Strophe 4 schließlich bekennt sich zu Gott als dem Herrscher und fordert Fürsten und Volk auf, auf ihn zu hören und so zur Einheit zu finden.<sup>17</sup> Der Abgang der letzten Strophe schließlich ist ganz der Sprache des Kirchenlieds (Ein feste Burg) und des Gebets (Vaterunserchluss) entnommen.

Eine unvoreingenommene Lektüre des Textes kann in ihm auf den zweiten Blick keine martialischen Töne mehr erkennen. Die metaphorische Lesart, die den Kampf als geistigen Streit auslegt, wird darüber hinaus unterstützt durch andere Äußerungen Geibels.<sup>18</sup>

---

Demgegenüber schlug der alte Geibel in der Bismarckzeit und der Epoche der Reichsgründung durchaus auch martialische Töne an.

<sup>15</sup> Mit seinem Freund Ernst Curtius zusammen pflegte Geibel die gedankliche Nähe zur Heimat. „Am 18. Oktober, zur Nachfeier von Emanuel Geibels Geburtstage und zum Gedächtnis an die Völkerschlacht bei Leipzig, wurden Feuer angezündet, Raketen stiegen aus dem Garten auf, und Ernst Curtius deklamierte zum fröhlichen Nachtmahl sein von allen mit Begeisterung angehörtes Siegeslied“. Karl Theodor Gaedertz: *Emanuel Geibel, Sänger der Liebe, Herold des Reiches. Ein deutsches Dichterleben*. Leipzig: Wigand 1897, S. 160f.

<sup>16</sup> Babel und Sündenbabel sind im 19. Jahrhundert geläufige Epitheta für Paris. Vgl. z. B. Theodor Fontane: *Effi Briest*, 9. Kap. über Kaiserin Eugenie: „und wenn die Stadt, in der sie lebte, das Babel war, so war sie das Weib von Babel.“ *Gesammelte Werke* Bd. 3, hg. v. Peter Bramböck, München: Nymphenburger 1979, S. 68.

<sup>17</sup> Das hier verwendete Bild eines durch die Geschichte zu seinem Volk sprechenden Gottes hat auch Geibels poetisches Vorbild Eichendorff häufig verwendet „Der brave Schiffer“, Str. I. „An meinen Bruder (1815)“ Str. III. „Der Pilger“ 2 u.ö. Geibel hatte in seiner Berliner Studentenzeit mit Eichendorff Umgang gehabt; seine eigenen Gedichte bezeugen die genaue Kenntnis des Eichendorffschen Werkes.

<sup>18</sup> Im Februar 1842, wieder in Deutschland, schrieb er sein bekanntes umfangreiches Gedicht „An Georg Herwegh“. In ihm distanziert er sich ausdrücklich von einer Dichtung, die zum bewaffneten Kampf aufruft. *Gesammelte Werke* Bd. 1, S. 218-220.

Bist du dir selber klar bewußt,  
Daß deine Lieder Aufruhr läuten;  
Daß jeglicher nach seiner Brust  
Das Ärgste mag aus ihnen deuten?

Das Gedicht greift einige von den auch in „Thürmerlied“ angedeuteten Motiven wieder auf: Geibel bekennt sich zu seiner Ablehnung des durch den Osten verkörperten Despotismus, der durch den Westen repräsentierten Laszivität; er

Das Gedicht wurde verschiedentlich als Sololied (bezeichnenderweise nicht als Chorlied) vertont.<sup>19</sup> Von besonderem Interesse ist dabei das Klavierlied von Heinrich Wilhelm Riehl aus dessen 1855 erschienenen, sehr verbreiteten Sammelband *Hausmusik*.<sup>20</sup> Der Komponist erklärt in seinem Vorwort, er habe die „Doppelart“ des Textes zum Ausdruck bringen wollen, indem er den Choral in die Begleitung legte.<sup>21</sup> Riehls Tonsatz und die Rezeption für die bürgerliche Hausmusik sind deutliche Indikatoren für die Art, wie die Zeitgenossen Geibels Lied verstanden haben.<sup>22</sup>

100 Jahre später jedoch unterlag der Text einer wesensverändernden neuen Verwendung. Geibels Lied steht 1939 in verkürzender Bearbeitung im

---

äußert den dringenden Wunsch nach Freiheit des Gedankens in Deutschland, schließt aber: „Doch soll darum dein Volk verbluten?“ Zuversichtlich glaubt er an den Tag, an dem „nicht ohne Kampf, doch ohne Schlacht“ eine Erneuerung in Deutschland möglich sein wird. Wie in „Thürmerlied“ ruft er zu den Waffen des Geistes und fordert Herwegh auf, wie einst Petrus sein Schwert einzustecken. Und wiederum schließt er mit einer Lutherreminiszenz: „In Gottes Hand ist das Gericht; Gott helfe mir! – Ich kann nicht anders“.

<sup>19</sup> Eduard Hille, op 14, E. Schmezer, op 4,3.

<sup>20</sup> Stuttgart/ Augsburg: Cotta 1855, Nr. 35.

<sup>21</sup> Das „Thürmerlied“ hat Riehl an den Anfang der V. und letzten Abteilung („Poeten der Gegenwart“) seiner historisch geordneten Sammlung gestellt. Er kommt in seinem für die Geschichte der Liedauffassung hochbedeutsamen Vorwort ausdrücklich darauf zu sprechen. In seiner Komposition nämlich, so führt er aus, habe er den Kirchenliedklang integrieren wollen. „Dort suchte ich nun diese Doppelart musikalisch dadurch zu veranschaulichen, nicht daß ich abermals ein Stück der Melodie des Chorals in der Melodie des Liedes durchklingen ließ, sondern indem ich alle Motive des Chorals in die Begleitung legte, den Choral zum Baß machte und die weltliche Weise des Gesanges in den bewegteren Rhythmen des modernen Liedes darüber hin führte.“ S. V.

<sup>22</sup> Ungeachtet dessen verschaffte die Kampfesmetaphorik Geibels Lied seit 1914 Eingang in einige Gesangbücher, worauf mich freundlicherweise Herr Andreas Wittenberg, Bamberg, aufmerksam macht: Es ist z.B. aufgenommen in: Christliches Gesangbuch für die evangelischen Gemeinden des Fürstentums Minden und der Grafschaft Ravensberg. Mit durchges. u. verm. Anhang. Gütersloh: Bertelsmann s. a., Anhang für die Synode Minden, Nr. 711. Eine um die 2. Strophe verkürzte Fassung des Liedes findet sich im Bremer Gesangbuch. Bremen: Schünemann 1921. 23. 26. 28, Nr. 547.

*Liederbuch der Luftwaffe*.<sup>23</sup> Der Bearbeiter, zugleich Herausgeber des Bandes, war der damals bekannte Sänger, Musiker und Schauspieler Carl Clewing.<sup>24</sup>

Wachet auf, ruft *uns* die Stimme  
des Wächters von der hohen Zinne,  
wach auf, du weites deutsches Land.

Die ihr an der Donau hauset,  
und wo der Rhein durch Felsen brauset  
und wo sich türmt der Düne Sand.

*Steht* Wacht am Heimatherd,  
in treuer Hand das Schwert,  
jede Stunde  
zu scharfem Streit  
macht euch bereit!

Der Tag des Kampfes ist nicht weit.

Sieh herab vom Himmel droben,  
Herr, den der *Krieger Scharen* loben!  
Sei gnädig diesem deutschen Land.

Donnernd aus der Feuerwolke  
sprich zu *dem Führer*, sprich zum Volke:  
*Vereine sie mit starker Hand!*

Sei du uns Fels und Burg!  
Du führst uns wohl hindurch.  
*Gib du Segen!*

Denn dein ist heut  
und allezeit,  
das Reich, die Kraft, die Herrlichkeit.

Clewing hat nur die beiden äußeren Strophen Geibels aufgegriffen. Die erste Strophe war bei Geibel durch die Aussagen in den mittleren beiden Strophen relativiert worden. Nun steht sie allein als Ruf zur Kampfbereitschaft; im Kontext eines Luftwaffenliederbuches kann kein Zweifel daran aufkommen, dass damit der Krieg und nicht etwa der Kampf des Geistes gemeint ist. Unter

<sup>23</sup> Hrsg. v. Carl Clewing und Hans Felix Husadel, Berlin 1939, S. 15. „Worte nach Emanuel Geibel (1841). Fassung: Carl Clewing. Weise: Philipp Nicolai (1599). Tonsatz: Jak. Prätorius (Hamburg 1604).“ Das Lied ist in der 4. Auflage zu Gunsten eines neuen Liedes gestrichen. Die letzte Strophe des Geibelliedes steht leicht verändert (Z. 3: „Sei gnädig unserm deutschen Volk“, Z. 5: „Sprich zu den Führern“) als Vorspruch in: Evangelisches Militär=Gesang= und Gebetbuch. Berlin: Mittler 1935. Freundlicher Hinweis von Andreas Wittenberg.

<sup>24</sup> Bekannt wurde er v.a. als Komponist des Liedes „Alle Tage ist kein Sonntag“. Clewings Änderungen am Geibelschen Text sind im Folgenden durch Kursivdruck gekennzeichnet.

diesen Bedingungen genügen minimale Veränderungen, um den Tenor des gesamten Textes zu ändern. Es gilt, sie genau zu registrieren, selbst die syntaktische Verschiebung bei I, 9/10 („jede Stunde zu scharfem Streit macht euch bereit“) trägt zum martialischen Charakter bei. Die veränderte Interpunktion der 2. Strophe bewirkt, dass die Rede Gottes „Vereine sie mit starker Hand“ als Aufforderung Gottes an den Führer verstanden werden muss. Die Identität des „Du“ in den weiteren Zeilen ist immerhin schwebend. – Die noch verbleibenden religiösen Anklänge brauchen nicht getilgt zu werden, sie haben sogar einen Legitimationscharakter: Stellen sie doch den Führer als Mann Gottes dar. Der Kampf des Deutschen ist geadelt zum Krieg eines gottesfürchtigen Volkes. Geibels letzte Strophe, eine Dichtung gegen die drohende Revolution, wird durch die kleinen Texteingriffe Clewings völlig verändert. Gott mutiert vom Herrn, dem Engel und Menschen Lob und Unterwerfung schulden, zum starken Bundesgenossen des Führers und des deutschen Volkes. „Gib du Segen“, fordert Clewings Umdichtung und ersetzt damit das Gotteslob des ursprünglichen Textes, das als hebräischer Ausdruck „Halleluja“ ohnehin nicht mehr tragbar war.

Die bekannte und charakteristische Melodie des Jacob Praetorius ließ sich die geschickte Demagogie des Nationalsozialismus nicht entgehen: Das *Liederbuch der Luftwaffe* greift auf sie zurück und hat damit einen Kampfchoral geschaffen, zur Stärkung des Soldatenmutes und zur christlichen Verbrämung des Krieges. Konsequenterweise trägt die Abteilung in der „Wachet auf“ zu finden ist, den Titel: „Hymnen und Feldchoräle“.



Albrecht Greule

## Neues Geistliches Lied, Jugendsprache und Sakralsprache

### Wär in der Wüste nicht der Dornbusch

1. Ich geh durch Ödland, ich geh durch Angstland,  
sie nennens Lebenszeit,  
in jeder Bergwand, in jedem Engtal  
liegt Tausendtod bereit.

Wär in der Wüste nicht der Dornbusch:  
das Wort, das mich umarmt und hält,  
das Wort, das mich umarmt und hält,  
verdurstet wär ich längst, verdurstet  
im Gräbersande dieser Welt.

2. Ich geh durch Dunkel, ich geh durch Schatten,  
der Tag ist meine Nacht.  
Dies Mikro-Makro, dies Mega-Psycho,  
der Irrsinn hat die Macht.

Wär in der Wüste nicht der Dornbusch:  
ein Wort, ein Freund, ein Ja zu mir,  
ein Wort, ein Freund, ein Ja zu mir,  
erfroren wär ich längst, erfroren  
auf meinem Menschenweg zu dir.

3. Ich geh im Zickzack, in Zweifelkurven,  
im Fluchtweg-Labyrinth.  
Im Worte Zukunft liegt keine Zukunft,  
nur Müll und kranker Wind.

Wär in der Wüste nicht der Dornbusch:  
ein Rufer in den Widerstand,  
ein Rufer in den Widerstand,  
verkommen wär ich längst, verkommen  
im schwarzen Wind, im schwarzen Sand.

Meine Damen und Herren!

Den Ihnen vor Augen stehenden Text (eines 1995 im Druck erschienenen Liedes) habe ich im Rahmen eines Hauptseminars zum Thema „Religion und

Sprache“ im Sommersemester 2004 meinen Studierenden vorgelegt. Sie sollten ihn mit sprachwissenschaftlich begründeten Kriterien beurteilen.

\*

1. Den Stein für meine heutigen Überlegungen ins Rollen gebracht hat folgendes Urteil einer Studentin: Neue geistliche Lieder werden bevorzugt in Jugendgruppen und Jugendgottesdiensten gesungen. Es stellt sich also konsequent die Frage, ob Neue geistliche Lieder auch in Jugendsprache verfasst sein sollen. Da es nach Meinung der Studentin *die* Jugendsprache nicht gibt, weil die Sprechweise der Jugendlichen dem raschen zeitlichen Wandel unterworfen und überhaupt nur in spezifischen Gruppen vorhanden ist, folgerte sie, dass in den Texten der NGL keine Jugendsprache oder was dafür gehalten wird, verwendet werden sollte. Und mit Blick auf den diskutierten Liedtext: Kurt Rose, der Verfasser des Liedes, scheint krampfhaft zu versuchen, Jugendsprache zu imitieren, vgl. *Mega-Psycho* usw. (Greule/Meyer 2005).

Dieses Urteil hat mich überrascht, und es lässt mich nach den Gründen suchen. Die Begründung, warum Jugendsprache – anscheinend – nicht nur nicht für das Geistliche Lied, sondern auch für den ganzen Gottesdienst nicht für tauglich gehalten wird, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Eigenart von Jugendsprache und Sakralsprache, auf zwei Varietäten der deutschen Sprache, die noch immer einer einheitlichen Definition harren.

\*

2. Aus der Fachliteratur ist der Fall einer Technomesse „In Techno Gloria“ auf dem Kirchentag 1997 in Leipzig bekannt (Blohm u.a. 1998: 181ff.). Sie fand zwei Mal in der verdunkelten Lutherkirche mit Lichteffekten statt; angeblich „moderne, bei den Jugendlichen bekannte kirchliche Lieder“ bekamen durch einen Beat-Teppich einen Techno-Anstrich; die Technomusik kam vom Plattenteller im Altarraum. Und was wurde den Technofans an Liedmaterial geboten? „Liebster Jesu, wir sind hier“, „Laudato si mi Signore“, „Herr, deine Liebe“, „Alles muß klein beginnen“, „Hevenu schalom alejchem“ und „Go tell it on the mountain“, also Lieder mit Texten in vier verschiedenen Sprachen. Zur Modernität von Musik und Sprache, durch die Gottesdienste für Jugendliche attraktiv werden sollen, bedarf es in diesem Fall keines Kommentars.

\*

3. Zurück zur Behauptung meiner Studentin, Jugendsprache gebe es gar nicht! Was sagt denn die Sprachwissenschaft dazu, die sich seit Jahrzehnten mit dem Problem der Beschreibung von Jugendsprache herumschlägt.

Eins ist sicher: Jugendsprache finden wir nicht in den Medien. Was wir dort finden, ist ein für die Medien zurechtgemachtes Imitat dessen, was Redakteure für die auffällige und zugkräftige Sprache der Jugend halten. Jugendsprache finden wir nur dort, wo Jugendliche untereinander, miteinander vertraut, an bevorzugten Orten, über sie interessierende Themen und unbeobachtet sprechen; ich betone sprechen oder reden. Es geht nämlich in erster Linie um gesprochene Sprache. Die von der Standardsprache sich absetzende Sprechweise der Jugendlichen gehört in den Gesamtzusammenhang ihrer Sozialisation; mit ihr ist das Entstehen von sozialer Identität, besonders von Gruppen- und Geschlechtsrollenidentität verbunden (Neuland 2000:112ff.). Daraus entstehen Sprechstile und eine Vielfalt jugendlicher Sprechweisen. Ihre Hermetik verhindert den Zugang von Nicht-zur-Gruppe-Gehörenden zu dieser Gruppenkommunikation. Was den außen stehenden Erwachsenen als typisch jugendsprachlich auffällt, sieht die Wissenschaft lediglich als ein Destillat aus Gemeinsamkeiten im Sprachgebrauch Jugendlicher, bei dem historische und gesellschaftliche Wandlungen ausgeblendet wurden.

Die Sprechstile der Jugend speisen sich heute – im Unterschied zu den 60er und 70er Jahren – aus der Freizeitkultur mit bevorzugten Musik- und Modestilen. Zu allen Zeiten war die Hauptfunktion der jugendlichen Sprechstile die generationsspezifische Abgrenzung. Ihre Sprachstruktur unterscheidet sich nicht von der Struktur des Deutschen; nur machen diese Sprachstile unterschiedlichen Gebrauch der vom System bereit gestellten Mittel. Dazu gehört auch die gehäufte Anglizismen- und Fäkalismen-Verwendung, oder die Nutzung semantischer Verschiebungen wie z.B. bei *geil*. Neuerdings beobachtet man, dass Jugendliche auch die Dialekte zum Zweck der Abgrenzung ausnutzen.

\*

4. Auf die Frage, was für eine Art von Sprache sie sich im Gottesdienst wünschen, antworteten Jugendliche – das entnehme ich auch der Literatur – an erster Stelle Verständlichkeit. Sie wünschen sich eine Sprache, die schnell auf den Punkt kommt, keine Phrasen, keine Sprachformeln! Im Falle der Predigt in einem Jugendgottesdienst bemühte sich der Prediger, ein evangelischer Pastor, nach eigenen Worten, „möglichst normal in einer guten Alltagssprache zu sprechen, nicht zu viele theologische Formeln zu verwenden und verständlich zu sprechen“ (Blohm u.a. 1998: 197). Er spielte ab und zu auf den Sprechstil der Jugendlichen an, um authentisch zu wirken. Dass so wenig Bibeltext in seiner Predigt vorkam, begründet er damit, dass er verständlich bleiben wollte. Über diese dürftigen Vorstellungen hinaus gibt es auch indirekte Signale, wie Jugendliche sich die Sprache im Gottesdienst nicht wünschen. So wurde beobachtet, dass der Gebrauch traditionellen Vokabulars im Jugendgottesdienst als Stilbruch wahrgenommen wurde und die Jugendlichen zum Lachen reizte (Blohm u. a. 1998: 190).

\*

5. Inwieweit passen diese Feststellungen zu den Ansprüchen, die traditionellerweise an die Sakralsprache gestellt werden (vgl. Nagel 1995: 58-62). Unter *Sakralsprache* verstehe ich die im Gottesdienst erwartbare und verwendete Sprache. Sie ist gesprochene Sprache; aber so gut wie nie spontan, sondern nach vorbereiteten Texten gesprochen. Die Textvorlagen sind – sehen wir vom deutschen Liedgut ab – zumeist Übersetzungstexte, die in der biblischen und liturgischen Tradition stehen. Die Übersetzung religiöser Texte ins Deutsche hat in den evangelischen Kirchen eine wesentlich längere Tradition als in der katholischen. Trotz der Unterschiedlichkeit der – etwa in der Messfeier anzutreffenden – Textgattungen (Greule 2002: 235-238) wird in der Sakralsprache eine gehobene, bilderreiche Stilebene angestrebt. Die Gottesdienstsprache soll gut rezipierbar (verständlich) sein; theologische Fachsprache soll zwar vermieden werden, aber die Nennung zentraler christlicher Grundbegriffe ist unverzichtbar.

\*

6. Vergleichen wir die Varietät Jugendsprache mit der Varietät Sakralsprache und fügen wir das Wenige hinzu, was wir über die von Jugendlichen im Gottesdienst gewünschte Sprache wissen, dann gibt es nur eine äußerst geringe Schnittmenge: Sie besteht aus gesprochener und teils gesungener Sprache und dem Postulat der Verständlichkeit. Am weitesten triffen die Varietäten – anscheinend – bei den Themen auseinander, wenn man glauben darf, dass Jugendliche miteinander nur über Themen der Freizeitkultur reden. Es ist ein Desiderat der Forschung, fest zu stellen, ob Jugendliche untereinander wirklich nie und nimmer über Themen des Glaubens reden und mit welchen Sprachformen sie – eventuell – darüber reden.

\*

7. Trotz aller Divergenz der Varietäten halte ich es für ein dringliches Gebot, einen oder mehrere Sprachstile zu entwickeln, die einerseits dem sprachlichen Empfinden Jugendlicher entgegen kommen, ohne sich ihnen anzubiedern, die andererseits der Würde des Gottesdienstes entsprechen, so dass sie in Jugendgottesdiensten – temporär – verwendet werden können. Mir ist bewusst, dass dazu viele Hürden zu überwinden sind, z.B. die Kluft, die sich durch die Traditionalität der Sakralsprache und der abgrenzenden Neuerungssucht der „Jugendsprache“ auftut. Diese Hürden können, wenn die Sprache echt bleiben soll, nur von den Jugendlichen selbst genommen werden. Jugendliche müssen die Texte selbst verfassen. Theologen können dabei beraten, dürfen aber nicht in die Rolle von Medienmachern verfallen. Ein wichtiger Ansatzpunkt könnte im

konkreten Fall der Gottesdienstvorbereitung die Ausgestaltung der Liturgie mit gesungener Sprache sein. Warum sollte es dabei nicht möglich sein, zum Beispiel Rapmusik einzusetzen und den rhythmischen Sprechgesang auf Themen des Gotteslobes zu konzentrieren?

Aber vielleicht gibt es dazu schon Erfolg versprechende Versuche in dieser Richtung – und ich kenne sie nur noch nicht.

## Literatur

BLOHM U.A. 1998: Sebastian Blohm, Anja Huesmann und Katja Wallenhorst: *Jugend und Kirche: Ist Kommunikation hier noch möglich?* In: *Jugendliche und ‚ihre‘ Sprache*/ hrsg. von Peter Schlobinski und Niels-Christian Heins. Opladen/Wiesbaden, S. 179-208.

GREULE 2002: Albrecht Greule: „Die liturgischen Text- und Redesorten“, in: *heiliger dienst* 56, S. 231-239.

GREULE/ MEYER 2005: Albrecht Greule und Martina Meyer: *Ich geh durch Ödland. Neue geistliche Lieder unter der Lupe der Sprachwissenschaft*, in: *Kirchenlied seit 1960*/ hrsg. von Anette Albert-Zerlik und Siri Fuhrmann (im Druck).

NAGEL 1995: *Studien und Entwürfe zur Meßfeier*/ hrsg. von Eduard Nagel. Freiburg, Basel, Wien.

NEULAND 2000: Eva Neuland: *Jugendsprache in der Diskussion: Meinungen, Ergebnisse, Folgerungen*, in: *Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende*/ hrsg. von Karin M. Eichhoff-Cyrus und Rudolf Hoberg. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, S. 107-123.



Heinrich Riehm

## Zwischen Urheberrecht und kirchlicher Entscheidung – zur Problematik der Quellenangaben bei Gesangbuchliedern

In der dritten Liturgie-Instruktion der Kongregation für den Gottesdienst vom 5. September 1970 heißt es in Artikel 11: „Bei der Herausgabe liturgischer Bücher in der Volkssprache soll die Tradition gewahrt werden, dass die Namen der Übersetzer und Autoren ungenannt bleiben. Liturgische Bücher sind für die christliche Gemeinschaft bestimmt, sie werden im Auftrag und Namen der Hierarchie verbreitet und herausgegeben. Diese aber ist nicht – gleichviel unter welchem Titel – an die Zustimmung von Privatleuten gebunden; denn das würde die Freiheit der Autorität und die Würde der Liturgie verletzen.“<sup>1</sup> Es sollen also nach römisch-katholischem Recht in liturgischen Büchern keine Namen von Autoren genannt werden. „Die Liturgie ist Eigentum der Kirche und nicht eines bestimmten Autors.“ So erläutert und kommentiert der vor vier Jahren verstorbene reformierte Liturgiewissenschaftler und Hymnologe Markus Jenny diese römisch-katholische Bestimmung und fährt dann fort: „Wenn die Gemeinde singt, so singt sie *ihr* Lob, *ihr* Bekenntnis, *ihre* Bitte, *ihre* Klage. Sie führt nicht ein Werk bestimmter Autoren auf, sondern sie hat sich das Werk dieser Autoren zu eigen gemacht.“<sup>2</sup>

Als Befürworter dieser Sicht zitiert dann Jenny Martin Luther, der diesen Sachverhalt genauso beurteilt, wenn er schreibt: „Denn es ligt dran, das der hauffe Gottes, oder Gottes volck, ein wort oder lied anneme und fur recht erkenne ... Sanct Ambrosius hat viel schöner Hymnos Ecclesie gemacht, heißen Kirchen gesang, darumb das sie die Kirche angenommen hat und braucht, als hette sie dieselben gemacht und weren jere lieder. Daher spricht man nicht, so singet Ambrosius, Gregorius, Prudentius, Sedulius, Sondern, so singet die Christliche Kirche.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung in der Schweizerischen Kirchenzeitung vom 1. April 1971, S. 194. – vgl. Anm. 2, S. 498 (Quelle: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie. Bd. I: Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963-1973* / hrsg. von Heinrich Rennings unter Mitarbeit von Martin Klöckener. Kevelaer 1983, S. 960f. Erstmals auf Deutsch in: NK [Nachkonziliare Dokumentation, Trier] 31 (1972), S. 9-53, hier: 49. – Die Quellen verdanke ich Frau Siri Fuhrmann, Mainz).

<sup>2</sup> Markus Jenny: „Die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch. Ein Stück angewandter Kirchengeschichte am Beispiel des reformierten Kirchengesangbuchs der deutschsprachigen Schweiz“, *Zwingliana* XIV(1978), H. 9, S. 498 (Sonderdruck).

<sup>3</sup> In der Spätschrift „*Von den letzten Worten Davids*“ aus dem Jahre 1543 WA LIV 34 13-21.

Es liegt auf der Hand, dass sich eine solche Einstellung mit den Grundsätzen des heutigen Urheberrechts, das ja neben vielen anderen Bestimmungen die Verfasserangaben bei den Werken verlangt, nicht vereinbaren lässt. Der Konflikt ist offenkundig und das Thema meines Beitrags von daher äußerst aktuell.

Wie kann hier verfahren werden und welche Lösungen bieten sich im Blick auf die Handhabung der Verfasserangaben in künftigen Gesangbüchern an? Ich kann hier nur einige wenige Punkte nennen, die sowohl zum Verständnis der heutigen Situation beitragen, als auch Lösungsmöglichkeiten und in Aussicht gestellte Vorhaben aufzeigen:

1. Man versteht die oben genannten Zitate besser und kann sogar ein gewisses Verständnis für die heute geübte zurückhaltende Praxis bei den Verfasserangaben im katholischen Bereich aufbringen, wie sie sich vor allem bei den Diözesananhängen des Gotteslob zeigt (siehe die Beispiele in meiner Dokumentation ab Seite 423)<sup>4</sup>, wenn man weiß und bedenkt, dass der Brauch, in den Gesangbüchern die Autoren bei den Liedern anzugeben, erst ab dem späten 17. und dann im 18. Jahrhundert in größerer Breite aufkommt und sich langsam allgemein durchsetzt. Auf früher schon bezeugte einzelne Fälle, nach Text und Melodie differenzierte Angaben zu machen, kann hier nicht eingegangen werden.<sup>5</sup>

Die Entdeckung der geschichtlichen Dimension (ab dem 18. Jahrhundert) fördert das Interesse an den Verfassern und am Zustandekommen der Lieder, was auch durch das Geschichtsbewusstsein des 19. Jahrhunderts neue Nahrung findet. Dabei hat die hymnologische Forschung im evangelischen Bereich früher eingesetzt und ihren Niederschlag in den Gesangbüchern gefunden als im katholischen Bereich. Noch heute findet man weder im Gotteslob noch im katholischen Gesangbuch der Schweiz (KG) Kurzbiografien der Verfasser oder einen Überblick über die Liedgeschichte, während diese Angaben und weitere hymnologische Orientierungshilfen für die evangelischen Gesangbücher selbstverständlich sind. Das alles muss man für eine sachgemäße Beurteilung bedenken.

2. Die Ergebnisse der geschichtlichen Entwicklung sind nicht als ein notwendiges Übel anzusehen, das man durch das aufgekommene historische Interesse und das heutige Urheberrecht wohl oder übel akzeptieren muss. Im Gegenteil, sie sind eher ein Gewinn und helfen zur Stärkung der eigenen Position. Wenn in den Kirchenliedern nicht zeitlose, sozusagen vom Himmel gefallene liturgische Stücke vorliegen, sondern Glaubenszeugnisse bestimmter Menschen, deren Biographien und Lebensumstände für das Zustandekommen der Lieder eine Rolle gespielt haben, dann wird daran ein Stück Glaubens- und Kir-

<sup>4</sup> Heinrich Riehm: *Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation*. Tübingen 2004.

<sup>5</sup> Vgl. zum gesamten Komplex Martin Rößler: „Die Frühzeit hymnologischer Forschung“, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 19(1975), S. 123-186.



chengeschichte deutlich, die auch für den Rezipienten hilfreich sind. Manchmal zeigen die Quellenangaben geradezu den Weg, den ein Lied im Laufe der Geschichte genommen hat und geben damit Verstehenshilfen. Auch diese Seite muss bei der Beschäftigung mit dem Kirchenlied gesehen werden.

3. Als Lösungsmöglichkeit für die Angabe der Verfasser hat sich in den letzten Jahren bei einigen Gesangbüchern die Praxis gezeigt, die Herkunft der Texte und Melodien nicht bei den Liedern selbst sondern in einem eigenen Abschnitt am Schluss des Gesangbuchs anzugeben. So ist etwa das Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz von 1952 verfahren (allerdings nur in den ersten Ausgaben).<sup>6</sup> Auch das Kinderliederbuch „Leuchte, bunter Regenbogen“ der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) von 1983<sup>7</sup> bringt keine Angaben bei den Liedern und Gesängen, sondern hat diese als „Herkunfts- und Urheberrechtsnachweise“ am Schluss des Liederbuchs (ab Seite 261) gesammelt dargestellt. Interessant ist, dass auch das neue katholische Gesangbuch der Erzdiözese Straßburg von 2001 die Quellenangaben im Anhang aufführt und nicht bei den einzelnen Liedern und Gesängen.<sup>8</sup>

Demgegenüber stehen bekanntlich im Gotteslob von 1975 die Verfasserangaben jeweils bei den Liedern. Dies war damals nicht selbstverständlich, wie man bei Markus Jenny in seinem oben genannten Beitrag über „die Herkunftsangaben im Kirchengesangbuch“ nachlesen kann. Er schreibt dort: „So wurde von den Bearbeitern und Autoren des neuen katholischen Einheitsgesangbuchs Gotteslob (1975) mit Erfolg gegen die Bischofskonferenz, in welcher zunächst andere Vorstellungen herrschten, eine vollumfängliche Anwendung des geltenden Urheberrechts durchgesetzt, was sich auch in der konsequenten Nennung der Autoren bei den Liedern niederschlägt.“<sup>9</sup>

4. Im Blick auf das künftige Gebet- und Gesangbuch (GGB) der katholischen Kirche steht wohl nicht zu erwarten, dass man hinter diese erreichte Praxis der Quellenangabe bei den Liedern wieder zurückgeht. Im Gegenteil, man darf davon ausgehen, dass sich Erschließungs- und Orientierungshilfen in diesem neuen Buch finden und dabei auch Informationen über die Autoren und Autorinnen nicht zu kurz kommen werden. Eine erste offizielle Mitteilung darüber ist bereits in den Grundlinien für die Erarbeitung des GGB erschienen, in denen es ausdrücklich unter den Kriterien heißt: „Dem GGB sollen zur Er-

<sup>6</sup> *Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, Winterthur 1952.

<sup>7</sup> „Leuchte, bunter Regenbogen“ *gemeinsame geistliche Kinderlieder der deutschsprachigen Christenheit*/ hrsg. im Auftrag der christlichen Kirchen des deutschen Sprachbereichs von der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut. Kassel u.a. 1983.

<sup>8</sup> „Louange à Dieu“, *Receuil du Diocèse de Strasbourg, Union Sanite Cécile*. Strasbourg 2001 (Tables ab S. 853) – Kurze Besprechung des Buches vgl. Anm. 4, ab S. 443.

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 2, S. 499.

schließung ausführliche Register angefügt werden“.<sup>10</sup> Das ist zwar noch sehr allgemein formuliert. Man kann aber jetzt schon auf das Ergebnis gespannt sein.

---

<sup>10</sup> „Gottesdienst“, *Information und Handreichung der liturgischen Institute Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*. Freiburg u.a. Nr. 1/2003, S. 6.

Johannes Goldenstein

## Gesungene theologia crucis:

Kurt Ihlenfelds Passionslied »Das Kreuz ist aufgerichtet«  
(1967)

1. Das Kreuz ist aufgerichtet,  
der große Streit geschlichtet.  
Daß er das Heil der Welt  
in diesem Zeichen gründe,  
5 gibt sich für ihre Sünde  
der Schöpfer selber zum Entgelt.

2. Er wollte, daß die Erde  
um Stern des Kreuzes werde,  
und der am Kreuz verblich,  
10 der sollte wiederbringen,  
die sonst verloren gingen,  
dafür gab er zum Opfer sich.

3. Er schonte den Verräter,  
ließ sich als Missetäter  
15 verdammen vor Gericht,  
schwieg still zu allem Hohne,  
nahm an die Dornenkrone,  
die Schläge in sein Angesicht.

4. So hat es Gott gefallen,  
so gibt er sich uns allen.  
Das Ja erscheint im Nein,  
der Sieg im Unterliegen,  
der Segen im Versiegen,  
die Liebe will verborgen sein.

5. Wir sind nicht mehr die Knechte  
25 der alten Todesmächte  
und ihrer Tyrannei.  
Der Sohn, der es erduldet,  
hat uns am Kreuz entschuldet.  
Auch wir sind Söhne und sind frei.

»Das Kreuz ist aufgerichtet« ist das einzige aus einer ganzen Reihe geistlicher Gedichte des Pfarrers, Verlagsleiters und Schriftstellers Kurt Ihlenfeld (1901-1972)<sup>1</sup>, das – mit einer Melodie von Manfred Schlenker (\*1926)<sup>2</sup> – als Lied seinen Weg ins Evangelische Gesangbuch (= EG) gefunden hat.<sup>3</sup> Ich will in den zur Verfügung stehenden zehn Minuten einige wenige Akzente setzen, und versuchen, das Lied auf diese Weise – vor allem theologisch – zu profilieren.

1.) Seiner Gattung nach ist es eine *Deutung des Kreuzestodes Jesu*. Mit dem Incipit des Liedes hat die Erzählung des Passionsberichtes ihren dramaturgischen Höhepunkt gleichsam überschritten und ist zum Stillstand gekommen. »Das Kreuz ist aufgerichtet, / der große Streit geschlichtet.« Mitten auf Golgotha hält die Welt den Atem an und bedenkt, was da geschehen ist.

Die fünf Strophen des Liedes sind *keine Nacherzählung* der Passionsgeschichte,<sup>4</sup> *keine Meditation* der Leiden Christi als des Schmerzensmannes,<sup>5</sup> sie sind auch *kein Gebet um Teilhabe an der Frucht dieses Leidens* (etwa: Trost im Sterben, Geduld im Leiden oder Veränderung des Lebenswandels), – sondern Deutung des Todes Jesu als Heilsgeschehen für uns und für die ganze Welt. Das Lied ist seinem Sprechakt nach von der ersten bis zur letzten Zeile *Verkündigung*.

Prima vista wirkt diese Feststellung banal. Von den 24 Liedern unter der Rubrik »Passion« im EG findet sich allerdings nur noch ein einziges weiteres, auf das dies ebenso zutrifft: das Lied »Korn, das in die Erde, in den Tod versinkt« (EG 98) von Jürgen Henkys (1976) nach dem englischen Osterlied »Now

<sup>1</sup> Zu Ihlenfelds Biographie vgl. die (knappen) Angaben in *Wer ist wer im Gesangbuch?*/hrsg. von Wolfgang Herbst. Göttingen 2001, S. 164f. Ihlenfelds geistliche Gedichte (vor allem zum Kirchenjahr) erschienen posthum 1978 unter dem Titel „endlich, da es Morgen wird“ (zu Passion, Ostern und Pfingsten) und „unbewaffnet geht die Nachricht“ (zu Advent und Weihnachten) im Lutherischen Verlagshaus in Hamburg / hrsg. und mit einem Nachwort von Arnim Juhre.

<sup>2</sup> Zu Schlenker vgl. Herbst, *Wer ist wer* (vgl. Anm. 1), 275f. Von Schlenker stammen außerdem die Melodien zu EG 254 »Wir wolln uns gerne wagen« (I), 360 »Die ganze Welt hast du uns überlassen« (I), 426 »Es wird sein in den letzten Tagen«, 428 »Komm in unsre stolze Welt«. – Andere Melodien zu Ihlenfelds Text existieren von Helmut Barbe (1967), S. Großmann (1974), P. E. Ruppel (1985) und Johannes Petzold (1985), vgl. Hans-Jürg Stefan: „Paradoxie des Kreuzes. ‚Das Kreuz ist aufgerichtet‘“, *NSK* 3(1989) H.1, 8-9.

<sup>3</sup> Zum Ganzen vgl. Eberhard Schmidt, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*/hrsg. im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland gemeinschaftlich mit Hans-Christian Drömann, Christian Finke, Johannes Heinrich, Helmut Kornemann, Martin Rößler, Joachim Stalman von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, HEG III/11, Göttingen 2005, 53-58 (dort weitere Literatur).

<sup>4</sup> D.h. keine Liedpassion wie z.B. »O Mensch, beweine deine Sünde groß« (EG 76) mit seinen ursprünglich dreundzwanzig Strophen.

<sup>5</sup> Vgl. die Passionslieder in der Tradition der hochmittelalterlichen Mystik und der lutherischen Frömmigkeit des 17. Jh.s wie Paul Gerhardt's »O Haupt voll Blut und Wunden« (EG 85) oder »Du großer Schmerzensmann« (EG 87).

the green blade rises« von John Macleod Campbell Crum (1928). Insofern sind Gattung und Sprechrichtung durchaus signifikant.

2.) Das Kreuzesgeschehen wird gedeutet als *ein Akt göttlichen Handelns*. In den kanonischen Evangelien heißt es lapidar: »Sie kreuzigten ihn (dort).«<sup>6</sup> Nur im apokryphen Petrus-evangelium<sup>7</sup> ist das Aufrichten des Kreuzes eigens erwähnt. Das Subjekt ist dort klar benannt: es sind die römischen Soldaten. Ihlenfeld hingegen formuliert passivisch und lässt so die Frage nach dem handelnden Subjekt offen. Vordergründig sind es Menschen, die das Kreuz aufrichten. Aber spätestens in Z.6 wird deutlich: Das eigentliche Subjekt der Passionsgeschichte ist Gott selber. *Er* ist es, der das Kreuz aufrichtet – wie er den Regenbogen aufgerichtet hat als Zeichen des Bundes mit den Israeliten (Gen 9,9.11.17; vgl. Ex 6,4; Sir 24,32), wie er Christus aufgerichtet hat als »Horn des Heils« (Lk 1,69), und wie er das Wort von der Versöhnung aufgerichtet hat (2Kor 5,19).

Der, der *als Schöpfer* die Erde gegründet hat,<sup>8</sup> gründet *als Erlöser* im Kreuz ihr Heil (vgl. EG 91,9) und macht auf diese Weise das Kreuz zum exklusiven Heilszeichen und die Erde zum »Stern des Kreuzes« (Z.8).

Es ist »der Schöpfer selber«, der hier handelt. Von den weit über zwanzig Christusprädikationen, die in den Passionsliedern allein im Evangelischen Gesangbuch begegnen – ›Jesus«, ›Christus«, ›Herr«, ›Heiland« (z.B. EG 78,1; 83,2), ›Knecht« (78,2), ›Freund« (83,2; 85,8), ›Hüter« bzw. ›Hirte« (85,8), ›Fürst der Ehren« (84,1), ›Herzog meiner Seligkeit« (90,2), ›König« (81,7; 92,6), mein bzw. der Welt ›Leben« (84,1; 86,1), ›meines Todes Tod« (86,1), ›Lamm« (83,1.2; 90,1), ›Schmerzensmann« (87,1), ›Mann von Golgatha« (93,1), ›der Freie«, ›der Gerechte«, ›der Größte« (93,2), ›Überwinder« (93,3), ›Lebensbaum«, ›Retter«, ›Befreier« (96,1) – finden sich dementsprechend bei Ihlenfeld nur zwei: »der Schöpfer« (Z.6, – sonst nur noch in EG 92,1) und »der Sohn« (Z.28, vgl. EG 77,3.8; 79,2; 80,1.2; 83,3).

Im Mittelpunkt des Kreuzesgeschehens steht nicht der geschundene und unschuldig verurteilte Mensch Jesus, der aufgrund seiner Lebensgeschichte zum Objekt der religiösen und machtpolitischen Interessen unterschiedlicher Agenten wird.

In der Person Christi begegnet und wirkt vielmehr – selbst am Kreuz noch – »der Schöpfer selber«. Die Formulierung in Z.6 ist die konsequente Weiterführung der Vorstellung von der Präexistenz und Schöpfungsmittlerschaft Christi<sup>9</sup> auf der Linie altkirchlicher und reformatorischer Christologie.<sup>10</sup> Seine nächstlie-

<sup>6</sup> Mk 15,24; Lk 23,33; Joh 19,18; vgl. Mt 27,35.

<sup>7</sup> EvPe 11.

<sup>8</sup> Vgl. Jes 51,16; Am 9,6; Sach 12,1; Hi 38,4.

<sup>9</sup> Vgl. Joh 1,3; 1Kor 8,6; Hebr 1,2 u. bes. die altkirchliche Christologie (Apologeten des 2. Jh.).

<sup>10</sup> Vgl. z.B. die ersten sieben Thesen von Luthers Disputation de divinitate et humanitate Christi (1540), WA 39/1, 93: »1. Fides catholica haec est, ut unum dominum Christum confiteamur verum Deum et hominem. 2. Ex hac veritate geminae substantiae et unitate personae sequitur illa, quae dicitur, communicatio idiomatum. 3.

gende Parallele im EG hat Ihlenfelds Text in dieser Hinsicht in dem Passionslied »Christe, du Schöpfer aller Welt« (EG 92) von Theodor Kliefoth 1875 nach dem Hymnus »Rex Christe, factor omnium« aus dem 9. Jh.<sup>11</sup>

Der Kreuzestod wird in Fortführung dieser Tradition gedeutet als Akt der freiwilligen Selbsthingabe Gottes in der Person Jesu Christi: »so hat es Gott gefallen« (Z.19).

Durch die häufige Verwendung von Pronomina erreicht Ihlenfeld, dass die wechselnden Subjekte gleichsam miteinander verschmelzen und dass die klare Abgrenzung zwischen dem Schöpfer (Z.6) und dem, »der am Kreuz verblich« (Z.9), zwischen Gott (Z.19) und dem »Sohn« (Z.28) über ganze Abschnitte hin - gezielt - verwischt (vgl. die Unterstreichungen oben im Text):

[Z.1-2: passivum divinum]

Z.3-8: »der Schöpfer selber«,

Z.9-11: »der am Kreuz verblich«

Z.12: „der am Kreuz verblich“ [als Schöpfer?]

Z.13-18: der Mensch Jesus

Z.19-20: »Gott«

[Z.21-24: Subjekte: Ja, Sieg, Segen, Liebe]

[Z.25-27: Subjekt: Wir]

Z. 28-29: »der Sohn«

[Z.30: Subjekt: Wir]

Es ist Gott selbst, der sich in der Person Jesu »gibt« - dreimal wird dieses Verb gebraucht (Z.5.12.20). Es ist Gott selber, der in der Person Jesu gleichermaßen aktiv für die Menschen handelt wie er passiv ihr Handeln erduldet.

3.) Der sich für die Welt dahingebende Gott ist am Kreuz freilich nur unter dem Gegenteil zu erkennen. Darum wird in der vierten Strophe *das Paradox* zum alles bestimmenden Stilmittel. Drei Gegensatzpaare stellen das für alle sichtbare Karfreitagsgeschehen und die nächsterliche Perspektive des Glaubens einander gegenüber bzw. lesen sie ineinander: Nein und Ja, Unterliegen und Sieg, Versiegen und Segen.

Was am Karfreitag wie das Nein Gottes zur Sendung Jesu wirkt (und in den biblischen Passionsberichten z.B. durch den Schrei der Gottverlassenheit aus Ps 22,2 im Munde des am Kreuz Sterbenden Jesus dargestellt wird, vgl. Mk 15,34),

---

Ut ea, quae sunt hominis, recte de Deo et e contra, quae Dei sunt, de homine dicantur. 4. Vere dicitur: Iste homo creavit mundum et Deus iste est passus, mortuus, sepultus etc. 5. Non tamen haec rata sunt in abstractis (ut dicitur) humanae naturae. 6. Non enim dicere licet, Christus est sitiens, servus, mortuus, ergo est sitis, servitus, mors. 7. Unde et illa damnatur: Christus est humanitas, etiamsi dicatur: Christus est divinitas.«

<sup>11</sup> Vgl. dazu Fornaçon, in: *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch. Band III/1: Liederkunde. Erster Teil: Lied 1 bis 175/* hrsg. von Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen. Göttingen 1970, S. 312ff.; Martin Grahl: „Christe, du Schöpfer aller Welt (EG 92)“, *Arbeitsstelle Gottesdienst* 34/99(1999), S.81-87.

erweist sich im Licht der Auferweckung als Gottes Ja. Jesus Christus ist der Sohn Gottes, und »es war Ja in ihm« (2Kor 1,19).

Jesus Tod, der an Karfreitag wie das Unterliegen des Menschensohnes wirkt, der in seiner göttlichen Vollmacht<sup>12</sup> mit der Durchsetzung des Reiches Gottes gescheitert ist, erscheint drei Tage später als Sieg über die lebensbedrohende Macht des Todes. »Der Tod ist verschlungen vom Sieg« (1Kor 15,54).<sup>13</sup>

Was an Karfreitag wie das Versiegen der göttlichen Kräfte scheint – »er hat andern geholfen und kann sich selber nicht helfen« (Mk 15,31) –, erweist sich nach Ostern als Wirken Gottes zum Segen, »damit der Segen Abrahams unter die Heiden komme in Christus Jesus und wir den verheißenen Geist empfangen durch den Glauben« (Gal 3,14).<sup>14</sup>

Die Schlusszeile der vierten Strophe (Z.24) bringt das dreifach variierte Paradox auf den Punkt: »Die Liebe will verborgen sein.« Darin, dass Christus für uns gestorben ist, hat Gott uns seine Liebe erwiesen (vgl. Röm 5,8).<sup>15</sup> Er, der „in göttlicher Gestalt“ und „Gott gleich“ war (Phil 2,4), hat sich auf das Unterlegen ein gelassen, er hat die Fülle dahingegeben und das Versiegen zugelassen. Er selbst hat sich im Kreuz den Menschen ausgeliefert. Er hat Leiden, Schmerzen und Tod, wie wir sie erleben, nicht vermieden. Diese scheinbare Schwäche ist die „Weisheit Gottes, die im Geheimnis verborgen ist“ (1Kor 2,7).<sup>16</sup> Am Kreuz, in der Gestalt des crucifixus ist Gott der deus absconditus, der verborgene Gott.

<sup>12</sup> Vgl. Mk 1,22.27; 2,10; 3,15; 11,28.29.33; u.ö.

<sup>13</sup> Paulus deutet den Tod Jesu als Erfüllung der Verheißung aus Jes 25,8 (und Hos 13,14), die er 1Kor 15,54 (und 55) zitiert; vgl. V.57; ferner 1Joh 5,4. Das Motiv des Sieges Jesu findet sich außerdem in der Liedtradition, vgl. EG 87,3 (»Dein Kampf ist unser Sieg«); 92,6 (»Jetzt um dein Siegerangesicht / des ewgen Vaters Glanz sich flicht«); 93,4 (»Schweigen müssen nun die Feinde / vor dem Sieg von Golgatha«) sowie zahlreiche Osterlieder.

<sup>14</sup> Vgl. den dieser Aussage vorausgehenden Hauptsatz in Gal 3,13: »Christus aber hat uns erlöst von dem Fluch des Gesetzes, da er zum Fluch wurde für uns; denn es steht geschrieben: »Verflucht ist jeder, der am Holz hängt««. Die Aussage aus Gal 3,13f. ist aufgenommen in Passionsliedern wie EG 84,5 (»du wirst ein Fluch, dagegen / verehrt du mir den Segen«) und 86,3 (»ach du hast zu meinem Segen / lassen dich mit Fluch belegen«).

<sup>15</sup> Vgl. Röm 8,35.39; 1Joh 3,16; 4,9.10, sowie Joh 15,9.12.13; 17,26. In Passionsliedern findet sich das Motiv der Liebe z.B. in EG 80,2 (»Am Kreuz ist er gestorben; / hat dadurch das Himmelreich / uns aus Lieb erworben.«); 82,4; 83,3 (»O Wunderlieb, o Liebesmacht, / du kannst – was nie kein Mensch gedacht – / Gott seinen Sohn abzwängen. / O Liebe, Liebe, du bist stark, / du streckst den in Grab und Sarg, / vor dem die Felsen springen«); 84,9; 91,1; 91,4 (»Gott ist die Lieb und läßt die Welt erlösen. / Dies kann mein Geist mit Schrecken und Entzücken / am Kreuz erblicken.«)

<sup>16</sup> Vgl. Eph 3,9; Kol 1,26; außerdem (im Blick auf die Gleichnisse bzw. die Rede vom Reich Gottes und das Wirken des irdischen Jesus) Mt 11,25 par.; 13,35; Lk 9,45; 18,34; 19,42 sowie allgemein 1Kor 1,18. Unter den Liedern vgl. bes. EG 23 (»Gelobet seist du, Jesu Christ«, Medingen um 1380 / Martin Luther 1524); 27 (»Lobt Gott, ihr

Ihlenfeld bewegt sich mit diesen Formulierungen ganz in der Tradition der *theologia crucis*, wie sie seit Martin Luther als ein zentrales hermeneutisches Paradigma für Glaube und Theologie zur Verfügung steht: „Denn unser Gut ist verborgen, und zwar so tief verborgen, dass es unter seinem Gegenteil verborgen ist. So ist unser Leben verborgen unter dem Tode, die Liebe zu uns unter dem Hass wider uns, die Herrlichkeit unter der Schmach, das Heil unter dem Verderben, [...] die Weisheit unter der Torheit, die Gerechtigkeit unter der Sünde, die Kraft unter der Schwachheit.“<sup>17</sup>

Ihlenfeld nimmt das Muster der paradoxen Formulierung auf. In der Wortwahl aber ist er – bei aller biblischen Rückbindung – doch so frei, dass Hörende und Singende genügend Raum für aktualisierende Assoziationen haben. Insofern ist – so möchte ich pointiert behaupten – Ihlenfelds Karfreitagsgedicht als Passionslied *gesungene theologia crucis*.

Wie offen Ihlenfelds Dichtung bei aller Traditionsgebundenheit ist, zeigt ein kurzer Vergleich mit dem Passionslied „Du großer Schmerzensmann“ von Adam Thebesius aus dem Jahr 1652 (veröffentlicht 1663):

Ihlenfeld 1967 (EG 94,4)

So hat es Gott gefallen,  
so gibt er sich uns allen,  
das Ja erscheint im Nein  
der Sieg im Unterliegen,  
der Segen im Versiegen,  
die Liebe will verborgen sein.  
dein Blut das Lösegeld,  
der armen Sünder Teil.

Thebesius 1652 (EG 87,3)

Dein Kampf ist unser Sieg,  
dein Tod ist unser Leben;  
in deinen Banden ist  
die Freiheit uns gegeben.  
Dein Kreuz ist unser Trost,  
die Wunden unser Heil,

- a.) Schon der metaphorische Gehalt der von Ihlenfeld verwendeten Begriffspaare (Nein / Ja, Unterliegen / Sieg, Versiegen / Segen) ist weniger eindeutig theologisch besetzt und insofern neutraler und anknüpfungsfähiger als die Parallelbegriffe bei Thebesius (Kampf / Sieg, Tod / Leben, Bande / Freiheit, Kreuz / Trost, Wunden / Heil, Blut / Lösegeld).
- b.) Ihlenfeld verzichtet durch die passivische Formulierung der Schlusszeile „die Liebe will verborgen sein“ auf jede Emotion, sondern formuliert gerade dort, wo es um die Liebe geht, bewusst

---

Christen, alle gleich«, Nikolaus Herman 1560) und 87,3 (»Du großer Schmerzensmann«, Adam Thebesius [1652] 1663).

<sup>17</sup> Martin Luther, Römerbriefvorlesung (1515/1516) zu Röm 9,3 (WA 56, 392f.): „Bonum enim nostrum absconditum est et ita profunde, ut sub contrario absconditum sit. Sic vita nostra sub morte, dilectio nostri sub odio nostri, gloria sub ignominia, salus sub perditione [...] sapientia sub stultitia, iustitia sub peccato, virtus sub infirmitate.“ Zur Sache vgl. die nach wie vor grundlegende Arbeit von Walther von Loewenich: *Luthers Theologia crucis* [1929]. Bielefeld 1982.



nüchtern – und verbirgt damit die Liebe auch sprachlich gleichsam in ihrem Gegenteil. Demgegenüber hat Thebesius die Schlusszeile der Strophe stark emotional gefärbt, indem er das einzig überhaupt verwendete Adjektiv im Nachsatz platziert: [das Lösegeld,] „der *armen* Sünder Teil“.

- c.) Während Thebesius die beiden Teile des Paradoxes durchgängig direkt soteriologisch auf Jesus und die Glaubenden bezieht – er verwendet die Figur „*dein* ... [ist] *unser* ...“ in der Strophe unterschiedlich variiert insgesamt sechs Mal –, formuliert Ihlenfeld in drei Variationen das Paradox als solches. Der soteriologische Bezug wird vorweg kurz angedeutet – „so gibt er sich uns allen“ –, aber erst in der folgenden Strophe ausgeführt (Str. 5). Diese Differenzierung zwischen der dogmatischen Formulierung der *theologia crucis* und ihrem unmittelbaren existentiellen Bezug ermöglicht den Rezipienten einen schrittweisen und darum möglicherweise freieren bzw. leichteren Zugang zur Sache.
- 4.) Obgleich der Text zu Ihlenfelds Passionslied im Jahr 1967 entstand, ist es kein „Neues Geistliches Lied“ im klassischen Sinne. Die dafür üblichen Charakteristika wie „Fragen statt dogmatischer Gewissheit, Leben statt weltabgewandter Abstraktheit, Handeln statt frommer Beschaulichkeit“<sup>18</sup> fehlen ihm. Im Gegenteil: ein Minimum an glaubender Gewissheit und abstrakter Reflexion der Lebenswirklichkeit mutet es den Singenden zu.

Neu an Ihlenfelds Lied ist im Vergleich mit den herkömmlichen im EG versammelten Passionsliedern der theologische Zugang, den es zur Passion Jesu eröffnet. Anders als die Mehrzahl der Lieder aus früheren Epochen verzichtet es auf die mystische Bildsprache vom Schmerzensmann Jesus und der Teilhabe der Glaubenden an der Frucht seines Leidens. Auch stellt es – obwohl die Begriffe und die Sache (in Z.5.6.12) explizit vorhanden sind – nicht den Opfercharakter des Todes Jesu ins Zentrum, der in der Moderne zunehmend als Hindernis für einen Zugang zur traditionellen Passionsfrömmigkeit empfunden wird.<sup>19</sup> Statt dessen legt es, in der Tradition der *theologia crucis*, den Schwerpunkt ganz auf die Frage nach dem Wirken des am Kreuz verborgenen Gottes und formuliert die Heilsbedeutung des Kreuzes im Anschluss an die paulinische Rechtfertigungslehre als Befreiung von den Todesmächten (vgl. Str. 5 und Gal 4,3-7).

In diesem Sinne ist Ihlenfelds Lied, auch wenn es im Grunde in vergleichsweise archaischer Sprache und im Wesentlichen mit Bildern und Aussagen des Neuen Testaments daherkommt, ein *neues* Lied – zumindest im Sinne Luthers. In der Leipziger Disputation (27. Juni bis 16. Juli 1519) mit seinem Gegner Jo-

<sup>18</sup> Hartmut Handt, in: ders. / Hartmann, Richard: „Neues Geistliches Lied. Standortbestimmung auf dem Hintergrund der geschichtlichen Entwicklung“, *Arbeitsstelle Gottesdienst* 16(2002), S. 4-23: 7.

<sup>19</sup> Vgl. Ernst-Dietrich Egerer: „Leiden in Dur und Moll. Nach einer ‚Tagung für Menschen, denen es schwerfällt, Passionslieder zu singen‘“, *PTh* 82(1993), S. 61-67.

hann Eck urteilte der Wittenberger Reformator: »canticum novum est canticum crucis.« Das neue Lied ist das Lied vom Kreuz.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> WA 2, 333, 25f. („cantare domino non semper est laetari et gaudere, immo canticum novum est canticum crucis, hoc est laudare et portare deum in mediis tribulationibus, atque adeo in morte.“ Dem Herrn singen ist nicht immer sich freuen und fröhlich sein, im Gegenteil: das neue Lied [vgl. Ps 33,3; 40,4; 96,1; 98,1; 144,9; 149,1; Jes 42,10; Offb 5,9; 14,3; Judith 16,2.15] ist das Lied vom Kreuz, das ist Gott loben und ihn in die Anfechtung hinein tragen, ja sogar in den Tod.).

Hans-Jürg Stefan

## Nun trägt der Abendwind den Tag<sup>1</sup>

### Annäherung an das Zeitlied von Kurt Rose

Die Heidelberger Lyrikerin Hilde Domin bezeichnet ein Gedicht dann als tauglich, wenn es den Kern eines Vorgangs oder Sachverhalts nicht in ausschweifender Detailausmalung, sondern in «unspezifischer Genauigkeit» präzise bezeichnet: «Das Gedicht ist sozusagen porös und an jeder Stelle für den Leser offen, der sich in dem Erfahrungsmuster wiedererkennt. Die unspezifische Genauigkeit ermöglicht dies, durch das Weglassen alles rein Zufälligen, Nicht-Exemplarischen, ohne dass etwas wie eine <Lücke> oder ein Portal entstünde.»<sup>2</sup> Ein Musterbeispiel eines solchen Gedichtes ist das Zeitlied des norddeutschen Schriftstellers Kurt Rose (1908–1999),<sup>3</sup> der – angeregt und bestärkt durch die Theopoesie von Kurt Marti<sup>4</sup> und durch die Theologie von Paul Tillich<sup>5</sup> – zahlreiche Liedtexte schuf.<sup>6</sup> Einige von ihnen wurden in die aktuellen Kirchengesangbücher aufgenommen (EG: 1x, KG/ CG: 4x, RG: 6x, EM: 7x), so auch das vorliegende Zeitlied. Aus bestimmtem Grund liegt es Ihnen im Layout des neuen Gesangbuches der Evangelisch-methodistischen Kirche vor:

---

<sup>1</sup> Ausschnittweise am 5.2.2005 an der Bilanztagung des Graduiertenkollegs «Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär» in Mainz vorgetragen. Ein ausführlicher Kommentar zu KG 688, RG 608, CG 328, EM 639 erscheint samt den dazu gehörenden hymnologischen Detailinformationen in: *Ökumenischer Liederkommentar zum RG, KG, CG*, Theologischer Verlag Zürich, 4. Lfrg. 2005.

<sup>2</sup> Hilde Domin (\*1912): *Das Gedicht als Augenblick der Freiheit*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 1999, S. 58.

<sup>3</sup> Kurt Rose, Sprachlehrer, Schriftsteller, Praedikant, Mitglied der «Arbeitsgemeinschaft Geistliches Lied» (Joachim Schwarz, Herbert Beuerle, Arnim Juhre u.a.). Dietrich Meyer: *Das neue Lied im EG. Lieddichter und Komponisten berichten*, Düsseldorf 1997, S. 60–62.

<sup>4</sup> Kurt Rose: *Die gesellige Gottheit singen*, NSK 6.Jg. (1991) H.1, S. 23–25.

<sup>5</sup> Der Anthologie *Markt der frohen Botschaft* (1989) stellte Kurt Rose voran: «So bleibt nur der Ausweg, die religiösen Urworte zu gebrauchen und gleichzeitig durch Abwehr ihrer Entleerung und Verzerrung ihren ursprünglichen Sinn sichtbar zu machen – zwischen den Sprachen zu stehen, und von der Grenze her die religiöse Ursprache neu zu erobern.» P. Tillich: *Auf der Grenze*, München/Hamburg, S.39

<sup>6</sup> Quellen in Auswahl: Kurt Rose: *Da war die Nacht. Da kam das Licht. Neue geistliche Lieder*. München, 1987, Strube-Edition 1078. Strube-Edition 9016. Ds.: *Fröhlicher Vogel Hoffnung. Lieder und Gedichte*, Hannover: Lutherisches Verlagshaus 1995.

Repro EM 639

WIE SCHNELL

Wie schnell  
der Tag  
sich verflüchtigt  
ins Nichts  
die Nacht  
ins Nichts

Tag und Nacht  
weiß man nicht  
wohin mit dem Nichts

aus dem man  
schaffen muss  
Wohnung Weg  
Bewegung und Ruh

Rose Ausländer

### Entstehung des Zeitliedes

In seinem Zeitlied beschreibt und reflektiert Kurt Rose den täglichen Übergang vom Tag zur Nacht. Die anschauliche Metaphersequenz *Abendwind ... Last von Licht und Schatten ... mit schwerem Flügelschlag ... Gewicht der Erde ... mit liebevoller Hand* lässt konkrete Erinnerungen lebendig werden. So erzählte der Autor gegen Ende der Achtzigerjahre im Rahmen einer Tagung der Liturgischen Konferenz Niedersachsens, er hätte während einiger Ferientage an der Nordsee beobachtet, wie eine Vogelschar jeweils im Übergang zur Nacht *mit schwerem Flügelschlag* (sic!) vom Ufer abhob. Darauf sei beim Nachdenken über das Erlebte das vorliegende Zeitlied entstanden. Im Herbst 1998, ein halbes Jahr vor seinem Tod, fasste Rose den Vorgang der Liedentstehung ausführlicher zusammen: «Ich erinnere mich an einen Spätsommerabend auf der Insel Bornholm. Als der sanfte Wind vom Meer her durch den Garten lief, in dem wir, vom Tage ermüdet, saßen, da hatte ich die deutlich fassbare Vorstellung: Der Abendwind trägt den Tag hinweg. Zuhause füllte sich dann der Tag mit Inhalt, mit Last: Licht und Schatten. Aber, fragte ich mich, ist Licht eine Last? Ist Freude eine Last? Ja, für den älteren Menschen ist Freude, ist Glück oft ein anstrengendes, ein wunderbar ermattendes Erlebnis. Und so entstand die erste Strophe: *Nun trägt der Abendwind den Tag / mit seiner Last von Licht und Schatten / hinweg mit schwerem Flügelschlag*. In der zweiten Strophe nehme ich einen meiner Lieblings-

gedanken auf: Vom Gewicht der Erde befreit werden! In dem Liede *Der Weg ist abgeschritten* [KG 735]. heißt es: *Die Schwerkraft dieser Erde entschwindet nun*» (NSK 4/98,S.4). Kurz nach Erscheinen dieses Berichts dankte der Autor für das ihm zugestellte Belegexemplar der letzten Ausgabe der Zeitschrift «Neues Singen in der Kirche» und fügte bei: «Dies schöne Heft trifft mich in böser Lage: Mein Leben hat einen heftigen Sprung dem Ende zu gemacht, Tumore ... völlige Schwäche und Mattheit. Ich habe mein Haus bestellt. Das Ende kann noch Wochen dauern; ich bitte Gott, mich schnell aus diesem irdischen Elend zu erlösen ... denken Sie in Ihren Gebeten an mich ...» (letztes handschriftliches Zeugnis). Aus dieser Perspektive springen die Zeitansagen, welche das Lied prägen, umso deutlicher in die Augen: *Nun* (1.1;3.1;4.1), *schnell verweht* (3.1), *dann* (4.1), *nun schon lang* (4.2) *Abend* (1.1), *Nacht* (4.1), *Tag* (1.1;3.1), *Tage, Jahre, Zeiten* (4.3), *Gottes Zeit* (2.1).

Diese Elemente sind auf kunstvolle Weise dicht gefügt. Egal, ob die originale Zählung von vier Strophen (KG, RG, CG) oder die im Gesangbuch der EMK gewählte zweistrophige Darstellung gewählt wird: Die Entsprechungen sind augenfällig (und in der folgenden Zusammenschau durch Fettdruck hervorgehoben). Dazu Ansgar Franz, der schon 1997 in einem seiner Referate im Kloster Kirchberg auf die Parallelstruktur der beiden Liedhälften aufmerksam machte: «Man hat den Eindruck, dass trotz aller Flüchtigkeit der Zeit soviel Zeit bleibt, um das, was zu sagen ist, gleich zweimal zu sagen, ohne dass sich im Geringsten das Gefühl einer geschwätzigen oder langatmigen Wiederholung einstellt.»<sup>7</sup> Beide Teile zusammengenommen bilden, ähnlich wie Parallelausagen im biblischen Psalter, einen so genannten «synthetischen (weiterführenden) Parallelismus»:

A	B
1. <b>Nun</b> trägt der Abendwind den <b>Tag</b>	3. Sieh <b>nun</b> den <b>Tag</b> – wie schnell <b>verweht!</b>
mit seiner <b>Last</b> von <b>Licht</b> und <b>Schatten</b>	Wo ist das <b>Licht</b> , wo sind die <b>Schatten?</b>
hinweg mit <b>schwerem</b> Flügelschlag	Ein Dank, ein <b>Seufzer</b> im Gebet –
2. und <b>legt</b> ihn ab <b>in Gottes</b> Zeit,	4. dann kommt die Nacht –
der Tag ist <b>nun</b>	schon lang <b>gelegt in Gottes</b>
der ihn von dem <b>Gewicht</b> der Erde	<b>Hände</b> ,
mit liebevoller <b>Hand</b> befreit.	wo Tage, Jahre, Zeiten ruhn.

Die erste Liedhälfte (A) fasst die Beschreibung der Flüchtigkeit des menschlichen Alltags in einen einzigen Satz, der bis zur Vorstellung vom befreienden

<sup>7</sup> Ansgar Franz: *Angelangt an der Schwelle des Abends*, Traditionen des Abendgebetes im Spiegel geistlicher Lieder, GAGF 29/97, S.26.

Aufgehobenwerden in der Gotteszeit führt. Handelnd ist in diesem Prozess nicht der Mensch: Der Abendwind trägt den Tag hinweg, Gott befreit ihn vom Gewicht der Erde!

Die zweite Liedhälfte (B) verstärkt die anfängliche Vorstellung, dass der Tag vom Winde hinweg getragen werde. Der unvermittelte Übergang zu direkter Anrede: *Sieh nun den Tag*, der Ausruf ... *wie schnell verweht!* (3.1) und die daran anschließende Frage nach dem Verbleiben von Licht und Schatten (3.2) rücken dieses Zeitlied in die unmittelbare Nähe des Nachtgebets: ... *ein Dank, ein Seufzer im Gebet*. Hier, im raschen Übergang vom Abend zur Nacht, wo weder Licht noch Schatten wahrnehmbar sind, klingt die bekannte Passage aus dem achten Kapitel des Römer-Briefes an:

«Denn wir wissen, dass die ganze Schöpfung mit uns seufzt und in den Wehen liegt ... auch wir selbst ... seufzen in unserem Innern und warten darauf ... die Erlösung unseres Leibes zu erfahren ... Entsprechend nimmt sich auch der Geist unserer Schwachheit an. Denn wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie es sich gebührt, sondern der Geist tritt von sich aus für uns ein mit unaussprechlichem Seufzen.» (Röm 8,22–26, Wilckens)

Angesichts ihrer rasch verwehten Flüchtigkeit wird die Zeit des Menschen in beiden Teilen des Liedes kurz und bündig mit *Tag* bezeichnet (1.1,2,1,4,1,4,3). Weist demgegenüber schon die erste Liedhälfte auf *Gottes Zeit* (2.1), so mündet entsprechend die letzte Strophe, somit das Lied als ganzes, in eschatologische Dimensionen – dahin, *wo Tage, Jahre, Zeiten ruhn* (4.3). Aus der Perspektive der Gotteszeit wendet sich der Blick zurück auf den unwiederbringlich vergangenen Tag, der *nun schon lang* in Gottes Hände gelegt ist – *schon lang* mag etwas übertrieben erscheinen, da doch der Übergang vom Tag zur Nacht eben erst vollzogen wurde. Hier jedoch wird deutlich, dass das Lied als ganzes vom «Ziel der Zeit»<sup>8</sup> her konzipiert ist und auch so gesungen und verstanden werden will. Dazu nochmals der Autor: «Dieser Text kann als einfaches Abendlied gesungen werden; dass er sinnbildhaft auch auf den Abend der Welt hinweisen kann, ist eine beabsichtigte Erweiterung ...»<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Ein Vergleich mit dem weit verbreiteten Zeitlied von Jochen Klepper *Der du die Zeit in Händen hast* (GL 157, EG 64, KG 355, RG 554, CG 576, EM 104) ergibt interessante Berührungspunkte, jedoch keinerlei Hinweise auf eine direkte Abhängigkeit. Vermutlich beziehen sich beide Autoren unabhängig voneinander u.a. auf Psalm 90. Beide Autoren sprechen von der verfliegenden, schnell verwehten Zeit (Klepper 2,2,2,6; 3,2,3,6; 4,4; 6,3. Rose: 1,1; 3,1), die mitunter als *Last* empfunden wird (Klepper, 1,2; Rose, 1,2). Das Bild von *Gottes Hand / Händen* findet sich bei Klepper: 1,1;6,5; bei Rose: 2,3;4,2. Beide Lieder münden in eine dreifache eschatologische Zeitanzeige: *Anfang, Ziel und Mitte* (Klepper, 6,2), ... *wo Tage, Jahre, Zeiten ruhn* (Rose: 4,3,4).

<sup>9</sup> Kurt Rose, a.a.O.

## Melodie

Herbert Beuerle (1911–1994) schuf 1987 eine der ursprünglich dreizeiligen Strophenstruktur entsprechende, für die Gemeinde bestimmte Melodie.<sup>10</sup> Die erste Zeile bewegt sich im relativ engen Tonraum einer Quart (g–c). Die Tonfolge ist identisch mit der eindringlichen Antiphon: *Verleih uns Frieden gnädiglich* (RG 332, KG 589, CG 900, EM 489). Die Mittelzeile knüpft beim höchsten Ton der ersten Zeile an und führt in absteigender Tonleiter in sieben Stufen zu den tiefsten Tönen dieser Melodie. Dadurch wird die Metapher-Reihe unterstrichen: ... *Last von Licht und Schatten* (1.2) ... *Gewicht der Erde* (2.2) ... *das Licht ... die Schatten* (3.2) ... *gelegt in Gottes Hände* (4.2). Rose bemerkt dazu: «Ich freue mich besonders über die vier tief gesungenen Substantive der Mittelzeilen *Schatten/Erde/Schatten/Hände* und über die verschwebende Schlussnote zu den Wörtern (*Flügel*)schlag / (*be*)freit / (*Ge*)bet / *ruhm*.<sup>11</sup> Die dritte Melodiezeile führt in aufsteigender Gegenbewegung in kleinen Terzen und großen Sekunden von unten über die volle Oktave mit einer leicht abfallenden Schlusswendung zum Schlusston. In ihr findet der Reim der ersten und letzten Zeile seine Entsprechung. Fünf Noten der Zeilen 1 und 3 sind identisch. Doch überhöht der eingeschobene Oktavton d<sup>1</sup> die Schlussfigur, um die Zielworte der letzten Zeilen hervorzuheben *Flügelschlag, Hand befreit, im Gebet; Zeiten ruhm*.<sup>12</sup>

Dank der in idealer Weise zum Text gefügten drei Melodiezeilen schafft dieses Zeitlied Raum zum Innehalten und Loslassen. Dabei wird das, wovon gesungen wird, im Vollzug des Singens erfahrbar, «... die allabendliche Übergabe des Tages, der Zeit, in die Hände Gottes. Das Lied trifft damit den Nerv des modernen Menschen: Angesichts aller Vorläufigkeit und Verlorenheit (Alles «ist vom Winde verweht» wie es im Titel eines bekannten Film-Epos heißt) gelingt es ihm, Geborgenheit in der Obhut eines menschenfreundlichen Gottes zu vermitteln, der aufhebt und zusammenfügt, was wir bedanken oder zu beseufzen haben.»<sup>13</sup>

Deshalb gebührt dem Zeitlied von Kurt Rose ein fester Platz im rituellen Übergang vom Tag zur Nacht, sei es im persönlich gestalteten Tagesschluss, im gemeinsam vollzogenen Abend- oder Nachtgebet einer Gruppe oder Gemeinde und als Schlusslied ökumenischer Abendveranstaltungen.

<sup>10</sup> Herbert Beuerle: *Gottes Tag sei gelobt. Sätze für drei und vier gemischte Stimmen zu den Tagesszeiten*. München o.J., Strube-Ed.1084; S. 27. Hier stellt der Komponist dem vierstimmigen Sing- und Begleitsatz einen dreistimmigen Incipit-Kanon voran. 1995 publizierte Wolfgang Teichmann eine anders strukturierte, durch Elemente der so genannten Populärmusik geprägte Melodie, in: Kurt Rose, *Fröhlicher Vogel Hoffnung. Lieder und Gedichte*. Lutherisches Verlagshaus Hannover, 1995, S.117. Zur Biographie Beuerle s. Meyer, S.60–62.

<sup>11</sup> NSK 4/98, S.5.

<sup>12</sup> Hinweis von Christa Reich, Kommentar zu *Nun trägt der Abendwind den Tag* in: *Werkbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche, Medienwerk der EMK/* hrsg. von Hartmut Handt. Stuttgart (erscheint seit 2003).

<sup>13</sup> Ansgar Franz, a.a.O.





**Elisabeth Fillmann**

## **Kirchenliedfunktionen in Erik Fosnes Hansens Roman „Salme ved reisens slutt“**

### Vorbemerkung

Der Beitrag war dem ursprünglichen Zweck entsprechend auf eine mündliche Präsentation mit Einsatz von Film-, Ton- und farblich markierten Textbeispielen angelegt, die in der für diese Publikation erbetenen Form nur unzureichend umgesetzt werden kann. Eine ausführlichere Untersuchung (mit allen üblichen Nachweisen) ist geplant. Ich danke allen, die mir bei den Recherchen geholfen haben.

\*

Wenn man einen Roman mit dem Titel „Choral am Ende der Reise“ in die Hand nimmt, der das fiktive Bordorchester der *Titanic* schildert, wird man vermutlich ein Kirchenlied imaginieren: „Nearer my God to thee“. Es wird etwa am Ende des amerikanischen Spielfilms „Titanic“ von 1953 breit eingesetzt. Ein solcher Erwartungshorizont, auch wenn er nicht so pathetisch wie die Filmszenen war, wird in dem norwegischen Roman jedoch durchbrochen. Man liest 450 Seiten vergeblich auf den legendenhaften Schlusschoral hin.

Trotzdem spielen in dem von der Literaturkritik enthusiastisch gelobten, aber auch literaturtheoretisch nicht unangefochtenen Roman Kirchenlieder eine Rolle.

Besondere Bedeutung wird ihnen in der Biografie des Kapellmeisters zugewiesen.

Jason Coward ist, wie fast alle der sieben Musiker, ein Heimatloser, ein Flüchtling; es sind Protagonisten gescheiterter Entwicklungsromane; die Namen sprechen:

Der Geiger ist als „Jason“ mit dem mythischen Seefahrer verknüpft. Das überaus dichte Verweis- und Leitmotivgewebe des Romans macht einen Teil der (mitunter widerwilligen) Faszination aus, die man beim Lesen empfindet, obwohl – oder weil – man den Gang der Rahmenhandlung im Voraus kennt.

Jason Coward also hat nach dem Tod seiner Eltern und dem Selbstmord seiner schwangeren Freundin im Wasser Gott verloren und auch die Menschen, das Mitleid. Er ist völlig aus der Bahn geraten. Nach der Relegation von der Universität wegen eines makabren Alkoholexzesses mit den Leichen im Anatomiesaal droht er im Sumpf der Großstadt London unterzugehen. Während suizidaler Gedanken über die Bedeutungslosigkeit des Einzelnen und

seinen sicheren Weg zur Erde gewinnt die Erinnerung an ein Quarantäneschiff voll mit hoffnungslos sterbenden Cholerasiechen bedrohlich Raum.

Dagegen wehrt sich Jason mit der Suche nach tröstender Musik. Mit mehreren Melodien nimmt er vergeblich Anlauf. Dann fällt ihm ein anderes Schiff ein, dem es gelingt, das „Pestschiff“ zu verscheuchen:

„Et skib [!] så herlig lastet  
er kommer til vår jord. ...“

– „Es kommt ein Schiff geladen“ also summt er, in verschiedenen Stimmen, wie früher im Knabenchor.

Gerade als er bei der Stelle ist, die in der norwegischen Fassung, ins Deutsche rückübersetzt, lautet: „Die Last, die das Schiff trägt, ist der Liebe ...“ findet er im Schnee eine bewusste junge Prostituierte, die er mitnimmt und so vor dem Erfrieren rettet. Wie der Samariter trifft er auch Sorge für ihre zukünftige Gesundheit.

Jason hat also mit dem Lied vom Schiff des Gottessohns und der Liebe zur Mitmenschlichkeit, zum Leben zurückgefunden. Jetzt eröffnet sich ihm eine Art von Kompromisslösung zwischen Versinken und festsituierter Existenz; er wird Schiffsmusiker.

Die Einführung von „Es kommt ein Schiff“ in den Roman eröffnet reiche hymnologische Betätigungsfelder:

Ob es realitätsnah ist, dass in einem Londoner Chor Ende des 19. Jahrhunderts das Lied gesungen worden sein soll, ist fragwürdig. Es existieren mehrere englische Übersetzungen, doch in die englischsprachige Gesangbuchtradition hat es, wie es aussieht, so gut wie keinen Eingang gefunden.<sup>1</sup>

Das wird in grotesker Weise auch an der fehlgeschlagenen Übersetzungsstrategie in den englischen und amerikanischen Ausgaben des Romans deutlich. Dort ist „Es kommt ein Schiff geladen“ substituiert mit „Eternal father, strong to save.“ Dieses Lied gilt in den USA als „navy hymn“. Man kann es sich im Cyberhymnal vom Marinechor gesungen anhören. Es wurde bei der Beerdigung Roosevelts und der Aufbahrung Kennedys gespielt.

Der Austausch ist ein hymnologischer Fehler, weil historisch, musikalisch und gattungsmäßig der staatstragende hymn dem Lied mit mystischem Hintergrund nicht entspricht. Er ist aber auch ein literarischer faux pas. Wenn ein Lied eingesetzt wird, das um die Errettung derer in Seenot bittet, vor der Folie des rettungslosen Untergangs der *Titanic*, dann wird eine fast zynische Ironie fälschlich in den Roman eingebracht.

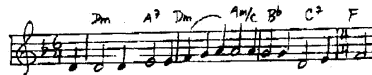
Das heißt nicht, dass es in den geradezu überdeterminierten Anspielungen und Vorausdeutungen vom Autor her keine Ironie gäbe. Auch die Theodizeefrage fehlt nicht: Bereits am Romananfang betrachtet Jason in der Bilderbibel die Sintflut und fragt: „Ist Gott böse?“

Die nächste hymnologische Frage ist die nach Erik Fosnes Hansen Quelle für das Lied. Denn es fehlt auch in den norwegischen Gesangbüchern. Vom Autor

<sup>1</sup> Die „Unisono“-Version von 1991 scheidet für den Romanzeitraum aus.

habe ich über seine Literaturagentin erfahren, dass er „Et skip så herlig lastet“ in Oslo in seiner Rudolf-Steiner-Schule gelernt hat und auswendig zitiert. Erik Fosnes Hansen berichtete, er erinnere sich an das Lied nur bis zu der Stelle, bis zu der es im Roman zitiert ist, deshalb höre es dort auf. Es ist auch eine umgekehrte Kausalität denkbar: Weil er es für die Romankomposition bis zu diesem Punkt („kjærligheden“) brauchte, stieg die Erinnerung so hoch. Hansen hat jetzt seine damalige Lehrerin befragt, aber auch sie kann sich nicht an ihre Quelle erinnern. Man könnte scherzhaft folgern, es kehre die Kirchenliedtradierung an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert zur Mündlichkeit zurück, wäre nicht mittlerweile bei der hymnologischen Spurensuche in der Schulbibliothek ein Blatt zu Tage gefördert worden, auf dem der norwegische Text und ein wie im Roman dreistimmiger Satz ohne Herkunftsangabe vervielfältigt sind:

*Et skip så herlig lastet*



Et skip så herlig lastet er kommet til vår jord  
 Slik kjed det ten på re- den stort er en mektig hånd.  
 Den last som skipet bær- rer er kjærlighetsens ord



Det har alt anker ka- stet, Gud's sønn er der om bord  
 Datt seil er kjærlighe- teten, og mast den Hellig And.  
 Er brodet som oss næ- rer, er broet for vår jord.

*Es kommt ein Schiff*

1. Das Schiff geht still in Triebe es trägt ein reure Last:  
 des Segel ist die Liebe, der Heilig Geist der Mast
2. Der Anker haßt auf Erden und das Schiff ist am Land:  
 Gott's Wort tut uns Fleisch werden, der Sohn ist uns gesandt.
3. Zu Bethlehem geboren, im Stall ein Kindelein,  
 gibt sich für uns verloren, geliebt und es sein.

In einem ganz unwissenschaftlichen Internetchat in Norwegen taucht das Lied mit Bezug auf eine Sammlung „mittelalterlicher Adventslieder“ auf. Die gilt es nun zu finden.

In dem musikalischen *Titanicroman* ist der Kirchengesang mit einer weiteren Funktion aufgeladen: Er ist Mittel der sozialen, internationalen, ökumenischen und interreligiösen Integration, bis dahin, dass die hymnologische Überfrachtung zur unfreiwilligen Komik führt. Jason erinnert sich gerne an einen Schiffgottesdienst, in dem sogar einige Muslime „gutturale Oberstimmen“ sangen, ausgerechnet zu „Ein feste Burg“.

Anscheinend mit kirchenmusikalischer Praxiserfahrung gesättigt ist die Schilderung der Klippen des Gemeindegesangs beim Gottesdienst auf der *Titanic*. Das vom Autor aufgestellte Liedprogramm hingegen steht völlig im Dienst seiner Leitmotiv- und Vorausdeutungstechnik. Den Sonntag nach Ostern mit Maclagans Karfreitagsglied „I de mørke dødens riker“ („In den dunklen Todesreichen“ beginnen zu lassen, ist nur fiktional plausibel, wegen der Todesthematik des Liedes. Die Melodie des Originalliedes „It is finished, blessed Jesus“ trägt den tune name „Ad infernos“.

Das Lied nach dem Segen „Oh God, our help in ages past“ strotzt als Lied über den 90. Psalm geradezu von Bildern der menschlichen Vergänglichkeit, hier besonders hervorzuheben: wie in einer Flut.

Beide Lieder zielen aber auf das „eternal home“, auf das Paradies. Ein Beleg für die Nihilismusüberwindung des Romans?

Und welcher „Choral“ steht nun „am Ende der Reise“? – Der Leser vernimmt das von den Musikern eingeforderte Finale, wie es sich gehöre, selbst als niemand mehr zuhört. Jason kehrt im Sterben mit dem Blick auf die Sterne und dem „Largo“ von Händel zu den prägenden Elternerfahrungen seines Zuhauses zurück.

Wie es literarisch durchgeführt ist, dass der titelgebende und damit mit hoher Bedeutung aufgeladene Choral durch ein weltliches Musikstück ersetzt wird, bleibt unter Niveau. Ironisches Spiel mit den Lesererwartungen oder trivialer Säkularisierungsbeleg bleiben als Motivierung des „Largo“, wenigstens für (kollegs)verwöhnte Hymnologen, etwas zu banal.

Aufs Romanganze sehend jedoch hat der Beitrag vorführen wollen, dass das Kirchenlied in seiner literarischen Fruchtbarkeit keineswegs am Ende der Reise ist.

## Anhang

Farbliche Codierung der Entsprechungen zwischen norwegischem und deutschem Liedtext

Et skib så herlig lastet

er kommet til vår jord.

Det har alt anker kastet,

Guds sønn er der ombord.

Es kommt ein Schiff geladen

bis an den höchsten Bord,

trägt Gottes Sohn voll Gnaden,

des Vaters ewigs Wort.

Stilt gled det inn på redan

styrt av en mektig hånd.

Dets seil er kjærligheden

og mast den Hellig And.

Das Schiff geht still im Triebe,

es trägt ein' teure Last;

das Segel ist die Liebe,

der Heilig Geist der Mast.

Den last som skibet bærer

er kjærlighedens --[jord

Er brødet som oss nærer,

er lsyet for vår [jord.]

Der Anker haft' auf Erden,

da ist das Schiff an Land.

[Das Wort tut Fleisch uns werden,

der Sohn ist uns gesandt.]

Understreiking: Tempusdifferenz

Wellenlinie: Doppelung

## Im Roman zitierte oder erwähnte Kirchenlieder

<b>Zitationsform</b>	<b>Originaltitel / Form in der deutschen Übers.</b>
Amazing Grace	Amazing Grace
Et skib så herlig lastet er kommet til vår jord. Det har alt anker kastet, Guds sønn er der ombord.	Es kommt ein Schiff, geladen bis an den höchsten Bord, trägt Gottes Sohn voll Gnaden, des Vaters ewigs Wort
Stilt gled det inn på redan sturt av en mektig hånd. Dets seil er kjærligheden og mast den Hellig Ånd.	Das Schiff geht still im Triebe, es trägt ein' teure Last: das Segel ist die Liebe, der Heilig Geist der Mast.
Den last som skibet bærer Er kjærlighedens - -	Der Anker haft' auf Erden, da ist das Schiff an Land -
Vår Gud Han er så fast en borg	Ein feste Burg ist unser Gott
(Maclagans) I de mørke dødens riker	It is finished! Blessed Jesus; <i>Str.</i> 3: In the gloomy realms of darkness  ( <i>Dt. Übers. des Romans:</i> Im dunklen Reich des Todes <i>Eigtl.:</i> In den dunklen Todesreichen)
Oh God our Help in Ages Past	Our/Oh God our Help in Ages Past, <i>Isaac Watts</i>

Über Erik Fosnes Hansen und „*Salme ved reisens slutt*“

## International

FictionPoetryChildren's booksNon-fiction

## Erik Fosnes Hansen

geb. 6.6.1965 in New York  
 aufgewachsen in Oslo  
 2 Jahre Ausbildung in Deutschland Mitte der  
 achtziger Jahre  
 Aufenthalte in Italien

Erik Fosnes Hansen made his début in 1985 with *Falketårnet* (The Falcon Tower), which was well received by the public and the critics alike. His second, *Salme ved reisens slutt* (Psalm at Journey's End) appeared in 1990 and was an enormous success. The novel describes the luxury liner Titanic which collided with an iceberg and sank in 1912. Dissimilar European destinies converge in the seven members of the ship's fictitious orchestra. With considerable insight into time a milieu Fosnes Hansen gives a gripping account of Europe at the beginning of the century. In recent years the book has taken the world by storm.

## Awards:

- Riksmålsprisen
- The Booksellers' Prize 1998.

## Translations:

- *Falketårnet* (The Falcon Tower), 1995. Sold to Denmark, France, Germany, Italy, The Netherlands, Poland, Sweden.
- *Salme ved reisens slutt* (Psalm at Journey's End), 1990. Albania, Brazil, Catalan, Czech, Denmark, Estonia, Finland, France, Germany, Greece, Hungary, Iceland, Italy, Japan, Latvia, Lithuania, The Netherlands, Poland, Portugal, Russia, Slovakia, Spain, Sweden, Turkey, UK, USA.
- *Beretninger om beskyttelse* (Tales of Protection), 1998. Sold to Catalan, Denmark, Finland, France, Germany, Italy, Latvia, Lithuania, The Netherlands, Spain, Sweden, USA.



J.W. Cappelens Forlag AS - Mariboesgt. 13. 0183 Oslo - PB 350 Sentrum. 0101 OSLO - Telefon 22 36 50 00 - Telefaks 22 36 50 40 - Ser

Romanauausschnitt mit „Et skib“, Ausgabe Oslo: CUB, 7. Aufl. 2001 S. 147-150

Og et bilde fra den gang stod plutselig klart og skarpt for ham: Koleraskipet. Det var en skute, og den hadde hatt kolera ombord; de frykteligste lidelser hadde utspilt seg under de døde, hengende seilene – mannskapet hadde ikke orket å reve dem – øverst i stormasten hang epidemiflaget, gult og nøkternt. Det hadde ligget en hel, lang vår utenfor St. Saviours Dock. Hver dag pleide de som gikk forbi å stoppe på Whitechapel-bredden og kikke ut på dette pestskipet. Det var som om våren aldri nådde dit. Man fortalte mørke historier om det som skjedde ombord. Med jevne mellomrom gikk en av havneoppsynets båter ut dit, den bragte med seg trehvide kister, og en herremann gikk ombord. Det var doktoren. Og når den lille båten reiste inn igjen, hadde den kistene med tilbake, denne gang med innhold. Som gutt hadde Jason ofte drømt onde drømmer om det skipet, ja lenge etter at det plutselig en dag forsvant.

Dette skipet så han igjen nå, der han gikk. Det snødde enda tettere, og efterhvert ble det også lenger mellom gasslyktene. Det stod ikke til å nekte: Han bodde i slummen. Kanskje var han alt selv en av de mange ansiktsløse. Det hadde ikke vært meningen. Han tenkte på færen og moren, de hadde vel forestilt seg noe bedre for ham.

Ja, han var en av de ansiktsløse. Om han gikk ned til Waterloo Bridge nå i natt, og lot seg bli borte i de sterke strømmene i Themsen, hva ville det vel bety? Ingen ting, hverken for Gud (som han ikke trodde på) eller mennesker (som han i mørke stunder heller ikke trodde på). Fru Buckingham ville kanskje melde ham savnet. Og etter noen uker. (Kanskje ikke mere enn to), ville de pakke tingene hans og klærne i en kasse og bære den vekk. Divanen var hennes, ville vel fru Buckingham si. Og bare etpar gulnede bilder ville i enda noen år vitne om at han hadde hatt et ansikt, før også de ble skyllet bort i strømhvirvler. Der skulle komme kriger og branner.

Når natten kommer blir menneskene så ensomme som snefnugg, dalende ut av en grå byhimmel. Av og til sner vi forbi en lampe og blir synlige; et kort øyeblikk som adskilte, virkelige, – vi synes. Vi er. Så blir vi borte i det grå mørket, og jorden trekker oss til seg.

Hvis jeg bare ikke hadde vært så full, tenkte han, da ville jeg ikke plage meg med sånne tanker. Tenk på noe annet, Jason, tenk på en lystig kveld, en hyggelig pike.

Men de glade kveldene forekom ham bare som et skinn, et bedrag, en tynn vokshud utenpå et sortnende, dødt ansikt.

Tenk på en sang. Ja, der var det. Han kunne synges en liten sang, så holdt han varmen også mens han gikk. Han begynte på Londonderry Air, men den gav ham ingen trøst i kveld. Han forsøkte å drømme frem tonene i Greensleeves, men det ble så trist. Han trampet ergerlig i brolegningen, og dermed falt han en gang til. Noen sekunder lå han og kavet i sole og sne og kom seg ikke opp. I det samme ble han redd for å bli liggende, og så merket han at de kom, noen av de tårene han ikke ville gråte. Han bannet. Hadde han bare ikke vært så full.

Han stod på bena igjen, og nå fant han også en sang å trøste seg med, den kom av seg selv, og manet vekke bildet av pestskipet:

*Et skib så herlig lastet  
er kommet til vår jord.  
Det har alt anker kastet,  
Guds sønn er der ombord.*

Han merket med en gang at det lysnet litt i ham. Han kunne huske melodien fra guttekoret i Bethnal Green Road, han kom til å tenke på julekonserter i kirken.

*Stilt gled det inn på reden  
styrt av en mektig hånd.  
Dets seil er hjærighedens  
og mast den Hellig Ånd.*

Jo, dette hjalp. Og det var en vakker melodi. Han brummet vekselvis også annen- og tredjestemmen og tenkte seg sopranene. Slik rundet han det nest siste hjørnet og fortsatte:

*Den last som skibet bærer  
er hjærighedens –*

Med ett stoppet han. Foran ham, like ved siden av noen sot-tønner, lå en skikkelse i sneen.

Han tok et par skritt mot den ulykkelige, så stod han igjen helt stille. Det var en pike, en av de utallige fuglene, en av de navnløse skikkelsene man var omgitt av så å si overalt i byen. Hun var dårlig kledd, i et fillet, mørkt skjørt, en tynn bluse og en jakke. Føtterne var bare og virket gustent blålige mot sneen. På hodet hadde hun ikke engang et skaut. Håret var mørkt, og satt i en slapp knute i nakken.

Jason strammet seg opp, gikk helt bort til henne, skulle til å bøye seg ned, men kom i tanker om at hun kanskje var død. Han følte uvilje ved tanken på å ta i et lik – og pestskipet kom påny seilende. Men så bøyet han seg likevel ned og rusket i henne.

Hun lå med fjeset ned i sneen. Han vendte henne rundt, knuten i håret løsnest og Jason måtte skyve det vekk fra ansiktet hennes. Han satte seg på huk og støttet henne opp mot knærne. Hun var svært tynn, ja mager, og hadde sne og søle i øynehulene og i pannen. Det var mørkt her, men det forekom Jason at hun var like blek som sneen.

Hun er død, tenkte han. Og det frøs i ham ved tanken. Men han kom på at hun ikke var stiv, nei – hun lå ganske løs og myk over kneet hans. Han tenkte etter . . . Rigor mortis, likstivheten, inntrer vanligvis etter ½-1 time, i kulde noe hurtigere . . . Han famlet langs halsen hennes; hun var meget kald, men ikke helt som is. Og hun hadde puls; et svakt men tydelig slutt gikk gjennom halspulsåren med jevne mellomrom.

Gudskjelov, tenkte han, pike, at du ikke er død.



Romanausschnitt mit „Es kommt ein Schiff“, Ausgabe Frankfurt/M. 2003 S. 165-169

Und plötzlich stand ein Bild von damals klar und scharf vor ihm: Das Choleraschiff. Es war eine Schute, die Cholera an Bord gehabt hatte. Unter den schlaffen Segeln, die die Mannschaft nicht mehr hatte reffen können, hatten sich die entsetzlichsten Leiden abgespielt – ganz oben, am Großmast, hing gelb und nüchtern die Epidemieflagge. Das Schiff hatte ein ganzes endloses Frühjahr lang vor dem St. Saviours Dock gelegen. Jeden Tag hielten die Passanten auf dem Whitechapel-Ufer an und sahen hinüber zu dem Pestschiff. Nie schien der Frühling dorthin zu kommen.

165

Über die Ereignisse an Bord wurden düstere Geschichten erzählt. In regelmäßigen Abständen fuhr ein Boot der Hafenaufsicht mit Särgen hinüber und setzte einen Herrn an Bord ab. Der Doktor. Und wenn das kleine Boot zurückkam, brachte es die Särge wieder zurück, dieses Mal mit Inhalt. Als Junge hatte Jason oft schlimme Träume von diesem Schiff gehabt, sogar noch lange danach, bis es eines Tages plötzlich verschwunden war.

Dieses Schiff sah er jetzt wieder, während er dort ging. Es schneite noch dichter, und allmählich wurde auch der Abstand zwischen den Gaslaternen größer. Es ließ sich nicht leugnen: Er wohnte im Slum. Vielleicht war er selbst einer der vielen gesichtslosen Gestalten dort, dies aber war nie beabsichtigt gewesen. Er dachte an den Vater und die Mutter, vermutlich hatten sie sich etwas Besseres für ihn vorgestellt.

Ja, er war einer der Gesichtslosen. Ginge er heute nacht zur Waterloo-Bridge und ließe sich von der starken Strömung der Themse fortragen, welche Bedeutung hätte das schon? Keine, weder für Gott (an den er nicht glaubte) noch für Menschen (an die er in dunklen Augenblicken auch nicht glaubte). Frau Bucklingham würde ihn vielleicht als vermißt melden. Nach einigen Wochen, vielleicht nicht mehr als zwei, würde sie seine Sachen und Kleider in einen Kasten packen und ihn wegtragen. Der Diwan gehörte ihr, würde Frau Bucklingham wahrscheinlich sagen. Und nur ein paar vergilbte Bilder würden in einigen Jahren bezeugen, daß er ein Gesicht gehabt hatte, ehe auch sie in Stromwirbeln verschwinden würden, Kriege und Brände würden folgen und alle Erinnerung auslöschen.

Wenn die Nacht kommt, sind die Menschen so einsam wie Schneeflocken, die von einem grauen Stadthimmel heruntersinken. Manchmal schweben wir an einer Straßenlampe vorbei und werden sichtbar, für einen kurzen, losgelösten Augen-

166

blick sind wir sichtbar, *wirklich*. Dann verschwinden wir im grauen Dunkel, und die Erde zieht uns zu sich.

Wenn ich nicht so betrunken wäre, dachte er, würde ich mich nicht mit solchen Gedanken quälen. Denk an etwas anderes, Jason, denk an einen lustigen Abend, an ein nettes Mädchen.

Doch dieser vergnügte Abend erschien ihm wie eine dünne Haut, eine Illusion, wie eine dünne Wachsschicht auf einem schwarz angelaufenen, toten Gesicht.

Denk an ein Lied, ja, das war es. Er könnte ein kleines Lied singen, es würde ihn wärmen, während er ging. Er begann mit »Londonderry Air«, doch das schenkte ihm an diesem Abend keinen Trost. Dann versuchte er es mit »Greensleeves«, aber das war so traurig. Er stolperte über das Kopfsteinpflaster, fiel ein weiteres Mal hin und lag einige Sekunden lang in Dreck und Schnee, ohne aufstehen zu können. Sofort hatte er Angst, liegenzubleiben, und dann merkte er, daß sie kamen, Tränen, die er nicht weinen wollte. Er fluchte. Wenn er nur nicht so betrunken wäre.

Er kam wieder auf die Beine, und dann fand er auch ein Lied, mit dem er sich trösten konnte, es kam von selbst und schob das Bild des Pestschiffes beiseite:

Es kommt ein Schiff, geladen  
bis an den höchsten Bord,  
trägt Gottes Sohn voll Gnaden,  
des Vaters ewigs Wort.

Er bemerkte sofort, wie es in seinem Inneren etwas heller wurde. Er konnte sich an die Melodie vom Knabenchor in der Bethnal Green Road erinnern, ihm fielen die Weihnachtskonzerte in der Kirche ein.

Das Schiff geht still im Triebe,  
es trägt ein' teure Last:  
das Segel ist die Liebe,  
der Heilig Geist der Mast.

Doch, das half. Und es war eine schöne Melodie. Er summt abwechselnd die zweite und die dritte Stimme und stellte sich die Soprane vor. So bog er um die nächste Ecke und fuhr fort:

Der Anker haft' auf Erden,  
da ist das Schiff an Land –

Jäh blieb er stehen. Vor ihm, gleich neben einer Mülltonne, lag eine Gestalt im Schnee.

Er machte ein paar Schritte auf sie zu, dann stand er wieder ganz still. Es war ein Mädchen, eines der unzähligen Mädchen, eine der namenlosen Gestalten, die einen praktisch überall in dieser Stadt umgaben. Sie war ärmlich gekleidet, mit einem zerlumpten, dunklen Rock, einer dünnen Bluse und einer Jacke. Die Füße waren nackt und wirkten bläulich fahl gegen den Schnee. Sie trug noch nicht einmal ein Kopftuch. Das Haar war dunkel und hing in einem schlaffen Knoten im Nacken.

Jason raffte sich zusammen, ging ganz zu ihr hin und wollte sich niederbeugen, als ihm einfiel, sie könnte vielleicht tot sein. Er empfand Unwillen bei dem Gedanken, eine Leiche zu berühren – und wieder kam das Pestschiff angesehelt. Dann aber beugte er sich dennoch hinunter und rüttelte sie.

Sie lag mit dem Gesicht im Schnee. Er drehte sie um, der Haarknoten hatte sich gelöst, und Jason mußte das Haar aus ihrem Gesicht streichen. Er ging in die Hocke und lehnte sie an seine Knie. Sie war sehr dünn, ausgemergelt, und hatte Schnee und Schmutz in den Augenhöhlen und auf der Stirn. Es war dunkel an dieser Stelle, aber Jason hatte den Eindruck, sie sei ebenso bleich wie der Schnee.

Sie ist tot, dachte er, und ihm schauderte bei dem Gedanken. Doch er stellte fest, daß sie nicht steif war, nein – sie lag ziemlich locker und weich auf seinen Knien. Er dachte nach... der rigor mortis, die Leichenstarre, tritt gewöhnlich nach 7-11 Stunde ein, bei Kälte etwas rascher... Er legte die Hand auf ihren Hals. Sie war sehr kalt, aber nicht ganz so kalt wie das Eis. Und sie hatte einen Puls, ein schwaches, aber regelmäßiges Pochen.

Gott sei Dank, dachte er, daß du nicht tot bist, Mädchen.

**Eternal Father, Strong to Save - From The Electronic Hymnal**

Whiting / Dykes

1. E - ter - nal Fa - ther, strong to save, Whose arm hath bound the  
 2. O Christ, whose voice the wa - ters heard, And hushed their rag - ing  
 3. O Ho - ly Spir - it, who didst brood Up - on the wa - ters  
 4. O Trin - i - ty of love and power, Our bre - then shield in

rest - less wave, Who hidst the might - y o - cean deep Its own ap - pointed  
 at thy word, Who walk - est on the foam - ing deep, And calm a - mid the  
 dark and rude, And bidst their an - gry tu - mult cease, And give for wild con -  
 dan - ger's hour, From rock and tem - pest, fire and foe, Pro - tect them where - so -

lim - its keep: O hear us when we cry to thee For  
 storm didst sleep: O hear us when we cry to thee For  
 fu - sion, peace: O hear us when we cry to thee For  
 e'er they go: Thus ev - er - more shall rise to thee Glad

123.

those in per - il on the sea,  
 those in per - il on the sea,  
 those in per - il on the sea,  
 hymns of praise from land and sea

NOTE: This hymn was prominently feature in the movie " Titanic "

## Varianten in der Übersetzungstechnik von „Et skib ...”

## Substitution

U: Joan Tate  
 Psalm at Journey's End  
 Ausgabe New York: Farrar, Shaw & Giroux 1996,  
 S. 115f.

He got to his feet again; then a song came to him that consoled him. It came all by itself and conjured away the picture of the plague ship.

Eternal Father, strong to save,  
 Whose arm hath bound the restless wave,  
 Who bidd'st the mighty ocean deep  
 Its own appointed limits keep:

O hear us when we cry to thee  
 For those at peril on the sea.

He suddenly felt a little lighter. He remembered the hymn from their in Bethnal Green Road and recalled the carol services.

O Christ, whose voice the waters heard  
 And hushed their raging at thy word,

Yes, that helped, and it was good as he alternately hummed the second and third parts and imagined himself the soprano. He rounded the next corner and went on.

And walkedst on the foaming deep,  
 And calm amid its rage didst sleep.

Then he stopped. A body was lying in the snow in front of him beside some dustbins.

## Übersetzung des norwegischen Liedtextes

U: Kirsti Baggethun u. Asunción Lorenzo Torres  
 Himno al final del viaje  
 Ausgabe Barcelona: Playa y Janes 1996  
 S. 150f.

Consiguió levantarse y dio por fin con una canción consoladora; se presentó de repente, y con ella desapareció la imagen del barco de la peste.

A nuestra tierra un barco llegó  
 con un glorioso cargamento.  
 El ancla ya han echado,  
 el Hijo de Dios está a bordo.

Se dio cuenta de inmediato de que todo le parecía un poco menos triste. Recordó la melodía que cantaba cuando de niño asistía al coro de Bethnal Green Road, y eso le hizo pensar en el concierto de Navidad en la iglesia.

Sigilosamente al puerto vino  
 guiado por una poderosa mano.  
 Su vela era el amor divino  
 y su mástil el Espíritu Santo.

Pues sí, servía. Y la melodía era muy hermosa. Murmuró alternativamente las voces segunda y tercera, imaginándose las sopranos. Dobló la siguiente esquina y continuó:

La carga que lleva el barco  
 de amor está...

Se detuvo de repente. Delante de él, junto a unos barriles, yacía un cuerpo en la nieve.

**Verwendung des eingeführten Kirchenliedes  
nach dem deutschen Original von Johannes Bernardus Aris**

U: Kim Shoejing u. Paula Stevens  
Koraal aan het einde von de reis  
Ausgabe Amsterdam: Prometheus 1995  
S. 125f.

Hij stond weer op zijn knien, en nu schoot hem een lied te binnen dat hem kon troosten, het kwam vanzelf en verjoeg het beeld van het pestschip:

*Daar komt een schip, geladen  
tot aan het hoogste boord,  
dringt Gods Zoon vol genade,  
des Vaders eeuwig woord.*

Hij werd er meteen een beetje vrolijker van. Hij kon zich de melodie herinneren uit het jongenskoor van Bethnal Green Road, hij moest denken aan de kerstconcerten in de kerk.

*Hoe 's schip het water kliefde!  
Het bergt een kwistren last;  
het zeil, dat is de liefde,  
de Heil'ge Geest de mast.*

Ja, dat hielp. En het was een mooie melodie. Hij bromde afwisselend ook de tweede en derde stem en dacht de sopranen erbij. Zo sloeg hij de voorlaatsre hoek om en zong verder:

*Het anker valt ter rede,  
nu is het schip aan land.*

Plotseling bleef hij staan. Voor hem, naast een paar vuilnisbakken, lag een gestalte in de sneeuw.

**Verwendung einer vorliegenden Übertragung  
des deutschen Originals**

U: Alain Gnaedig  
Cantique pour la fin du voyage  
Ausgabe Paris: Plon 1996  
S. 160f.

Il se remit sur ses jambes, et trouva en même temps un carrique pour se reconforter, il vint de lui-même et chassa les images du bateau des pestiférés :

*Des étoux, vers nous s'avance  
Un merveilleux vaisseau,  
Portant notre espérance :  
Le fils du Dieu très haut.*

Il se sentit tout de suite d'humeur plus légère. Il se rappela cette mélodie qu'il chantait au chœur des garçons de Bethnal Green Road, il se rappela les concerts de Noël dans l'église.

*Il va sous les étoiles,  
Silencieusement :  
L'amour en est la voie,  
Le Saint-Esprit, le vent.*

Oui, ça aidait. Et c'était une belle mélodie. Il fredonnait parfois la deuxième ou la troisième voix, et imaginait les sopranos. Il tourna à l'avant-dernier coin :

*Voilà qu'il touche à terre,  
Il est enfin au port...*

Il s'arrêta net. Devant lui, juste à côté de poubelles, un silhouette gisait dans la neige.

Romanusschnitt (norweg.): Schiffsgottesdienst, Ausg. Oslo: CUB, 7. Aufl. 2001 S. 387-389

Kaptein Smiths gudstjeneste i spisesalen på første plass hadde stor tilslutning. Som stående ordre foreskrev, var gudstjenesten felles for alle passasjerer. Grå tredjeklasse-reisende ble loset inn i den praktfulle spisesalen. De var så mange at rommet med ett virket trangt. Enkelte av de reisende på første plass kikket misbilligende på flokken, men de fleste var dannede nok til å ignorere sine fattigsle medpassasjerer. Etpar mødre og barnepiker holdt stivpynkede små barn engstelig tilbake.

Det viste seg nå at det var mange barn ombord; store ungesflokker. Klukkende latter, små utrop på irsk og wali-

sisk. Hysjende mødrestemmer. Store øyne mot lysekronene i taket. Nyskrubbede hender som pekte mot alt merkelig som var å se. Noen av de minste gråt.

Presis klokken halv elleve trådte kaptein Smith frem for menigheten i full uniform, verdig og høytidelig. Under armen bar han bønneboken, rederiets egen. Rolig betraktet han forsamlingen, strøk seg noen ganger over det hvite skjegget. Så slo han boken opp, og begynte gudstjenesten for første søndag etter påske.

Skipsorkesteret spilte salmer. Kvelden i forveien hadde Jason strammet slippet, kjemmet håret og oppsøkt kaptein Smith på broen for å diskutere programmet. Man holdt seg alltid til et begrenset utvalg velkjente salmer, av hensyn til menighetens mangarteede sammensetning; her var alt fra alminnelig Church of England til katolikker, presbyterianere, metodister og enda mer obskure kirkesamfunn - på den turen en mengde armenere. Jason kunne ikke riktig huske hvilken gud man trodde på i Armenia. Men hvis de dukket opp til gudstjenesten, gjaldt det at de skulle kunne nynne med, og ikke føle seg utenfor. En søndag på *Mauretania* etpar år tidligere hadde en gruppe muhammedanere forvillet seg opp til gudstjenesten og blitt så revet med av musikken at de begynte å lage guttural overstemmer til *Vår Gud Han er så fast en borg*; Jason tenkte tilbake på det med særlig glede. Enda han selv ikke var troende, la han vekt på disse gudstjenestene, uansett hva kapteine på forskjellige skip gjorde ut av dem. Det var eneste gang under overfarten at orkesteret spilte for leverer klasser, og Jason var kommet til å like søndagsformiddagene svært godt, tok dem som et spesielt ansvar. Og samvittighetsfullt oppsøkte han kaptein Smith for å høre hvordan han ville ha det. Skipssjefen viste seg å være en flegmatisk, nesten litt søvnig mann som tilmodig lyttet til Jasons spørsmål og besvarte dem med «ja» og «nei» og «De gjør som De selv finner best».

Jason gjorde som han fant best. Orkesteret stod stramt

oppmarsjert ved klaveret og spilte Maclagans *I de mørke dødens riker*. Det gjelder å passe på ved allsang, særlig tidlig om morgenen; menigheter synger alltid ujevnt og i flere tonearter samtidig, og halvparten kommer seg ikke til å begynne på verset før akkompagnementet er fire takter uti det - man må markere rytmen, støtt som fjell. Dette siste måtte i høy grad falle på Petronius Witt og bassen hans, men dessverre var Petronius aldeles umulig igjen. Han hadde vært vinset og fraværende fra tidlig på morgenvkisten, mumlet uforståelige ting for seg selv og ledd uten grunn, etter ellers å ha skikket seg vel de siste par dagene i sjøen. Nå stod han med løst blikk og et underlig smil over geiteskjegget og spilte mer eller mindre som det falt ham inn. Av og til sluttet han helt å spille og lot øynene seile omkring i rommet, som om han så alt og ingen ting. Han smilte henrykt og skjønne åpenbart ikke hvor han var. Jason gremmet seg, gjorde tegn til Spot ved klaveret. Spot oppfattet, hamret som en gal i bassen, og reddet Petronius' parti.

Under kapteinsens ord - de var tradisjonelt maritime og lignet enhver sjøkapteins preken - sukket Jason for seg selv. Det gikk nok ikke lenger med Petronius. Så vondt det enn gjorde ham - Jason ble nødt til å si ifra hos impresarioen, når de var tilbake i London. Den gamle måtte i land for godt nå.

Ellers var det gått greit så langt. Spot hadde holdt seg i skinnen, såvidt Jason kunne se, og David hadde mestret sine ting bra; bare han nå ikke rømte i New York. Men Alex var hvit som kritt, og blank i pannen av anstrenghelse. Jason sukket trist.

Kaptein Smith konkluderte, leste velsignelsen. Kapellmester Jason Coward slo buen mot fiolinen, og forkynte siste nummer, *Oh God our Help in Ages Past*.

-----

**Romanausschnitt (dt.): Schiffgottesdienst**, Ausg. Frankfurt/M. 2003 S. 429-431

Kapitän Smiths Gottesdienst im Speisesaal Erster Klasse fand großen Zuspruch. Wie die stehenden Befehle es vorschrieben, war der Gottesdienst für alle Passagiere gemeinsam. Graue Dritter-Klasse-Passagiere wurden in den prächtigen Speisesaal gelotst. Es waren so viele, daß der Raum plötzlich klein wirkte. Einige Reisende der Ersten Klasse betrachteten den Haufen mißbilligend, die meisten aber waren gebildet genug, um ihre armen Mitpassagiere zu ignorieren. Einige Mütter und Kindermädchen hielten steif herausgeputzte kleine Kinder ängstlich zurück.

Jetzt stellte sich heraus, daß viele Kinder an Bord waren. Glucksendes Gelächter, kleine Schreie auf Irisch oder Walisisch. Beschwichtigende Mütter. Große Augen zu den Lichterkronen an der Decke. Saubergeschrubte Hände, die auf alles Erstaunliche deuteten, was es zu sehen gab. Einige der Kleinsten weinten.

Exakt um halb elf trat Kapitän Smith in voller Uniform vor die Gemeinde, würdig und feierlich. Unter dem Arm hatte er das reedereieigene Gebetbuch. Ruhig betrachtete er die Gemeinde

und strich sich einige Male über den weißen Bart. Dann schlug er das Buch auf und begann mit dem Gottesdienst für den ersten Sonntag nach Ostern.

Das Schifforchester spielte Choräle. Am vorangegangenen Abend hatte Jason sich den Schlipf straffgezogen und den Kapitän auf der Brücke zur Besprechung des Programms aufgesucht. Aus Rücksicht auf die bunte Zusammensetzung der Gemeinde hielt man sich immer an eine begrenzte Anzahl wohlbekannter Choräle, hier gab es alles, von der gewöhnlichen Church of England bis zu Katholiken, Presbyterianern, Methodisten und noch obskureren Religionsgemeinschaften – auf dieser Reise viele Armenier. Jason konnte sich nicht genau entsinnen, an welchen Gott man in Armenien glaubte. Wenn sie aber zum Gottesdienst auftauchten, war es wichtig, daß sie mitsummen konnten und sich nicht ausgeschlossen fühlten.

Auf der *Mawretania* hatte sich eines Sonntags eine Gruppe Mohammedaner in den Gottesdienst verirrt und war von der Musik so mitgerissen worden, daß sie gutturale Oberstimmen zu »Eine feste Burg ist unser Gott« sangen. Jason dachte mit besonderer Freude daran zurück. Obwohl er selbst nicht gläubig war, waren ihm diese Gottesdienste wichtig, unabhängig davon, was die Kapitäne auf verschiedenen Schiffen aus ihnen machten. Es war das einzige Mal während der Überfahrt, daß das Orchester für die niedrigeren Klassen spielte, und Jason gefielen diese Sonntagvormittage sehr, er nahm sie mit besonderer Verantwortung wahr. Gewissenhaft hatte er Kapitän Smith aufgesucht, um sich zu erkundigen, wie er es haben wollte. Es zeigte sich, daß der Chef des Schiffs ein phlegmatischer, fast ein wenig schläfriger Mann war, der Jasons Fragen geduldig zuhörte, sie mit »ja« und »nein« beantwortete und mit »Machen Sie es, wie Sie es selbst für am besten halten.« Jason machte, was er selbst für am besten hielt. Das Orchester stand stramm am Klavier aufgereiht und spielte MacLagans »Im Reich des dunklen Todes«. Beim gemeinsamen Singen mußte

man aufpassen, besonders früh am Morgen, die Gottesdienstbesucher sangen immer ungleichmäßig und in mehreren Tonarten gleichzeitig, und die Hälfte beginnt mit dem Text erst, wenn die Begleitung schon vier Takte unterwegs ist – man mußte den Rhythmus unerschütterlich und fest vorgeben. Letzteres fiel in hohem Maß Petronius Witt und seinem Baß zu, leider aber war Petronius wieder ganz unmöglich. Schon am frühen Morgen war er schusselig und abwesend, murmelte Unverständliches in sich hinein und lachte grundlos, dabei hatte er sich in den letzten Tagen auf See gut benommen. Jetzt stand er mit stumpem und sonderbarem Blick über dem Ziegenbart da und spielte mehr oder weniger, wie es ihm in den Sinn kam. Ab und zu hörte er ganz mit dem Spielen auf und ließ die Augen durch den Raum gehen, als sehe er alles und nichts. Er lächelte begeistert und wußte offenbar nicht, wo er war. Jason ärgerte sich und gab Spot am Klavier ein Zeichen. Spot begriff, hämmerte wie ein Verrückter auf die Bässe und rettete Petronius' Partie.

Während der Worte des Kapitäns – eine traditionelle seemännische Ansprache, die den Predigten aller Kapitäne gleich – seufzte Jason in sich hinein. Mit Petronius ging es wohl nicht mehr. So leid es ihm tat – Jason mußte dem Impresario Bescheid sagen, wenn sie wieder in London waren. Jetzt mußte der Alte für immer an Land.

Im übrigen war es bisher gutgegangen. Spot hatte sich zusammengenommen, soweit Jason es mitbekam, und David hatte seine Sache gutgemacht, wenn er nur nicht in New York weg-lief. Alex aber war weiß wie Kreide und glänzte vor Anstrengung auf der Stirn. Jason seufzte noch einmal traurig.

Kapitän Smith kam zum Ende und sagte den Segen. Kapellmeister Jason Coward schlug den Bogen auf die Geige und verkündete die letzte Nummer, »Oh God our Help in Ages Past.«

## „I de mørke dødens riker“

Tone: Overmåde fullt av nåde

1. I DE mørke dø-  
dens riker Lys  
der skinner, ukjent for,  
Levendes og dødes Herre  
Treder inn ad åpen dør.  
Se han kommer der fra  
korset! Hvor for syndere  
han led! Se han kommer,  
live's konge, Til de dødes  
stille stød!

2. Ved det syn alt helved  
bøyer, Mørkets makter  
redde flyr. Døden for hans  
fotter felles. Lys fra paradiset  
gryr. Og hans folk  
forsømmes til ham, Lysset  
drager dem med makt, Og  
med salig undren hører  
De det bud som han har  
bragt.

3. Patriarker og profeter  
Som mot paktens lys har  
seik Og av alle folkestam-  
mer Hver som var av  
sannhets sitt – Å, til hvil-  
ket lys han kaller, Å, til  
hvilken lov og pris! Op  
tra dødens merke riker,  
Hjem til live's paradis!

4. Og der ved hans høire  
stie Bøveren fra korset  
står; Nu han Jesu løfte  
sanner, Glad til paradiset  
når. Levendes og dødes  
Herre, Jesus, Frelser, tenk  
på mig! La og mig når  
merket faller, Gå til pa-  
radis med dig.

26  
s-mel.

O-ver-må-de fullt av nå-de

Er, o Gud, ditt sto-re navn! Dag som rin-ner,  
at-ter-min-ner Al-le om din godhets favn,  
Him-len, jor-den, hav og tor-den  
Pri-ser dig, hver ten og torn. Her for tro-ten  
eng-le-to-nen Til bæs-un og ju-belhorn!

26  
s-mel.

O-ver-må-de fullt av nå-de

Er, o Gud, ditt sto-re navn! Dag som rin-ner,  
at-ter-min-ner Al-le om din godhets favn,  
Him-len, jor-den, hav og tor-den  
Pri-ser dig, hver ten og torn. Her for tro-ten  
eng-le-to-nen Til bæs-un og ju-belhorn!



## „O / Our God, our help in ages past“



Words: Isaac Watts, *The Psalms of David*, 1719.

Music: "St. Anne," William Croft, 1708 (MIDI, score).

This hymn was sung at the funeral of former British prime minister Winston Churchill in St. Paul's Cathedral, London, 1965.



Isaac Watts (1674-1748)

Our God, our help in ages past,  
Our hope for years to come,  
Our shelter from the stormy blast,  
And our eternal home.

Under the shadow of Thy throne  
Thy saints have dwelt secure;  
Sufficient is Thine arm alone,  
And our defense is sure.

Before the hills in order stood,  
Or earth received her frame,  
From everlasting Thou art God,  
To endless years the same.

Thy Word commands our flesh to dust,  
"Return, ye sons of men."  
All nations rose from earth at first,  
And turn to earth again.

A thousand ages in Thy sight  
Are like an evening gone;  
Short as the watch that ends the night  
Before the rising sun.

The busy tribes of flesh and blood,  
With all their lives and cares,  
Are carried downwards by the flood,  
And lost in following years.

Time, like an ever rolling stream,  
Bears all its sons away;  
They fly, forgotten, as a dream  
Dies at the opening day.

Like flowery fields the nations stand  
Pleased with the morning light;  
The flowers beneath the mower's hand  
Lie withering ere 'tis night.

Our God, our help in ages past,  
Our hope for years to come,  
Be Thou our guard while troubles last,  
And our eternal home.

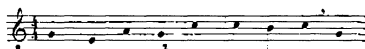
"Unison"

## 63 PSALM 90

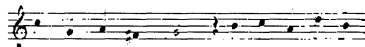
ST. ANNE

E. S. NL

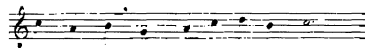
William Croft 1708



O God, our hope in a - ges past, our  
O God, vår hjælp til gude - na des vær  
O God, die droeg ons voor - ge - slacht, in



hope for years to come our shel - ter from the  
tro - nels hopp og frid, vårt værn når stormkrang  
nacht en storm - ge - bruis, be - wijs ook ons uw



steer - my blast and our e - ter - nal home.  
for - den gud vårt hem for e - vig tid.  
froun - en macht, wees eeu - wig ons re - nis.

help



## Almuth von Lukas

### „Ave Maria, schick mir an Deifi\*“

#### Gotteslästerung im Kabarett

Meine Damen und Herren!

Es ist mir eine Ehre, den letzten Vortrag dieser Tagung halten zu dürfen! Heute möchte ich Ihnen gern einen Aspekt meiner Untersuchung vorstellen, der sich bei der Zusammenführung von Kleinkunst und Religion geradezu aufdrängt nämlich, ob die Verwendung von Kirchenliedern im Kabarett nicht blasphemisch sei.

Was ist eigentlich Blasphemie?

Im Meyers Taschenlexikon steht unter dem Begriff „Blasphemie“ nur das deutsche Synonym „Gotteslästerung“, welches wiederum als Stichwort ganz fehlt. Sogar in theologischen Kompendien wird „Blasphemie“, wie der Mainzer Religionssoziologe Gerhard Schmied in einer Abhandlung zum Thema recherchiert hat, nicht oder nur am Rande behandelt. Das deutsche Wort führt zur Erklärung: „Gott lästern“. „Lästern“ bedeutet – meist hinter dem Rücken einer Person in absichtsvoller und bössartiger Weise schlecht über sie zu sprechen und sie dadurch herabzusetzen. Blasphemie wäre also eine absichtsvolle bössartige Beleidigung zur Herabsetzung Gottes.

Wie sieht dies im konkreten Fall aus?

Gerhard Schmied gibt die Definition: Blasphemie ist „eine unzulässige Auseinandersetzung mit Gott. In ihr wird Gott in einer Weise angegriffen, die religiös nicht zu legitimieren ist.“ Für ihn ist es generell unzulässig, religiöse Symbole, Riten und Texte außerhalb des religiösen Kontexts zu verwenden. Alle von mir untersuchten Texte wären demnach Gotteslästerungen, auch wenn die Inhalte der Nummern andere als religiöse Themen aufgreifen.

Nur wenige, auch in diesem Kreis, dürften aber eine Kirchenliedkontrafaktur wie „Nun danket alle Kohl“ als Blasphemie einstufen. Ziel der Kritik ist ja nicht Gott, sondern die Selbstherrlichkeit des ehemaligen Kanzlers. Auch Kirchenkabarett, deren Mitglieder allesamt gläubige Christen sind, oft sogar Mitarbeiter der Kirche, benutzen gern Kirchenliedkontrafakturen, um ihre Bot-

---

\* Ein bayrisches Wort für „Teufel“ [Anm. der Redaktion].

schaften – meist Kritik an der Institution Kirche – zu transportieren. Kirchenkritik stellt für die meisten Kirchenvertreter beider Konfessionen kein Problem dar.

Anders steht es mit Parodien, die im Gegensatz zu den Kontrafakturen, den Inhalt der Texte selbst kritisieren. Hiervon habe ich nur äußerst wenige Belege gefunden. Wird, wie bei Parodien auf das Neue Geistliche Lied, zum Beispiel die Banalität oder die unpassende Bilderflut kritisiert, würde sie wohl niemand als gotteslästerlich einstufen.

Anders sieht es mit Texten aus, die den Glaubensgehalt der Vorlage kritisieren. Hierfür habe ich nur ein Beispiel aus dem „Ketzerbrevier“ des Autors und Kabarettisten Walter Mehring aus den 20er Jahren gefunden, das ich aus Zeitgründen leider nicht vorstellen kann. Mehrings Kabarettprogramm ist vom Nihilismus einer Künstlergeneration durchdrungen, die durch die Schrecken des Ersten Weltkriegs traumatisiert wurde. Ziel der Texte war es, das Publikum zu verstören und Betroffenheit auszulösen. Militarismus und Nationalismus wurden gegeißelt mit der Botschaft: Nie wieder Krieg!

Der aus dem Kriegstrauma geborene Pazifismus führte auch bei anderen Kabarettautoren dieser Zeit zur Formulierung von Kritik an Gott im Sinne Hiobs, bis hin zur Verleugnung der Christologie bei Erich Kästner:

Dem Revolutionär Jesus zum Geburtstag

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Zweitausend Jahre sind es fast,<br/>seit du die Welt verlassen hast,<br/>du Opferlamm des Lebens!<br/>Du gabst den Armen ihren Gott.<br/>Du littest durch der Reichen Spott.<br/>Du tatest es vergebens!</p> | <p>5. Die Menschen wurden nicht<br/>gescheit.<br/>Am wenigsten die Christenheit,<br/>Trotz allem Händefalten.<br/>Du hattest sie vergeblich lieb.<br/>Du starbst umsonst. Und alles blieb<br/>beim alten.</p> |
|--|---|

Ist Nihilismus mit Blasphemie gleichzusetzen?

Meiner Meinung handelt es sich bei den oben genannten Beispielen nicht um eine bössartige Beleidigung Gottes, sondern ist von der Intention her eine Anklage an Gott, keine Lästerung.

Über die Grenze zur Gotteslästerung hinaus gehen allerdings die „Phantastischen Gebete“ des Dadaisten Richard Huelsenbeck, der sein an die „Steißjungfer“, „Rattenfänger“, Masseur“ und „Seeigel“ gerichtetes Pseudo-Gebet mit der Zeile „o Tsara o Embryo o Haupt voll Blut und Wunden“ enden lässt. Damit setzt er den Bachchoral „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Matthäuspassion in einen grotesken Rahmen voll sexueller Anspielungen, der auf Gläubige schockierend wirken muss.

Seither wird Blasphemie im Zusammenhang mit politischen Aussagen äußerst selten verwendet. 1968 brachte das Programm „So legt man Euch, Ihr Brüder“ – übrigens ein abgewandeltes Zitat aus Claudius „Abendlied“ – dem Münchner *Rationaltheater* ein Ermittlungsverfahren der Staatsanwaltschaft wegen Gotteslästerung ein. Das Agitationstheater schockte seine Zuschauer mit einer Nummer über die Theorie der kriegerischen Eskalation bis zum atomaren Vernichtungsschlag. Dort führten die Kabarettisten aus, dass, wenn nur die Küchenschabe Atomkriege überleben könne und die christliche Lehre auch dann noch Gültigkeit habe, die Weihnachtsgeschichte umgeschrieben werden müsse. Der Leiter des Ensembles, gab zwar zu, dass der Text als Provokation gemeint war, wies jedoch den Vorwurf der Gotteslästerung zurück. Als Fakten seien die Folgen eines Atomkrieges jedem Kind bekannt. Wenn man aufrütteln wolle, sei Tabuverletzung unerlässlich.

Häufiger dagegen ist die Verbindung von gleich zwei Tabubereichen: Religion und Sexualität:

Der Wiener Doktor der Philosophie, Jura und Staatswissenschaften und Liedermacher Rolf Schwendter provozierte Anfang der 70er Jahre das Publikum, indem er mit krähender Stimme einen kleinen Jungen imitierte, der zum „lieben Gott“ um baldige Geschlechtsreife betete.

Etwas später ließ der bekannte Kabarettist Georg Kreisler, ebenfalls Wiener, in seiner Nummer „Das Gebet keiner Jungfrau“ einen schwulen Jungen zu Wort kommen, der davon überzeugt ist, dass Gott eine „Tunte“ sprich homosexuell sei, mit den Worten:

Müde bin ich, geh zur Ruh,  
 schließe alles was ich habe.  
 Lieber Gott, du schöner Knabe,  
 kriech in mein Bettchen,  
 liebes süßes Göttchen.

dann beschreibt er sein glückliches Leben durch die Beziehung mit verschiedenen Männern, um wiederum mit einem Gebet zu schließen:

Ich bin klein,  
 mein Arsch ist rein,  
 soll niemand drin wohnen als – wer wohl allein?

Die Münchner Kabarettistin Bärbel Schmidt schließlich sang Anfang der 90er Jahre:

Ave Maria  
 schick mir an Deifi,  
 daß er mi liabt, grad aso wia i mog!

Mit dir, Jesus Christus,  
 da wär vielleicht was möglich gwen;  
 aber zfrüh bisch in Himmi nauf –  
 mia hods nix brocht!

Ave Maria

an Deifi wilscht du nimma,  
aber dafür mehrer Stoßgebete.

(...)

Kimm zruck, kim zruck,

Kimm in mei Kammerl, dass es

(...)

kracht!

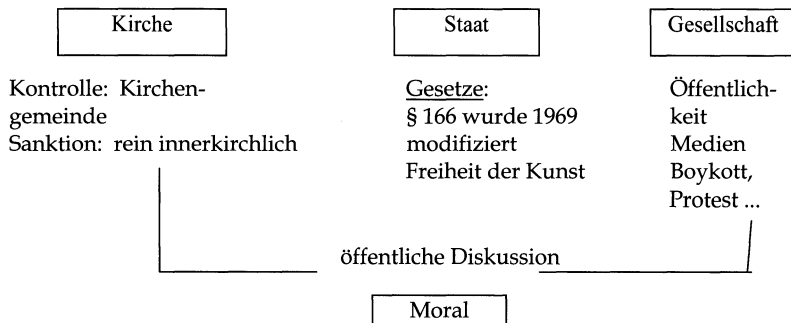
Eine Frau bittet die Jungfrau Maria darum, einen Teufel geschickt zu bekommen, der sie lieben möge. Marias Antwort, sie wolle sicher keinen Teufel, sondern „Stoßgebete“ ist schlüpfrig-zweideutig, woraufhin die Frau (Maria Magdalena?) sich wünscht, dass Jesus in ihr Schlafzimmer kommen möge, um mit ihr Sex zu haben.

Ist das Blasphemie? Sicherlich verletzen diese Texte die religiösen Gefühle gläubiger Christen stark und eine Provokation ist von Seiten der Kabarettisten auch beabsichtigt. Selbst a-moralisch, richten sie sich gegen die Moral der Gesellschaft, speziell die Sexualmoral der katholischen Kirche, die die Sexualität und ihre Facetten immer noch tabuisiert, die da wären:

- Sexualität von Kindern
- Homosexualität
- Erotische Bedürfnisse von Frauen

Alle drei Kabarettisten begehen ihre Tabubrüche absichtsvoll und nehmen die Verletzung der Gefühle ihrer Zuhörer in Kauf. Viele der hier Anwesenden dürften alle Beispiele nicht zu Unrecht als blasphemisch einstufen.

Gerhard Schmied hat in seiner Definition Blasphemie als eine unzulässige Auseinandersetzung mit Gott bezeichnet, in der Gott in einer Weise angegriffen werde, die religiös nicht zu legitimieren sei. Mit „unzulässig“ und „legitimieren“ bringt er zwei Begriffe in die Diskussion, die eine Instanz fordern, die über die Zulässigkeit der Auseinandersetzung entscheiden kann bzw. soll. Als Instanzen fallen mir ein:



Die Kontroll- und Sanktionsmöglichkeiten der Kirchen sind äußerst begrenzt und rein innerkirchlich. Der Staat hat sich 1969 durch die Modifizierung des § 166, dem sogenannten Gotteslästerungsparagrafen, aus der Verantwortung für den Schutz des Glaubens zurückgezogen. Zweck des Gesetzes ist nun ausschließlich die Wahrung des öffentlichen Friedens. Diese Änderung betont die Säkularität der staatlichen Gerichtsbarkeit. Auf der anderen Seite ist gesetzlich die Freiheit von Meinung und Kunst garantiert. Bleibt also nur noch die Gesellschaft, die öffentliche Diskussion, um blasphemische Äußerungen zu verurteilen und zu ächten. Somit argumentieren Kirchenvertreter nicht ungeschickt, wenn sie weniger den Blasphemiebegriff strapazieren, als bei ihrer Meinung nach anstößigen Darbietungen mit dem Begriff „geschmacklos“ zu operieren. Sie argumentieren auf der ästhetischen Ebene, kritisieren also das Kunstwerk, nicht mehr den inhaltlichen Gehalt.

Die Öffentlichkeit, nicht die Gerichte, ist also die Instanz, vor der moralische Fragen verhandelt werden können und als solche stellt sich die Blasphemie-Debatte in einem demokratischen Staat dar. Wenn aber die Frage, ob etwas Gotteslästerung ist oder nicht, eine moralische ist, gibt es keine objektive Klärung des Sachverhaltes mehr. Der Begriff Moral ist an die Gesellschaft gebunden und damit wie diese wandelbar - um so mehr, als diese sich immer mehr aufspaltet, so dass man heute in Deutschland eigentlich nicht mehr von einer Gesellschaft, sondern von verschiedenen in Koexistenz lebenden Gesellschaften sprechen muss. Innerhalb ihres Wertesystems entscheidet letztendlich das Publikum, was es hören und sehen möchte und was nicht.

Schmied gibt die Schuld für den leichtfertigen Umgang mit Blasphemien nicht nur der zunehmenden Säkularisierung der Gesellschaft, sondern auch der Veränderung des Gottesbildes von einem gefürchteten Repräsentanten der Monarchie zu einem milden Wohltäter. Damit verschwinde die Ehrfurcht vor Gott und dem Ritualen. Seine Schlussfolgerung lautet: „In einem Bewusstsein, in dem Vorstellungen der Ehrfurcht keinen Platz mehr haben, fällt das Tabu, mit dem die Blasphemie früher belegt war.

Also ist nicht nur die Moral sondern auch die Religionspraxis gesellschaftsabhängig. Viele der christlichen Rituale und Ausdrucksformen sind der Herrschaftsverehrung entlehnt und damit hierarchisch-monarchisch verankert. Blasphemie als Provokation gegen Gott und die Kirche hatte sein weltliches Gegenstück in der Majestätsbeleidigung, und der Herrscher ahndete schon im eigenen Interesse jede Beleidigung scharf. Umgekehrt entfaltet die Blasphemie in hierarchischen Strukturen ihre größte Wirkung, eben weil der Provokant mit ihr die Macht herausfordert. In einem System, das den Kampf nicht aufnimmt, verpufft jede Provokation.

Die Einheit von Kirche und Staat ging mit dem Demokratisierungsprozess verloren, und über 200 Jahre fortschreitender Säkularisierung des Staatswesens haben auch in der Religionsausübung ihre Spuren hinterlassen. Was Schmied und mit ihm viele andere Christen beklagen, nämlich den Verlust von Ehrfurcht vor traditionellen religiösen Riten, stellt sich in diesem Zusammenhang

als natürlicher Prozess dar. Trotzdem ist der Wunsch an den Traditionen festzuhalten verständlich, da die hierarchischen Strukturen im Gegensatz zum offenen demokratischen System, ein hohes Maß an Sicherheit bieten, die die Menschen in der modernen Welt vermissen.

Damit zeigt die Blasphemie-Debatte den ganzen Zwiespalt in dem sich die Kirchen heute befinden. Die Angst, mit dem Anpassungsprozess an die moderne Gesellschaft die Glaubensinhalte bis hin zu Gott zu verlieren, lässt einen Teil der Gläubigen zornig verlorene Bastionen verteidigen. Auf der anderen Seite stehen Reformer, die offen für gesellschaftliche Veränderungen sind und versuchen, die Kirche im demokratischen Sinn zu verändern. Für die Traditionalisten zeigt sich an der Häufung von Blasphemien der Niedergang der Kirche, für die Reformer dagegen stellen die meisten dieser vermeintlichen Blasphemien, wenn sie gut gemacht sind, einen durchaus legitimen Umgang mit dem geistlichen Erbe dar, ansonsten sind es schlicht geschmacklose Verirrungen, die man besser ignorieren sollte, statt sie durch Skandalisierung aufzuwerten.









