

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 34
2006

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 34
2006

Redaktion

Dr. Cornelia Brinkmann
Wichertstr. 73
10439 Berlin
Deutschland

ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-143-1

IAH-Sekretariat

Barbara Lange
Schildkamp 1B
17252 Mirow
Deutschland

Germany

Erscheint in der Regel einmal jährlich

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

Inhalt – Contents

Abkürzungen		4
Editorial		5
Beiträge		
Esther HANDSCHIN	Das Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche Stuttgart – Zürich – Wien 2002: Einblicke in den Entstehungsprozess	7
Günter BALDERS	<i>... zusammen in Jesu Namen, um dich zu loben, o Herr</i> : Ein Überblick über neue Gesangbücher von vier Freikirchen	29
Stephan HOLTHAUS	<i>Jesus errettet mich jetzt</i> : Die Lieder der Heiligungsbewegung	45
Adriaan G. SOETING	Die Offenbarung des Johannes – Ein jüdisches Buch für jüdische Leser	67
Györgyi TÁBORSZKY	Handschriftliche Choralbücher aus Ódenburg (Sopron) aus dem 18. und 19. Jahrhundert	75
Ina BOECK	Hawaiische Hymnologie: Über den Einfluss der traditionellen Musik auf die hawaiischen Kirchenlieder	121

Abkürzungen

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

Editorial

Das Bulletin Nr. 34 für das Jahr 2006 liegt nun mit etwas Verspätung vor. Wiederum musste auf die Fertigstellung einiger Beiträge gewartet werden, deren Fehlen wir sehr bedauert hätten. Mit diesem Band ist der Vorstand der IAH in seinem Bemühen, das Bulletin wieder in den richtigen Jahrestakt zu bringen, ein gutes Stück weiter gekommen.

Der vorliegende Band bringt einen bunten Strauß an verschiedenen Themen, die zeigen, wie vielfältig die Felder hymnologischer Forschung sind. Einen gewissen Schwerpunkt bildet die Würdigung der in jüngster Zeit erschienenen freikirchlichen Gesangbücher. Esther Handschin stellt das methodistische Gesangbuch vor (dies ist noch ein Nachtrag zum Kongress in Tartu), Günter Balders vier weitere freikirchliche Gesangbücher. Sein Artikel ist bereits im Jahre 2005 in der ökumenischen Zeitschrift UNA SANCTA erschienen. Wir wollen diesen wertvollen Beitrag unseren Leserinnen und Lesern nicht vorenthalten. Ich bedanke mich bei P. Gerhard Voss OSB, Abtei Niederaltaich, für die gewährte Abdruckerlaubnis. Ebenfalls in freikirchliche Gefilde führt uns der Artikel von Stephan Holthaus über die Hymnologie der aus den USA gekommenen Heiligungsbewegung, ein kaum beachtetes Forschungsfeld. In einen Themenbereich der biblischen Hymnologie führt uns der Beitrag von Adriaan G. Soeting. Frau Györgyi Táborzky, eine junge ungarische Hymnologin, stellt ihre Arbeit zu deutschsprachigen evangelischen Gesangbüchern in Sopron (Ödenburg) vor. Es ist dies die deutsche Zusammenfassung einer ungarischen Diplomarbeit, die unsere Kollegin Prof. Ilona Ferenczi in Budapest betreut hat. Das Thema verdient Interesse, weil es nur wenige Arbeiten über die Gesangbücher der deutschsprachigen Minderheit in (West)Ungarn gibt. In weite Ferne für Europäer entführt der Artikel von Ina Boeck über die Hymnologie auf der Insel Hawai.

Ein Dankeschön gilt Frau Dr. Cornelia Brinkmann für die gewissenhafte Redaktion des Bulletins.

Ich wünsche Ihnen mit diesem Band viel Freude beim Lesen und viele neue Erkenntnisse und persönlichen Gewinn aus den vorgelegten hymnologischen Themen.

Dr. Franz Karl Praßl
Präsident der IAH

Editor's note

I am happy to present you with this – only slightly delayed – Bulletin No. 34 of 2006. Yet again final editing was delayed by several contributions we did not want to go to print without; all in all, however, this year's edition marks a clear progress towards finding our correct annual frequency.

The current volume demonstrates with its colourful range of different topics how broad the spectrum of hymnological research really is. Highlighting the recent series of evangelical hymnals gives this edition a certain focus. Esther Handschin presents the Methodist hymnal (an update following from the Congress in Tartu), Günter Balders four others. His article had already appeared in the ecumenical magazine *UNA SANCTA* but we did not want to keep it from you; I would therefore like to thank Father Gerhard Voss OSB of the Monastery Niederaltaich for his kind permission to reprint it. Stephan Holthaus similarly leads us into the evangelical world with an article about the Holiness Movement coming from the United States, a rarely researched topic. Hymnology in the Bible is introduced in a piece by Adriaan G. Soeting. A young Hungarian hymnologist, Mrs. Györgyi Táborszky, presents her work covering German protestant hymnals in Sopron (Ödenburg). This is the summary of her Hungarian thesis, supervised by our colleague Prof. Ilona Ferenczi of Budapest. This topic deserves our special interest, as very little work has been done researching the hymnals of German minorities in (Western) Hungary. Finally, Ina Boeck's article on Hymnology in Hawaii takes us far, far away from European fields.

A special thank you to Dr. Cornelia Brinkmann for her conscientious editing work.

May you all enjoy this volume and draw many a new insight and much personal gain from the study of the presented articles.

Prof. Dr. Franz Karl Praßl
President, IAH

Esther Handschin

Das Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche Stuttgart – Zürich – Wien 2002

Einblicke in den Entstehungsprozess¹

1. Ein kurzer Überblick über die Geschichte der Gesangbücher des deutschsprachigen Methodismus

Im Jahr 1968 vereinigten sich weltweit, d.h. in den USA sowie in Deutschland und der Schweiz zwei Kirchen, deren Wurzeln in der methodistischen Tradition lagen. Die damalige Methodistenkirche (Methodist Church)² und die Evangelische Gemeinschaft (Evangelical United Brethren Church)³ wurden neu zur Evangelisch-methodistischen Kirche (The United Methodist Church). Diese Vereinigung war in den USA ein Anschluss einer kleinen Kirche (Evangelical United Brethren Church) an eine große (The Methodist Church), auf dem europäischen Kontinent jedoch ein Zusammenkommen zweier etwa gleich großer Kirchen.⁴ Das schuf teils nicht unerhebliche Probleme z.B. bei der Zusammenlegung von Gemeinden aber auch in der geografischen Aufteilung wichtiger kirchlicher Institutionen wie Bischofssitz, Verlagshaus und Theologisches Seminar. Ein Mittel, die Traditionen dieser beiden Kirchen zusammenzuführen, sollte das mit Vertretern⁵ beider Kirchen aus der Schweiz und Deutschland erarbeitete Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche (=EmK) von 1969 sein.⁶

¹ Es handelt sich hierbei um ein überarbeitetes Referat, das als Sektionsbeitrag auf der Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie im Jahr 2005 in Tartu/Estland gehalten wurde.

² Die offizielle Bezeichnung im englischsprachigen Raum ist jeweils in Klammer gesetzt.

³ Die Evangelische Gemeinschaft trug in den USA ab 1922 den Namen Evangelical Church. 1946 schloss sie sich in den USA 1946 mit der Kirche der Vereinigten Brüder in Christo zusammen. In Deutschland kam es schon 1905 zu einer Vereinigung der Kirche der Vereinigten Brüder in Christo mit der Bischöflichen Methodistenkirche. Die Kirche der Vereinigten Brüder in Christo war von 1869 bis 1905 nur in Deutschland tätig nicht aber in der Schweiz oder in Österreich.

⁴ Das Verhältnis der Mitgliedszahlen zwischen Methodistenkirche und Evangelischer Gemeinschaft betrug in Deutschland ca. 1/3 zu 2/3 und in der Schweiz 2/3 zu 1/3.

⁵ In dem betreffenden Gesangbuchausschuss wirkten nur Männer mit.

⁶ In einer im Herbst 2007 erscheinenden Publikation der Studiengemeinschaft für Geschichte der Evangelisch-methodistischen Kirche wird Dr. Walter Klaiber die genaue Entstehungsgeschichte dieses Gesangbuches nachzeichnen. Ausgangspunkt war auch, dass der Vorrat an Gesangbüchern der Methodistenkirche in der

Ein kurzer Blick in die hymnologischen Traditionen dieser beiden Kirchen zeigt, dass sie – was die Zusammenarbeit zwischen Deutschland und der Schweiz betrifft – unterschiedliche Wege gegangen sind. Beide Kirchen kamen Mitte des 19. Jahrhunderts durch Rückwanderer aus den Vereinigten Staaten von Amerika nach Deutschland und in die Schweiz.⁷ Die ersten Gesangbücher waren geprägt von erwecklich-pietistischem Liedgut einerseits und den damals

Schweiz zur Neige ging und die Druckvorlagen keinen weiteren Nachdruck mehr zuließen. In der DDR konnte dieses Gesangbuch erst 1971 erscheinen.

Im Spätherbst 1849 kam der erste Prediger der (damals Bischöflichen) Methodistenkirche aus den USA nach Deutschland und 1856 in die Schweiz. Der deutschsprachige Zweig dieser Kirche in den USA nahm seine Arbeit 1835 auf. Ein erstes deutschsprachiges Gesangbuch erschien 1839 in den USA. Das erste Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche für Deutschland und die Schweiz war der „Zionspalter“. Zionspalter oder Gesang- und Melodienbuch für die Bischöfliche Methodistenkirche, Bremen, Verlag des Tractathauses, erstmals erschienen 1868, weitere Auflagen 1876 und 1880. Ein weiteres Gesangbuch erschien sowohl in Bremen wie in Zürich zum Jahreswechsel 1896/97 und trug den Titel Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche in der Schweiz und in Deutschland.

Zuvor schon waren Methodisten aus England her kommend, seit 1830 unter dem Namen Wesleyanische Methodistengemeinschaft in Süddeutschland tätig. Die beiden Kirchen vereinigten sich 1897. Das erste deutschsprachige Gesangbuch der Wesleyanischen Methodisten war die „Zionsharfe“, die erstmals 1863 erschien und 1878 in zweiter Auflage erweitert wurde. Zionsharfe, Gesangbuch für die deutschen wesleyanischen Methodisten, Cannstatt 1878, Verlag der Wesleyanischen Methodisten-Gemeinschaft. In der Schweiz waren die wesleyanischen Methodisten nur im französischsprachigen Teil von 1839 bis 1901 tätig.

Die ersten Prediger der Evangelischen Gemeinschaft, die schon 1816 unter diesem Namen in Amerika arbeiteten, kamen 1850/51 nach Deutschland, 1865 in die Schweiz und 1868 ins Elsaß. Ihr erstes Gesangbuch war die „Geistliche Viole“, ein Nachdruck eines amerikanischen Gesangbuches, erstmals gedruckt 1850 in Nürtingen. 1874 erschien das erste für die deutschsprachigen Gemeinden in Europa erarbeitete Gesangbuch.

Die in Anmerkung 2 erwähnte Kirche der Vereinigten Brüder in Christo hatte aufgrund ihrer geringen Größe kein in Europa erarbeitetes deutschsprachiges Gesangbuch, sondern die Gemeinden übernahmen das in den USA gebräuchliche Gesangbuch.

In Österreich begannen die Wesleyanischen Methodisten 1870 mit einer Gemeinde in Wien.

Zur Entstehungsgeschichte der Evangelisch-methodistischen Kirche in den drei deutschsprachigen Ländern siehe: Geschichte der Evangelisch-methodistischen Kirche. Weg, Wesen und Auftrag des Methodismus unter besonderer Berücksichtigung der deutschsprachigen Länder Europas/ hrsg. von Karl Steckel und C. Ernst Sommer. Christliches Verlagshaus Stuttgart 1982. Sowie: Michel Weyer, 150 Jahre Evangelisch-methodistische Kirche. Die Geschichte des Methodismus in den deutschsprachigen Ländern, Sadifa Media, Kehl 2000. Patrick Streiff, Der Methodismus in Europa im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 2003, bes. S. 104-121.

beliebten Heilsliedern der Heiligungsbewegung andererseits.⁸ Auch die methodistische Verkündigung und Theologie jener Zeit war – heute würden wir sagen – evangelistisch geprägt und ausgerichtet.

Während die Methodistenkirche⁹ stets die internationalen Verbindungen pflegte und deshalb immer ein Gesangbuch für Deutschland und die Schweiz (und Österreich) herausgab,¹⁰ ging man in der Evangelischen Gemeinschaft bald getrennte Wege.¹¹ Schon 1897 begann sich die Gesangbuchtradition zwischen der Schweiz und Deutschland auseinander zu bewegen. Die Schweizer gaben das bestehende Gesangbuch der Evangelischen Gemeinschaft mit Melodien und Sätzen versehen, um so dem in der Schweiz häufiger gepflegten vierstimmigen Gemeindegang gerecht zu werden.¹² Die Bischöfliche Methodistenkirche hingegen hatte stets eine für beide Länder gemeinsame Gesangbuchtradition. Diese musste allerdings einmal der für beide Länder zuständige Bischof John L. Nuelsen (1867-1946) vehement einfordern.¹³ In der

-
- ⁸ Das Liedgut der Heiligungsbewegung verbreitete sich nach 1875 zunächst durch zwei Liedsammlungen, Frohe Botschaft in Liedern (1875) und Evangeliumslieder (1880), von Ernst Heinrich Gebhardt (1832-1899), der viele dieser Lieder aus dem Englischen übersetzte. Im Jahr 1874 unternahm Robert Pearsall Smith (1827-1899), ein führender Kopf der Heiligungsbewegung, eine Reise durch Deutschland und die Schweiz. Ernst Gebhardt reiste mit ihm und trat bei den Veranstaltungen als sein Liedbegleiter auf.
- ⁹ Von ihrer Gründung 1784 in Baltimore/USA bis zum Jahr 1939 führte sie den Namen „Bischöfliche Methodistenkirche“ (The Methodist Episcopal Church). Im Jahr 1939 kam es zu einer Vereinigung von drei Kirchen methodistischer Tradition in den USA. Für das deutschsprachige Europa hatte diese Vereinigung – außer der Namensänderung – keine Auswirkung.
- ¹⁰ So lautet der Titel eines Gesangbuches, dessen Vorwort im Juli 1926 geschrieben wurde, „Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche für die Gemeinden deutscher Zunge in Europa“.
- ¹¹ Die Evangelische Gemeinschaft teilte ihre kirchliche Struktur schon 1879 in eine Deutschland-Konferenz und eine Schweiz-Konferenz, zu der auch das Elsass gehörte. In der Bischöflichen Methodistenkirche wurde erst 1886 eine eigene Konferenz für die Schweiz gebildet.
- ¹² Gesangbuch für die Evangelischen Gemeinschaft, Neue Ausgabe mit Noten, Christliches Verlagshaus Bern 1922, Vorwort datiert von 1897. Durch die Aufnahme von vierstimmigen Liedsätzen musste der Bestand an Liedern gegenüber dem Textausgabe von 1874 verringert werden.
- ¹³ So wies er bei der gemeinsamen Zentralkonferenz von 1925 das erst nur von deutscher Seite her entworfene Gesangbuch zurück und gab dadurch den Schweizern die Möglichkeit, ihre Wünsche miteinzubringen. Dieses Gesangbuch kam dann in den Gemeinden in Deutschland ab Spätherbst 1928 in Gebrauch, in der Schweiz jedoch erst im Dezember 1929, da in der Schweizer Ausgabe einige Sätze höher gesetzt oder einige Lieder mit anderen Melodien versehen wurden. Der Titel „Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche für die Gemeinden deutscher Zunge in Europa“ macht deutlich, dass es auch deutschsprachige Gemeinden in den Ländern der ehemaligen Donaumonarchie gab, also in Österreich, Ungarn und Jugoslawien.

Evangelischen Gemeinschaft wurde 1931 ein eigenes Gesangbuch für Deutschland herausgegeben,¹⁴ während die Schweiz weiterhin das alte mit Melodien versehene von 1897 behielt, welches erst 1952 von den „Christenliedern“ abgelöst wurde.¹⁵

In den Dreißiger Jahren und vor allem in den Nachkriegsjahren wurde der Einfluss der Singbewegung auch in methodistischen Kreisen spürbar. In den Anhängen von 1954 zum Gesangbuch der Evangelischen Gemeinschaft¹⁶ und 1956 zum Gesangbuch der Methodistenkirche¹⁷ (beide nur für Deutschland geltend) sind viele oder fast ausschließlich reformatorische Choräle zu finden. Eine ähnliche Tendenz findet sich auch in den „Christenliedern“. Dort wurde eine ganze Anzahl Psalmlieder mit den Sätzen von Claude Goudimel aufgenommen, in Anlehnung an das zeitgleich erschienene Reformierte Kirchengesangbuch von 1952¹⁸ und dessen Probeband von 1940.¹⁹

Das Gesangbuch von 1969 war somit das Nachfolgegesangbuch dreier Gesangbücher: das der (Bischöflichen) Methodistenkirche von 1926, das der Evangelischen Gemeinschaft in Deutschland von 1931 und das der „Christenlieder“ von 1952, das die Evangelische Gemeinschaft in der Schweiz und im Elsass in Gebrauch hatte. Einige Gemeinden der Evangelischen Gemeinschaft in der Schweiz behielten allerdings auch nach Erscheinen des Gesangbuches von 1969 die damals noch neuwertigen „Christenlieder“ bei – einerseits aus Kostengründen, andererseits weil man mit dem Gesangbuch der Vereinigung nicht viel anzufangen wusste. Während der Aspekt des Zusammenführens dreier Sing- und zweier Kirchentraditionen in Deutschland durchaus Wirkung zeigte, war man in der Schweiz noch bis in die 90er Jahre diesem Gesangbuch gegenüber zurückhaltend eingestellt.²⁰ Es galt als (zu) „deutsch“.²¹ Es enthielt

¹⁴ Gesangbuch für die Evangelische Gemeinschaft, Christliches Verlagshaus Stuttgart, 1931.

¹⁵ Christenlieder/ hrsg. von der Evangelischen Gemeinschaft, Christliches Verlagshaus Bern 1952.

¹⁶ Anhang zum Gesangbuch für die Evangelische Gemeinschaft, Christliches Verlagshaus Stuttgart, s.a. Im Vorwort wird auf die Übernahme von Notensätzen aus dem Württembergischen Choralbuch von 1954 verwiesen.

¹⁷ Gesangbuch der Methodistenkirche für die Gemeinden in Deutschland, Anker-Verlag Frankfurt am Main 1956, 9. Auflage der um die Lieder Nr. 808-827 erweiterten Ausgabe.

¹⁸ Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, Verein zur Herausgabe des Gesangbuches der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, 1980, Vorwort datiert von 1952.

¹⁹ Probeband zum Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschen Schweiz, Zürich, s.a.

²⁰ So habe ich das in einer Gemeindevorstandssitzung gehört als es Ende der 90er Jahre darum ging einen Fragenbogen zum neu entstehenden Gesangbuch auszufüllen.

²¹ Die Einschätzung dieses Gesangbuches ist je nach Herkunftsland und -kirche unterschiedlich. Hartmut Handt meint dazu: „Das Gesangbuch von 1969/71 hatte eine besondere Bedeutung dadurch gehabt, dass sich im Jahr 1968 die Evangelische Gemeinschaft und die Methodistenkirche auf Weltebene zur Evangelisch-metho-

nach Meinung vieler nicht genügend Lieder, die mit dem Reformierten Kirchengesangbuch der Schweiz gemeinsam waren. Im Vergleich zu Gesangbüchern deutscher (lutherischer) Tradition enthält das methodistische Gesangbuch von 1969 allerdings einen hohen Anteil von Psalmliedern der Genfer Tradition.²² Bei einigen Liedern wurden jedoch die im deutschen Raum üblichen Melodievarianten verwendet²³ oder Melodiezuweisungen zum Text vorgenommen, wie sie in Deutschland, aber nicht in der Schweiz üblich sind.²⁴ Was ebenfalls für die Schweiz unüblich war, das ist die Disposition eines Gesangbuches beginnend mit dem Kirchenjahr. Dies führte zu wenig Akzeptanz in der Schweiz.

Aber auch in einigen anderen Gebieten, vor allem im Erzgebirge, wo es viele methodistische Gemeinden gibt, war man mit diesem Gesangbuch der Kirchenvereinigung von 1969 nicht glücklich. Erst auf eine Intervention ostdeutscher Gemeinden hin wurden damals die Heillslieder beibehalten. Sie wurden an den Schluss des Gesangbuches verbannt und erhielten den bezeichnenden Rubrikentitel „Aus der Väter Tage“.²⁵

Übrigens unterscheidet sich die Ausgabe des Gesangbuches von 1969 für Ostdeutschland von derjenigen für Westdeutschland und die Schweiz in vier Liednummern. Die Zensur der DDR hatte in den Liedbestand eingegriffen, wo zuviel von Befreiung und vom Geist die Rede war.²⁶ 1971 erschien dann das

distischen Kirche (im englischsprachigen Bereich United Methodist Church, UMC) vereinigt hatten. Das Buch leistete (in Deutschland jedenfalls) einen hervorragenden Beitrag zur Identifikation mit der vereinigten Kirche.“ Hartmut Handt „Zum Lob befreit: Das neue Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche“, in: UNA SANCTA, 1/60(2005), S. 71

²² Etwa siebzehn Lieder sind zu diesem Bereich zu zählen. Dabei wurden auch Liedstrophen von Johannes Stapfer (*Steh auf in deiner Macht, o Gott*), Christoph Johannes Riggerbach (*Singt mit froher Stimm, Man betet, Herr, in Zions Stille, Wie der Hirsch nach frischer Quelle*) und Salomon Wolf (*Gott ist's, der regiert*) übernommen, die eindeutig der schweizerisch-reformierten Texttradition zuzuordnen sind. Das Evangelische Kirchengesangbuch enthält im Stammteil sechs Psalmlieder mit Melodien der Genfer Tradition, allesamt mit Texten von Matthias Jorissen.

²³ Vgl. *O Mensch, bewein dein Sünde groß* (Nr. 57), resp. *O Höchster, deine Güte* (Nr. 151).

²⁴ In der Schweiz hätte man die Melodie beim Text *Wie der Hirsch nach frischer Quelle* (Nr. 516) und nicht bei *Freu dich sehr, o meine Seele* (Nr. 545) stehen gehabt.

²⁵ Sowohl innerhalb der Evangelischen Gemeinschaft in Deutschland wie der Methodistenkirche in der Schweiz gab es eine starke Tendenz hin zum reformatorischen Liedgut. Die Heillslieder aus dem 19. Jahrhundert gehörten in den 60er Jahren zum von manchen Pastoren und Gemeinden belächelten Liedbestand. In der Tradition der Evangelischen Gemeinschaft wurden die Heillslieder aus einem separaten Liederheft mit dem Titel „Heillslieder“ gesungen, das bevorzugt bei Evangelisationen und besonderen Gottesdiensten verwendet wurde.

²⁶ Der Zensur zum Opfer gefallen sind: *O komm, du Geist der Wahrheit und Geist des Glaubens, Geist der Stärke* von Philipp Spitta sowie *Wann wirst du mich befreien?* und *Wo der Herr nicht Hilfe bietet* von Bernt von Heiseler.

ergänzte Gesangbuch, wobei ein frei gewordener Platz schon damals mit dem Lied *Gib uns Frieden jeden Tag* nachbesetzt werden konnte.

2. Die Wiederentdeckung der Lieder von Charles Wesley im deutschsprachigen Methodismus

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts begann zunächst im englischen Sprachraum, ab Mitte der 70er Jahre auch im deutschsprachigen Bereich innerhalb des Methodismus eine Wiederentdeckung der Schriften der Brüder John (1703-1791) und Charles Wesley (1707-1788), die am Anfang der methodistischen Bewegung im England des 18. Jahrhunderts standen. Es war zunächst ein Zurückgreifen auf die grundlegenden Werke John Wesleys, die Lehrpredigten (Standard Sermons). Zum Kirchenjubiläum von 1984 in den USA – man feierte 200 Jahre seit der Gründung der Bischöflichen Methodistenkirche in Amerika anlässlich der Weihnachtskonferenz von Baltimore 1784 – wurde das Projekt der Bicentennial Edition – eine kritische Ausgabe der Werke John Wesleys – ins Leben gerufen.²⁷ Im deutschsprachigen Europa erschien von 1986 bis 1992 mit derselben Intention, die Werke John Wesleys bekannter zu machen, eine Neuübersetzung seiner 53 Lehrpredigten.²⁸

1984 fand zu eben diesem Kirchenjubiläum in Hollabrunn/Österreich eine erste Glaubenskonferenz statt,²⁹ zu der Teilnehmende aus Kontinentaleuropa und Großbritannien erwartet wurden. Um gemeinsam in den beiden Hauptsprachen deutsch und englisch singen zu können, wurde mit einfachen Mitteln ein Liederheft produziert, das Lieder in beiden Sprachen enthielt. Es wurde dabei auf schon bestehende Übersetzungen deutscher Choräle und amerikanischer Heilslieder aus dem 19. Jh. zurückgegriffen. Lothar Pöll, der dieses Liederheft zusammenstellte, übersetzte und adaptierte aber auch einige Lieder von Charles Wesley. Damit begann nach einiger Zeit der Brache die Wiederentdeckung der Lieder von Charles Wesley für den deutschsprachigen Methodismus und die Anerkennung ihrer Bedeutung als Quelle der wesleyanischen Theologie.

Gab es in den methodistischen Gesangbüchern des 19. Jh. eine ganze Reihe von Liedern Charles Wesleys, die ins Deutsche übersetzt worden waren, so

²⁷ An erster Stelle ist der amerikanische Theologe Albert C. Outler (1908-1989) zu nennen. Sicher hat auch das „Oxford Institute“, beginnend mit der ersten Tagung von 1958, dazu beigetragen, das wesleyanische Erbe innerhalb des Methodismus wieder zu entdecken. Das „Oxford Institute“ ist eine Konferenz für methodistische Theologinnen und Theologen, die ca. alle fünf Jahre in Oxford, dem Studienort der Wesley-Brüder, gehalten wird.

²⁸ John Wesley, Die 53 Lehrpredigten, herausgegeben im Auftrag des Europäischen Rates der Evangelisch-methodistischen Kirche, Christliches Verlagshaus Stuttgart.

²⁹ In der Folge wurden in den Jahren 1988, 1992 und 1997 am selben Ort noch weitere Glaubenskonferenzen durchgeführt. In den Jahren 2003 und 2007 folgte an unterschiedlichen Orten aber in ähnlichem Stil das „European Methodist Festival“.

schrumpften diese im Gesangbuch von 1969 bis auf sechs zurück.³⁰ Sie waren in selten benutzten Rubriken zu finden³¹ oder in solchen, die eher eine pietistische Färbung tragen.³² Die zur ersten Hollabrunner Glaubenskonferenz 1984 zusammengetragenen oder neu übersetzten Lieder betrafen da schon zentralere Themen methodistischer Theologie wie die Universalität des Heils, Heiligung und Bundeserneuerung.³³

Als es Mitte der 80er Jahre notwendig wurde, ein Ergänzungsheft zum Gesangbuch von 1969 zu schaffen, wurde das Augenmerk nicht nur darauf gerichtet, bestehende Lücken zu füllen, d.h. Lieder zur Taufe, für Familiengottesdienste oder Friedensgebete zu finden. Die eben begonnene Wesley-Renaissance ermutigte einige Autoren, weitere und vor allem für die methodistische Tradition zentralere Lieder von Charles Wesley neu zu übersetzen oder bestehende Übersetzungen zu überarbeiten. Zu den Übersetzern gehörten der damalige Direktor und Neutestamentler des Theologischen Seminars in Reutlingen, Dr. Walter Klaiber, sein Sohn Christoph Klaiber, Hartmut Handt, damals beim Christlichen Sängerbund tätig sowie der Schweizer Laie Gotthilf Hunziker und die im damaligen Ausschuss vertretenen Personen.³⁴

So sind im Ergänzungsheft „leben und loben“ sieben Lieder von Charles Wesley zu finden.³⁵ Ein Osterlied, ein Loblied, ein Lied zum Tag des Herrn sowie drei Lieder zum methodistischen Thema „Heiligung“ und dazu noch die methodistische Hymne *O for a thousand tongues to sing*, mit der fast jedes Gesangbuch methodistischer Tradition eröffnet wird.³⁶

³⁰ Es wurde von Karl Dahn, dem damaligen Vorsitzenden des Gesangbuchausschusses, eine Liste mit zehn Liedern von Charles Wesley verfasst und an verschiedene Personen versandt, die um eine Übersetzung angefragt wurden. Keines dieser Lieder wurde damals übersetzt.

³¹ *Mit Jauchzen freuet euch (Rejoice, the Lord is King!)* unter „Himmelfahrt“.

³² *So dürfen wir im Bruderkreis (And are we yet alive)* unter „Gemeinschaft“ oder *Schaff in mir, Gott, zu deinem Dienst (O for a heart to praise my God)* unter „Umkehr“.

³³ *Wie kann ich lieben, dich, mein Gott* (damals noch *Wie kann ich Dich nur lieben, mein Gott (What shall I do my God to love)*, *Liebe, komm herab zur Erde (Love divine, all loves excelling)*, *Christ, der Herr, ist auferstanden* (damals noch *Jesus Christus ist erstanden! ([Christ the Lord is risen today])*, *Mein Mund besinge tausendfach* (damals noch *O hätt ich tausend Zungen nur [O for a thousand tongues to sing]*) und *Kommt, nehmt die Gnade Gottes an* (damals noch *Kommt, nehmt den Bund der Gnade an [Come, let us use the grace divine]*), *Kommt, alle, kommt zu Gottes Fest* (damals noch *Kommt, Sünder, zu dem Mahl des Herrn [Come, sinners, to the gospel feast]*).

³⁴ Von der Schweiz gehörten diesem Ausschuss Hans Lanz und Bernhard Bonsack an.

³⁵ *leben und loben*. Neue Lieder für die Gemeinde, Christliches Verlagshaus Stuttgart 1987. Die Ausgabe für Westdeutschland und die Schweiz unterscheidet sich in einem Lied von der Ausgabe für Ostdeutschland, erschienen 1989 im Union Verlag Berlin. Da das Lied *Gib uns Frieden jeden Tag* schon in der Gesangbuch-Ostausgabe von 1971 vorhanden war, wurde es in „leben und loben“ durch *Freunde, dass der Mandelzweig* ersetzt.

³⁶ *Christ, der Herr, ist auferstanden (Christ the Lord is risen today)*, *Ihr Knechte des Herrn, den Meister tut kund (jetzt Dient freudig dem Herrn, den Meister tut kund, [Ye servants of*

Es hat wenig überrascht, dass gerade diese neu übersetzten Wesley-Lieder das Ergänzungsheft „leben und loben“ äußerst beliebt gemacht haben. In diesen Liedern fanden Methodisten unterschiedlicher Prägung ihre Anliegen wieder, sowohl eher sozial-diakonisch Engagierte als auch evangelistisch Ausgerichtete. Dadurch konnte, zumindest in der Schweiz, wesentlich mehr Identifikation mit der eigenkirchlichen Tradition entstehen als durch das „Vereinigungs-gesangbuch“ von 1969.³⁷

3 Der Weg zum Gesangbuch von 2002

3.1 Vorarbeiten und Zusammensetzung des Gesangbuchausschusses

Im Herbst 1995 trafen sich fünf Personen, eine aus der Schweiz sowie je eine Person aus den damals vier bestehenden Jährlichen Konferenzen Deutschlands³⁸ um ein Konzept für ein neues Gesangbuch zu erstellen. Eine Jährliche Konferenz entspricht einer landeskirchlichen Synode, hat beschlussfassende Kompetenz – ausgenommen was die Kirchenordnung betrifft – und tagt in der Regel im Frühling oder Frühsommer. Diesem Gesangbuchkonzept mussten die entsprechenden Gremien, das heißt die Zentralkonferenz in Deutschland³⁹ sowie die Jährliche Konferenz Schweiz/Frankreich, zustimmen. Fiel der Beschluss der Zentralkonferenz Deutschland ein neues Gesangbuch zu erarbeiten einstimmig aus, so ergab sich in der Schweiz eine schwierigere Ausgangslage. An der Jährlichen Konferenz 1996 wurde zunächst nur einer Mitarbeit im Gesangbuchausschuss zugestimmt, die definitive Einführung wurde jedoch noch offen gelassen. Dennoch wurden von den vier Jährlichen Konferenzen Deutschlands noch im Frühsommer je drei Delegierte für einen zu bildenden Gesangbuchausschuss gewählt. In der Schweiz wurden drei Personen von der Kommission für kirchliche und theologische Fragen vorgeschlagen und durch den Bischof angefragt. Schließlich wählte die Zentralkonferenz Deutschland im Herbst 1996 noch drei weitere Personen dazu, die das Jugendwerk, die Bläserchöre und das Verlagshaus repräsentierten. Die Pastorenschaft der Jährlichen Konferenz in Österreich durfte für diesen Ausschuss ebenfalls eine

God your Master proclaim), Lasst uns mit Jesus auferstehn (Come, let us with our Lord arise), Wie kann ich lieben dich, mein Gott (What shall I do my God to love), Herr, gib den starken Glauben mir (Give me the faith which can remove), Liebe, komm herab zur Erde! (Love divine, all loves excelling), Mein Mund besinge tausendfach (O for a thousand tongues to sing).

³⁷ In der Schweiz haben selbst Gemeinden, die bis dahin noch die „Christenlieder“ benützten, „leben und loben“ angeschafft.

³⁸ Im Jahr 2002 wurden die Süddeutsche und die Südwestdeutsche Jährliche Konferenz zusammengelegt.

³⁹ Eine Zentralkonferenz tagt alle vier Jahre, damals 1996. Sie umfasst mehrere Jährliche Konferenzen, wählt den Bischof/die Bischöfin für das entsprechende Gebiet und ist mit Fragen der Kirchenordnung und des kirchlichen Lebens befasst.

Person bestimmen. Als einundzwanzigste Person gehörte Dr. Walter Klaiber, der damalige Bischof der Evangelisch-methodistischen Kirche in Deutschland, dem Gesangbuchausschuss an.⁴⁰ Er hatte auch meist die Sitzungsleitung inne, was mit viel Umsicht und Sachkenntnis geschah. Obwohl die Zusammensetzung des Ausschusses zum größten Teil durch Wahlen aus verschiedenen Konferenzen ohne Absprachen untereinander bestellt wurde, war die Verteilung der Begabungen, Interessen und Fachkompetenzen breit gefächert. Dem Ausschuss gehörten in seiner Hauptarbeitsphase fünf Frauen, also 25% an. Die Anzahl der Pastoren lag mit neun knapp unter der Hälfte.

Das Gesangbuchkonzept von 1995 sah vor, im Januar 1997 ein Symposium zu Gesangbuchfragen abzuhalten, bei dem verschiedene Grundsatzreferate zu Fragen der Hymnologie und des Gesangbuches unter dem Aspekt der methodistischen Tradition vorgetragen wurden. Gleich im Anschluss an diese Tagung konstituierte sich der internationale Gesangbuchausschuss zu seiner ersten Sitzung. Bis zur nächsten Zentralkonferenz Deutschlands im Herbst 2000 sollte ein Entwurf vorliegen und die Herausgabe beschlossen werden können. Im Jahr 2002 rechnete man mit dem Erscheinen des Gesangbuches. Pro Arbeitsjahr waren sechs bis acht Sitzungstage des Gesangbuchausschusses vorgesehen.

3.2 Die konkrete Arbeit des Gesangbuchausschusses

In seiner konstituierenden Sitzung im Januar 1997 wählte der Gesangbuchausschuss den deutschen Bischof Dr. Walter Klaiber, Elisabeth Schaad-Volz aus der Schweiz und Hartmut Handt, den damaligen Beauftragten für Kirchenmusik und Gesangbuch der Zentralkonferenz Deutschland, zu ihren Vorsitzenden. Der gesamte Gesangbuchausschuss traf sich zwischen Januar 1997 und März 2001 zu elf Sitzungen, die in der Regel im Februar und im Oktober abgehalten wurden und drei bis vier Tage dauerten.

Ein erster Beschluss, ob der Stammteil des Evangelischen Gesangbuches übernommen werden und durch einen methodistischen Anhang ergänzt werden soll, wurde mit 13 gegen 1 Stimme bei zwei Enthaltungen abgelehnt. Gegen eine Übernahme sprach die erschwerte Einbindung der Schweiz,⁴¹ ein an und

⁴⁰ Die Mitglieder des Gesangbuchausschusses sind im Impressum des Gesangbuches aufgelistet:

Deutschland: Gordon Bär, Hildegard Bauer, Martin E. Brose, Hartmut Handt (Vorsitz), Karl-Heinz Hecke, Jörg Herrmann, Armin Jetter, Gisela Kinitz, Walter Klaiber (Vorsitz), Klaus-Dieter Köhler, Holger Mittelstädt, Stephan Ringeis, Wolfgang Rödel, Christa Schmetzer, Karl-Martin Unrath, Roland Werner

Schweiz: Stephan Bader (bis 1998), Esther Handschin (ab 1998), Hans Lanz (ab 1998), Lienhard Roser (bis 1998), Elisabeth Schaad-Volz. (Vorsitz)

Österreich: Lothar Pöll

⁴¹ In der Schweiz ergab sich bei der Erarbeitung des Reformierten Gesangbuches (RG) und des Katholischen Gesangbuches (KG) eine enge Zusammenarbeit beider Gesangbuchkommissionen. In der jeweiligen Fachkommission (Kleine Kommission) war je ein Vertreter der anderen Konfession mit vertreten. Sowohl reformierter- wie

für sich schon großer Umfang mit 535 Liedern, zuviel Liedgut, das in den Gemeinden nicht gesungen würde, eine zu geringe Berücksichtigung der weltweiten und der methodistischen Ökumene, zuwenig offene Singformen sowie die fast durchwegs fehlende Mehrstimmigkeit der Lieder, die in den methodistischen Gesangbüchern Tradition hatte und weiterhin erwünscht war und eingefordert wurde.

In einer ersten Runde wurde das bestehende Liedgut aus dem Gesangbuch von 1969 sowie aus dem Ergänzungsheft „leben und loben“ gesichtet. Davon „überlebten“ 40% aus dem Gesangbuch und 65% aus dem Anhang, sodass ca. 55% des Liedbestandes des neuen Gesangbuches aus den beiden vorhergehenden Liederbüchern übernommen wurde.

In einem nächsten Schritt wurden Kleingruppen aus Mitgliedern des Gesangbuchausschusses gebildet, die jeweils zu zweit oder zu dritt einige Gesangbücher zu einem bestimmten Bereich durchgingen und die getroffene Auswahl dann dem Gesamtausschuss vorlegten. Folgende Gesangbuchgruppen wurden durchgesehen:

- Evangelisches Gesangbuch⁴² mit allen Regionalteilen, Gotteslob Stamnteil⁴³
- Entwurf zum Reformierten Gesangbuches der Schweiz,⁴⁴ Jubilate,⁴⁵ Kolibri,⁴⁶ Mosaik I - IV⁴⁷ (Kommunität Gnadenthal)
- Lieder von Charles Wesley,⁴⁸ Lieder aus Taizé und aus der Ökumene (Thuma Mina)⁴⁹

katholischerseits lag die Zusammenarbeit mit der fremden Konfession im eigenen Land näher als mit den konfessionsverwandten Kirchen in den deutschsprachigen Nachbarländern. Eine vergleichbare Verbindung zur Erarbeitung des Evangelischen Gesangbuches in Deutschland gab es leider nicht.

- ⁴² Evangelisches Gesangbuch. Stammausgabe der Evangelischen Kirche in Deutschland, 1993
- ⁴³ Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Herausgegeben von den Bischöfen, Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stuttgart 1975
- ⁴⁴ Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz. Arbeitsbericht und Gesangbuchentwurf 1995. Das Reformierte Gesangbuch (RG) erschien erst im Spätherbst 1998 als diese Phase der Arbeit schon abgeschlossen war.
- ⁴⁵ Jubilate. Ergänzende Liedersammlung zum reformierten Kirchengesangbuch/ hrsg. im Auftrag des Basler Organistenverbandes, 4. Auflage 1993.
- ⁴⁶ Kolibri. Mein Liederbuch, KiK-Verlag, Berg am Irchel, 1. Auflage 1995, Liederbuch des Schweizerischen Sonntagsschulverbandes.
- ⁴⁷ mosaik. lieder. sammelband 1-4, Präsenz-Verlag der Jesus-Bruderschaft Gnadenthal (jetzt Kommunität Gnadenthal), 6. Auflage 1984 (erste Auflage 1978).
- ⁴⁸ Hier wurden vor allem die Quelleneditionen durchgesehen.
- ⁴⁹ Thuma Mina. Singen mit den Partnerkirchen. Internationales ökumenisches Liederbuch/ hrsg. von der Basler Mission, Basel und dem Evangelischen Missionswerk in Deutschland, Hamburg, Strube Verlag München-Berlin 1995.

- kreuz & quer,⁵⁰ Unser Kinderliederbuch,⁵¹ Du, Eva, komm sing dein Lied,⁵² verschiedene Lieder zum Weltgebetstag der Frauen und zum Kirchentag⁵³
- Ich will dir danken,⁵⁴ Gemeindelieder,⁵⁵ Neue Gemeindelieder,⁵⁶ Jesus unsere Freude,⁵⁷ Wir loben Gott,⁵⁸ Chorlieder des Christlichen Sängerbundes, geistliches Volkslied⁵⁹
- The United Methodist Hymnal (USA),⁶⁰ Hymns and Psalms (GB),⁶¹ Liederhefte der Glaubenskonferenzen von Hollabrunn⁶²

⁵⁰ kreuz & quer. EmK-Jugendliederbuch/ hrsg. vom Jugendwerk der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart 1992. Auch in Österreich und in der Schweiz in Verwendung.

⁵¹ Unser Kinderliederbuch (gelber Umschlag). Onckenverlag Wuppertal, 1986, 4. Auflage 1990 und Unser Kinderliederbuch (roter Umschlag), Onckenverlag Wuppertal, 6. erweiterte Auflage 1997.

⁵² Du, Eva, komm sing dein Lied. Liederheft zur ökumenischen Dekade „Solidarität der Kirchen mit den Frauen“, 2. Auflage 1993.

⁵³ Gemeint ist der Deutsche Evangelische Kirchentag.

⁵⁴ Ich will dir danken. Lieder für die Gemeinde. Hänssler-Verlag Holzgerlingen 1991. Dieses Liederbuch ist in den Freien evangelischen Gemeinden in Deutschland in Gebrauch.

⁵⁵ Gemeindelieder. Herausgegeben im Auftrag des Bundes Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden (Baptisten) und des Bundes Freier evangelischer Gemeinden, Oncken Verlag Wuppertal und Kassel 1978.

⁵⁶ Neue Gemeindelieder, Oncken Verlag Wuppertal und Kassel 1993, gebräuchlich im Bund Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden.

⁵⁷ Jesus unsere Freude. Gemeinschaftsliederbuch/ hrsg. im Auftrag des Evangelischen Gnadauer Gemeinschaftsverbandes e.V., Brunnen-Verlag Gießen 1995.

⁵⁸ Wir loben Gott. Geistliche Lieder für Gemeinde und Heim/ hrsg. von der Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und der Schweiz, Advent-Verlag Lüneburg 1998.

⁵⁹ Feiern & Loben. Die Gemeindelieder. Herausgegeben vom Hänssler-Verlag, Bundes-Verlag und Oncken Verlag in Zusammenarbeit mit dem Bund Freier evangelischer Gemeinden und dem Bund Evangelisch-freikirchlicher Gemeinden erschien erst 2003. Die Arbeit an diesem Liederbuch wurde etwas später aufgenommen als am Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche.

⁶⁰ The United Methodist Hymnal. Book of United Methodist Worship. The United Methodist Publishing House, Nashville, Tennessee 1989.

⁶¹ Hymns and Psalms. A Methodist and Ecumenical Hymn Book, Methodist Publishing House London 1983. An der Erstellung dieses Gesangbuches waren Repräsentanten verschiedener Denominationen in Großbritannien beteiligt: British Methodist Conference, Baptist Union, Churches of Christ, Church of England, Congregational Federation, Methodist Church in Ireland, United Reformed Church, Wesleyan Reform Union.

⁶² Gott dienen ein Leben lang. Liederheft für die Glaubenskonferenz 1984 in Österreich, 26.-29. Juli 1984 in Hollabrunn bei Wien/ hrsg. von der Methodistenkirche in Österreich, für den Inhalt verantwortlich: Lothar Pöhl.

Später wurde auch noch eine Gruppe für die Sichtung von charismatischem Liedgut und verschiedenen Kanons und liturgischen Stücken gebildet. Insgesamt wurden mehr als 15.000 Lieder durchgeschaut, von denen ca. 1.100 dem Gesamtausschuss vorgelegt wurden.

Eine Sitzung im Februar 1998, nachdem die erste grobe Auswahl getätigt war, widmete sich noch einmal intensiv der Konzeptfrage. Eine Umfrage in der Schweiz mit großem Rücklauf aus den Gemeinden hatte folgendes ergeben: Man wünschte sich dort weniger ein Gesangbuch, das für einige Jahrzehnte Geltung hätte, als vielmehr eine Lose-Blatt-Sammlung oder ein Angebot von Folien. Dies würde einen leichteren Austausch des Liedgutes ermöglichen, wie das beim Lobpreisstil, der in den Schweizer Gemeinden zunehmend gepflegt wird, der Fall ist. Außerdem könnten Lieder im Dialekt – zumindest für eine Schweizer Ausgabe – problemlos aufgenommen werden. Eine Einzelperson aus der Schweiz schlug zudem vor, alle vier Jahre ein Büchlein mit ca. 120 Liedern bis zu einem Bestand von vier Büchlein herauszubringen. Nach sechzehn Jahren wäre das erste Büchlein wieder zur Überarbeitung fällig und somit eine hohe Aktualität des Liedgutes gewährleistet.

Nach wie vor hatte die Jährliche Konferenz der Schweiz sich noch nicht dazu entschieden, das Gesangbuch auch tatsächlich einzuführen. Dieser Entscheid musste an der Jährlichen Konferenz 1998 gefällt werden. Da es Bedenken gab, ob dieser Antrag angenommen werden würde, schlug der schweizerische Ad-hoc-Ausschuss, der die Arbeit der drei Schweizer Delegierten im internationalen Gesangbuchausschuss begleitete, eine so genannte „zweite Schiene“ vor. Nebst dem Gesangbuch sollte es auch ein von einer Kommission herausgegebenes Angebot von Liedern auf Folien geben, die – in guter Qualität, versehen mit Noten und mit eingeholten Rechten – den Gemeinden über ein Abonnement zur Verfügung gestellt würden. Dieser so genannte „Liederpool“ als zweites Angebot neben dem gebundenen Gesangbuch führte dann zur Zustimmung der Schweizer Konferenz. Zu diesem Zeitpunkt beendeten zwei der drei Delegierten aus der Schweiz ihre Mitarbeit im internationalen Gesangbuchausschuss, der eine aus gesundheitlichen Gründen, der andere, um die Arbeit am „Liederpool“ voranzutreiben.⁶³

Im Oktober 1998 begann die nächste Arbeitsphase mit einer erneuten Sichtung und Zuweisung der Lieder zur Bearbeitung an die Untergruppen Text,

Der Wille Gottes – unsere Heiligung. The Will of God – our Sanctification. Liederbuch für die Glaubenskonferenz 1988 in Österreich, 20.-24. Juli 1988 in Hollabrunn bei Wien.

Die herrliche Freiheit der Kinder Gottes. The Glorious Liberty of the Children of God. Liederbuch für die Glaubenskonferenz 1992. Evangelisch-methodistische Kirche – The Methodist Church of Great Britain, 15.-19. Juli 1992 Hollabrunn bei Wien. Hingabe an Gott in einer säkularisierten Welt. Our Dedication in a Secularised World. Liederbuch für die Glaubenskonferenz 1997.

⁶³ Die Autorin, damals noch in der Schweiz wohnhaft, rückte für einen der beiden Schweizer Delegierten nach.

Melodie und Satz. Eine weitere Gruppe machte sich Gedanken über das Layout. Die bestehende Liedauswahl wurde ein erstes Mal grob in Rubriken gegliedert. Statt dem Aufriss des bisherigen Gesangbuches zu folgen, der mit dem Kirchenjahr begann, dann Lieder zum Gottesdienst und schließlich Lieder zum christlichen Leben brachte, folgte die Einteilung einem dogmatischen Grundriss, wie er in *The United Methodist Hymnal* vorlag.⁶⁴ Damit kehrte man zur Tradition der früheren methodistischen Gesangbücher zurück und war der Kontroverse zwischen lutherischer (= deutscher) Disposition (beginnend mit dem Kirchenjahr) oder reformierter (= schweizerischer) Disposition (beginnend mit Psalmliedern und dem Gottesdienst) enthoben.

Es wurde an dieser Sitzung auch ein zweites Symposium »Auf dem Weg zu einem neuen Gesangbuch« für den Januar 1999 in Stuttgart vorbereitet sowie ein Liederheft zur Erprobung zusammengestellt. Dieses ging mit einem Fragebogen an einige Gemeinden, sodass deren Rückmeldungen im weiteren Verlauf der Arbeit ausgewertet werden konnten.

Im Jahr 1999 galten alle drei Sitzungen den Abstimmungen über die von den Untergruppen bearbeiteten Lieder. Nach wie vor wurden weitere Lieder zur Aufnahme vorgeschlagen, insbesondere wenn in gewissen Rubriken Lücken festgestellt wurden. Für die Jährlichen Konferenzen von 1999 wurde nebst dem Probeheft ein Zwischenbericht mit einer vorläufigen Liederliste vorgelegt, geordnet nach Rubriken und unterteilt in „definitiv aufgenommene Lieder“, „Lieder mit möglicher Berücksichtigung“, „Kanons“ und „noch nicht übersetzte Lieder“. Im Herbst 1999 wurde ein Redaktionsausschuss eingesetzt, der das Manuskript prüfte, bevor es beim Strube Verlag in die Erfassung ging.

Mit der Sitzung vom Juli 2000 musste eine soweit definitive Liederliste für die Beschlussfassung durch die Zentralkonferenz Deutschlands im Herbst 2000 vorliegen. Es wurde ein Konvolut mit allen Texten der Lieder und – soweit schon vorhanden – mit den Melodien und Sätzen erstellt, das in Deutschland von einer Gutachterkommission zuhanden der Zentralkonferenz geprüft wurde. Die Zentralkonferenz von Deutschland stimmte der Herausgabe des neuen Gesangbuches mehrheitlich zu, ebenso die Kommission für kirchliche und theologische Fragen der Jährlichen Konferenz Schweiz/Frankreich. Auch aus Österreich kam eine Zustimmung.

Der Gesangbuchausschuss beschäftigte sich in seinen Untergruppen inzwischen mit Fragen weiterer Details wie Gitarrenbegleitung, Oberstimmen, Psalmen- und Wechsellesungen, Gebeten, Abendmahlsliturgien⁶⁵ und der Liturgie zur Erneuerung des Bundes mit Gott.⁶⁶ Von Einzelpersonen wurde

⁶⁴ Das war bereits eine Forderung der deutschen Zentralkonferenz von 1996.

⁶⁵ Die bisherigen Gesangbücher enthielten in ihrem Grundbestand bisher keine Abendmahlsliturgien, da sich zwischen Deutschland und der Schweiz verschiedene Traditionen entwickelt hatten.

⁶⁶ Die Liturgie zur Erneuerung des Bundes mit Gott ist eine Eigenheit der liturgischen Tradition des Methodismus. Sie wird üblicherweise am ersten Sonntag eines neuen

eine Auswahl von Bildern getroffen, Kurztexte gesammelt, die Kurzbiografien und die Herkunftsangaben zusammengetragen. Schließlich machte man sich Gedanken darüber, wie die Einführung des neuen Gesangbuches vonstatten gehen könnte.

Der Gesamtausschuss stimmte auch einem Vorschlag zu, an den Anfang einer Rubrik jeweils ein Lied zu stellen, das den Rubrikentitel interpretiert, weiterführt oder in der methodistischen Tradition eine besondere Bedeutung hat. Durch die weitestgehend chronologische Anordnung der Lieder wäre meist ein Lied aus der Reformationszeit am Anfang einer jeden Rubrik gestanden. Eine mit viel Emotionalität geführte Abstimmung erfolgte schließlich über das erste Lied. Eine kleine Gruppe favorisierte dafür – ganz nach methodistischer Tradition – die methodistische Hymne „Mein Mund besinge tausendfach“. Andere hätten an dieser Stelle lieber ein in der deutschsprachigen und weltweiten Ökumene bekanntes Lied aus der Rubrik „Lob und Dank“ bevorzugt.⁶⁷

3.3 Die Herausgabe und Einführung des Gesangbuches

Während die Arbeit des Gesamtausschusses im März 2001 beendet war, dauerte die Erfassung des Manuskriptes beim Strube Verlag und das Erstellen des Layouts mit allen Korrekturgängen bis Ende Juli 2002. Um die Delegierten der verschiedenen Jährlichen Konferenzen auf dem Laufenden zu halten, wurden für die Jahre 2000, 2001 und 2002 jeweils dünne Liederhefte zusammengestellt, die bei den Gottesdiensten während der Jährlichen Konferenzen Verwendung fanden. Sie gaben einen ersten Eindruck vom Layout, dem Einband und den Liedern.

Der ursprünglich vorgesehene Termin der Herausgabe – Ostern 2002 – verzögerte sich um ein halbes Jahr. Zum ersten Oktobersonntag wurden die Gesangbücher in die Gemeinden ausgeliefert.⁶⁸ In den Tagen davor gab es in Stuttgart ein Multiplikatorenseminar, um Pastorinnen und Pastoren, Chorleiterinnen und Chorleiter, Tastenspielerinnen und Tastenspieler, Bläserinnen und Bläser sowie weitere Instrumentalistinnen und Instrumentalisten auf die Besonderheiten des Gesangbuches aufmerksam zu machen.

Am 1. Advent 2002, dem 1. Dezember, fand in Stuttgart der offizielle Einführungsgottesdienst für das Gesangbuch mit reicher musikalischer Beteiligung statt. Nebst vielen Interessierten und freudig Singenden aus den Gemeinden

Jahres oder zu anderen besonderen Anlässen gefeiert und unterstreicht die Hingabe des Menschen an Gott unter dem Aspekt des Bundes.

⁶⁷ Zur Auswahl stand *Großer Gott, wir loben dich*, was dann zur Nr. 2 im Gesangbuch wurde.

⁶⁸ Somit konnte bei den Erntedankgottesdiensten, in methodistischer Tradition meist ein besonders gut besuchter Gottesdienst mit vielen musikalischen Beiträgen, auch der Dank für das neue Gesangbuch miteinbezogen werden.

waren auch alle Superintendenten Deutschlands und der Jährlichen Konferenzen aus Mittel- und Südeuropa anwesend.⁶⁹

3.4 Begleitmaterialien

Als erstes erschien noch im Jahr 2002 im Strube Verlag ein Buch mit Erläuterungen zu den Grafiken und Künstlerinnen und Künstler der 45 Bilder des Gesangbuches.⁷⁰ Dieses Buch war als Verstehenshilfe gedacht, da es bisher keine Bilder in einem methodistischen Gesangbuch gab und etliche Leserbriefe in der deutschen methodistischen Kirchenzeitschrift zeigten, dass dies noch eine ungewohnte Neuerung war. Sigrid Gänzle, die die Hauptverantwortung für die Bildauswahl trug, hat mit bedacht nur Grafiken aus dem 20. Jahrhundert ausgewählt, darunter zehn von Künstlern aus Übersee, jedoch zu ihrem eigenen Bedauern nur zwei von einer Frau. Ein besonderes Augenmerk richtete sie auf Künstler, die Situationen der Verfolgung und der Krankheit erleiden mussten.

Ein Jahr nach Erscheinen des Gesangbuches konnte auch das Instrumentalbuch fertig gestellt werden.⁷¹ Es enthält die Sätze des Gesangbuches, ferner etwa vierzig zusätzliche Begleitsätze für Bläserchöre dazu Intonationen, teils in zweifacher Ausführung für Bläser und/oder Orgel. Einige Lieder haben zusätzlich Oberstimme(n) für ein oder zwei Melodieinstrumente. Bei anderen Liedern – vor allem aus Lateinamerika und Afrika – sind Rhythmuspatterns für Perkussionsinstrumente und Metronomzahlen angegeben. Um nicht nur den Gitarristinnen und Gitarristen gerecht zu werden, die in der Normalausgabe des Gesangbuches Akkordbezeichnungen mit Angaben für Capodaster finden, sind im Instrumentalbuch die normalen Akkordbezeichnungen angegeben, sodass auch Tastenspielerinnen und Tastenspieler, die nach Gehör und Akkordbezeichnung spielen, die Lieder begleiten können. Grundsätzlich wurde darauf geachtet, dass die Sätze für Laienmusikerinnen und Laienmusiker spielbar sind, da in den methodistischen Gemeinden diese Aufgabe ausschließlich von musikalischen Laien (und manchmal auch von den Pastorinnen und Pastoren) ausgeübt wird.

In einer Lose-Blatt-Sammlung erscheint seit 2002 mit inzwischen zwölf Lieferungen ein Werkbuch mit vielen und unterschiedlichen Materialien.⁷²

⁶⁹ Dies hatte wiederum Auswirkungen auf das äußere Erscheinungsbild des ungarischen methodistischen Gesangbuches, das im Frühling 2004 erschien.

⁷⁰ Voller Hoffnung. Betrachtungen zu Grafiken des 20. Jahrhunderts/ hrsg. von Sigrid Gänzle, Hartmut Handt und Armin Jetter, Strube Verlag München 2002.

⁷¹ Instrumentalbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche/ hrsg. im Auftrag der Evangelisch-methodistischen Kirche in Deutschland, Österreich und Schweiz/Frankreich unter Mitarbeit von Dieter Kanzleiter (Musiklektorat) und Roland Werner von Hartmut Handt, Stuttgart – Zürich – Wien 2003.

⁷² Werkbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche/ hrsg. von Hartmut Handt in Zusammenarbeit mit Esther Handschin (Linz, inzwischen Salz-

Sechs Rubriken geben Hilfestellungen zur Verwendung des Gesangbuches. In Rubrik eins finden sich Liedbetrachtungen, Vorschläge zu Liedandachten, Hintergrundinformationen zu den einzelnen Liedern. Die zweite Rubrik bringt Bausteine für Gottesdienste. Rubrik drei bietet ausführlichere Biografien zu Dichtern und Komponisten aus dem methodistischen oder nichtdeutschsprachigen Bereich. Rubrik vier enthält Hintergründe zum Gesangbuch, z.B. überarbeitete Referate, die bei den Symposien und Einführungsveranstaltungen gehalten wurden, Hilfestellungen zum Singen mit verschiedenen Gemeindegruppen oder zum Singen von Liedern aus anderen Kulturen. Unter Rubrik fünf „Tipps“ sind Hinweise auf weitere Literatur, Materialien, CDs zum Thema Gesangbuch zu finden. Schließlich umfasst Rubrik sechs alle Listen, die nicht im Gesangbuch selbst Platz gefunden haben: eine Synopse mit Liedern aus den Gesangbüchern 1969 und 2002, die Textanfänge von Charles-Wesley-Liedern in deutsch und englisch, eine Konkordanz zu Vertonungen biblischer Texte, eine Liste mit Liedern, die für Kinder geeignet sind, die Verzeichnisse der ö-Lieder, Kanons, Taizé-Lieder, Lieder in anderen Sprachen sowie ein Versmaßregister wie es in den alten methodistischen Gesangbüchern üblich war und ein Schlagwort- und Bibelstellenverzeichnis zu den Zwischentexten.

Im Jahr 2004 erschien das Buch „Voller Freude“.⁷³ Es enthält 79 Andachten und Betrachtungen zu Liedern, verfasst von 41 Autorinnen und Autoren aus verschiedenen Frei- und Landeskirchen sowie aus der Evangelisch-methodistischen Kirche.

Noch in Vorbereitung ist eine CD-ROM, die den ganzen Liedbestand des Gesangbuches bietet soll sowie eine Konkordanz mit Bibelstellen- und Schlagwortregister und ein Computer-Programm, mit dem die Lieder zur Begleitung des Singens abgespielt werden können.⁷⁴

Mit „Du bist der Atem meiner Lieder“ und „Dir, Gott, sei die Ehre“ hat der Christliche Sängerbund zwei CD-Produktionen geschaffen, die der Einführung vor allem des noch unbekanntes Liedgutes dienen sollen.⁷⁵

burg) im Auftrag des Medienwerkes der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart 2003.

⁷³ Voller Freude. Liedandachten zu den Sonntagen und Festen des Kirchenjahres und zu besonderen Anlässen/ hrsg. von Hartmut und Armin Jetter, Strube Verlag München 2004.

⁷⁴ Die CD-ROM soll im Spätherbst 2007 erscheinen.

⁷⁵ Erschienen 2002 und 2003 beim Verlag Singende Gemeinde Wuppertal.

4 Besonderheiten⁷⁶

4.1 Musikalische Gestalt

Was für Methodisten erst im ökumenischen Vergleich als Besonderheit ihres eigenen Gesangbuches auffällt, das sind die beinahe durchgehend vorhandenen vierstimmigen (Gemeindesing-)Sätze. Da das Gesangbuch, obwohl primär für den Gottesdienst konzipiert, immer auch ein Buch der persönlichen Andacht ist und von vielen Gemeindegliedern zu Hause bei der Morgenandacht oder im Hauskreis verwendet wird, müssen die Sätze auch in der Normalausgabe vorhanden sein. Dies galt schon für die erste Generation methodistischer Gesangbücher. Oberste Priorität für den Gesangbuchausschuss hatte bei der Erstellung der Singsätze, der, wenn möglich, von Tastenspielern mit oder ohne Pedal sowie von einem Bläserchor spielbar sein musste. Für die ebenfalls zahlreich in der gottesdienstlichen Liedbegleitung vertretenen Gitarristinnen und Gitarristen kommt daher der Capodaster häufig zum Einsatz. Obwohl auch in methodistischen Gemeinden die Gemeindecöre im Abnehmen begriffen sind, wird dennoch gern und viel gesungen, oft auch vierstimmig. In der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste wird eine Vielzahl von Instrumenten eingesetzt. Das erfordert auch eine Vielzahl von musikalischen Stilen.⁷⁷

4.2 Textbeigaben

Nebst den 681 Liedern und den 48 biblischen Wechsellesungen, bieten neu 37 Gebete und Segen für den privaten und gottesdienstlichen Gebrauch eine breite Vielfalt. Drei Bekenntnisse, darunter auch das Soziale Bekenntnis aus methodistischer Tradition,⁷⁸ und vier Abendmahlsordnungen sowie die Liturgie zur Erneuerung des Bundes mit Gott runden den Textteil ab. Zwei der Abendmahlsordnungen (1 und 3) sind dem Book of Worship der United Methodist Church entnommen und übersetzt worden,⁷⁹ die Ordnung 2 kommt aus der

⁷⁶ Vgl. zu diesem Abschnitt Hartmut Handt, „„Zum Lob befreit‘: Das neue Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche“, in: UNA SANCTA, 1/60(2005), S.71-80 und Hartmut Handt, Was ist eigentlich „methodistisch“ am neuen Gesangbuch der EmK? In: EmK Geschichte 1/26(2005), S. 17-27.

⁷⁷ Vgl. dazu Britta Martini, Zwischen Lutherlied und Simple song, in: Irene Mildenerberger/ Wolfgang Ratzmann, Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur, Leipzig 2004, S. 204: „Im Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche ... stehen alle Liedgattungen nebeneinander, nicht in einem unverbindlich-pluralistischen Sinne, sondern gleich berechtigt, zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths.“

⁷⁸ Das Apostolicum, das Nicäno-Konstantinopolitanum und das Soziale Bekenntnis, Nr. 769-771.

⁷⁹ Ordnung 1 fußt auf der Lima-Liturgie, Ordnung 3 betont die Dankbarkeit.

deutschen Tradition, die letzte (4) wurde neu für dieses Gesangbuch formuliert. Im Teil mit den Liedern sind 45 Bilder und über 200 kurze Besinnungstexte eingestreut, was ebenfalls eine Neuerung bedeutet.⁸⁰

4.3 Methodistische Grundgedanken

Auf die Wichtigkeit der Lieder von Charles Wesley für die Kirchen methodistischer Tradition habe ich schon hingewiesen. Das neue Gesangbuch enthält 22 Lieder mit Texten von ihm, wovon die Hälfte erstmals in einem Gesangbuch deutscher Sprache erscheint. Viele der neu übersetzten Lieder greifen zentrale Themen methodistischer Theologie wie die Universalität des Heils, die Verbindung von Soteriologie und Doxologie, das Gnadenverständnis und die Heiligung auf. Diesen Liedtexten wurden möglichst Melodien ihrer Zeit beigegeben. Ein Text wurde von einem jungen Komponisten chinesischer Abstammung vertont.⁸¹

4.4 Internationalität

Damit bin ich bei einem weiteren Merkmal dieses Gesangbuches, der Internationalität. Es wurden nicht nur Lieder aus dem europäischen Raum aufgenommen, sondern bewusst auch welche aus Lateinamerika, der Karibik, Schwarzafrika, Asien und dem pazifischen Raum. Die Evangelisch-methodistische Kirche ist eingebunden in die weltweit vertretene United Methodist Church. Diese Internationalität spiegelt sich zunehmend auch in den Gemeinden wieder. Allein 240 Lieder aus dem Gesangbuch – also mehr als ein Drittel – gibt es in singbarer englischer Übersetzung oder im englischen Original. Vierzehn der englischen Originaltexte wurden ins Gesangbuch mit aufgenommen, aber auch Spanisch ist mit acht Originaltexten vertreten. Folgende Sprachen sind weiters im Gesangbuch zu finden: Hebräisch, Griechisch und Lateinisch, Französisch und Portugiesisch, Polnisch und Russisch, Schwedisch und Ungarisch, Koreanisch und Guarani, Shona, Xhosa und Zulu.

Eine Hilfe für die Aufnahme der Lieder aus dem internationalen Bereich waren die von der Global Praise Working Group – eine 1994 ins Leben gerufene Gruppe von Kirchenmusikern und Theologen, meist aus dem Bereich der United Methodist Church⁸² – herausgegebenen Liederbücher. Bei einer der Sitzungen des Gesangbuchausschusses kam es auch zu einer Begegnung mit den rund zwanzig Mitgliedern dieser Gruppe, von denen viele in ihren Län-

⁸⁰ Kurze Texte und Sprüche gab es allerdings schon im Ergänzungsheft „leben und loben“.

⁸¹ Nr. 433 *Ich warte, Herr, in deinem Haus* mit der Melodie von Lim Swee Hong, geb. 1963.

⁸² Die Global Praise Working Group wird finanziell vom General Board of Global Ministries der United Methodist Church getragen.

dem ebenfalls mit der Herausgabe von Gesangbüchern und Liedsammlungen beschäftigt sind.

4.5 Ökumenische Weite

Nebst der Internationalität ist auch der ökumenische Bezug im deutschsprachigen Kontext wichtig. Es wurden in den Bestand bewusst Lieder aufgenommen, die eine Verbindung sowohl zur katholischen als auch zur evangelischen, aber auch zu freikirchlichen Traditionen schaffen. So wurde – wenn vorhanden – auf die ö-Fassungen von Liedern zurückgegriffen und das ö-Zeichen neben die Liednummern gesetzt. Leider war es manchmal schwierig zu entscheiden, ob man tatsächlich die ö-Fassung nehmen soll, die dann sowohl von der EG wie von der RG-Fassung abweicht,⁸³ oder ob man zumindest den Methodisten im einen oder anderen Land es ermöglichen sollte mit den Glaubensgeschwistern gemeinsam singen zu können.

Mit zur ökumenischen Weite sind auch all jene Lieder zu rechnen, die das Anliegen von Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung aufnehmen. Unter der Rubrik „Frieden und Gerechtigkeit“ sind 23 Lieder zu finden, wovon drei Viertel der Texte und Übersetzungen nach 1980 entstanden sind. Gerade im Bereich der Übersetzungen neuerer Liedtexte aus dem Englischen erweist sich dieses Gesangbuch als besonders innovativ. 40 Texte wurden aus dem Englischen neu übersetzt oder übertragen sowie zwölf Lieder aus weiteren Sprachen.⁸⁴ Es bestand im Gesangbuchausschuss nicht die Absicht, die Erstellung von neuen Texten oder Melodien zu fördern. Dennoch wurden vier Liedtexte und sechs Melodien neu verfasst.⁸⁵

4.6 Inklusive Sprache

Was schon für das United Methodist Hymnal eine hohe Priorität hatte – nämlich eine inklusive Sprache – das sollte auch für das neue deutschsprachige

⁸³ Leider sind gerade die evangelischen Kirchen in ihren Gesangbüchern oft mehr den eigenkirchlichen Traditionen gefolgt.

⁸⁴ An erster Stelle der Übersetzer ist Hartmut Handt zu nennen, der als Mitglied der Global Praise Working Group in ständigem Austausch mit Liedschaffenden aus anderen Kulturkreisen steht. Er übersetzte zehn Lieder aus dem Englischen, sechs aus dem Spanischen und vier aus dem Schwedischen. Als weitere Übersetzer aus dem Englischen, die Mitglieder des Gesangbuchausschusses waren, waren tätig (in Klammer die Anzahl Liedtexte, an denen sie mitgearbeitet haben): Lothar Pöll (9), Walter Klaiber (6), Jörg Herrmann (4), Armin Jetter (2), Hans Larz (1), Holger Mittelstädt (1) und Karl-Martin Unrath (1, spanisch). Als weitere Übersetzerinnen und Übersetzer standen zur Verfügung: Annegret Klaiber (8), Ulrike Voigt (4), Joachim Georg (2), Stephan Weller (2), Christoph Klaiber (1), Sebastian Meisel (1), Ulrich Meisel (1), Siegfried Herrmann (1, italienisch).

⁸⁵ Meist ergaben unbefriedigende Vorlagen, dass eine neue Melodie oder eine andere Textfassung gesucht wurden.

Gesangbuch gelten. „Brüder“ sind deshalb nur noch wenige zu finden. Insbesondere bei neu übersetzten Texten wurde darauf geachtet, eine Sprache zu finden, die sowohl Frauen wie Männern gerecht wird. Allerdings wurde bei historischen Texten wie *Der Mond ist aufgegangen* von Matthias Claudius auf die Durchführung dieses Grundsatzentscheides verzichtet.

5 Die Rezeption des Gesangbuches

5.1 Innerhalb der Evangelisch-methodistischen Kirche

Nach diesem intensiven Prozess von fast sechs Jahren, dessen Ergebnisse immer wieder in die betreffenden Entscheidungsgremien und in die Gemeinden kommuniziert wurde, überwog letztendlich die Vorfreude auf das neue Gesangbuch. Selbst in der Schweiz, die ja am Anfang zurückhaltend in ihrer Entscheidung zur Beteiligung am Entstehungsprozess war, bestellten die meisten Gemeinden das Gesangbuch zu einem günstigeren Einführungspreis vor.⁸⁶ Nur wenige Gemeinden mussten es im Nachhinein bereuen, dies nicht getan zu haben.

Der Ankauf des Gesangbuches durch Privatpersonen macht deutlich, dass der Charakter als Hausbuch für die persönliche Andacht sehr geschätzt wird. Dazu tragen auch die reichhaltigen Textbeigaben bei.

Das im Frühjahr 2006 erschienene Jugendliederbuch „himmelweit“⁸⁷ übernahm aus dem Gesangbuch dieselbe Schrift und Notengrafik, dazu 15 bei insgesamt 234 Liedern.⁸⁸ Darüber hinaus wurden einige Lieder aufgenommen, die aus verschiedenen Gründen nicht im Gesangbuch Platz gefunden hatten.⁸⁹ Zwölf Liedtexte in Schweizerdeutsch wurden aufgenommen. Einige Personen, die schon für das Gesangbuch Liedtexte übersetzten, taten dies auch für das

⁸⁶ Die Jährliche Konferenz Schweiz hatte beschlossen, die durch die Gemeinden vorbestellten Gesangbücher zu einem Vorzugspreis abzugeben. Dies wurde von der Gesamtkirche bezuschusst.

⁸⁷ himmelweit. das Jugendliederbuch/ hrsg. von den Jugendwerken der EmK in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Wuppertal 2006.

⁸⁸ Als besonderer Fall ist Nr. 119 zu werten. Während das Gesangbuch nur den deutschen Text von *Welch ein Freund ist unser Jesus* aufnahm, wurde im Jugendliederbuch auch der englische Text *What a friend we have in Jesus* wiedergegeben. Es wird von den Jugendlichen – mit einer entsprechend rockigen Begleitung – gern gesungen.

⁸⁹ Der Grundsatzbeschluss, dass zu jedem Lied im Gesangbuch ein singbarer deutscher Text vorhanden sein muss, schloss einige Lieder aus. Darüber hinaus schienen auch einige Texte für ein Gesangbuch als zu gewagt. In ein Jugendliederbuch ließen sie sich aufnehmen. So z.B. *Nun danket alle Gott*, in der Fassung von Gerhard Schöne (Nr. 20).

Jugendliederbuch.⁹⁰ Was sich schon im Gesangbuch bewährte hatte, dass verschiedene Liedgattungen und Musikstile gleichberechtigt nebeneinander stehen, war auch richtungweisend für das Jugendliederbuch.⁹¹ Ebenso wurden Besinnungstexte, Modelle für Tagzeitengebete, Gebete, Bekenntnisse und Segen sowie eine Griffabelle für Gitarre abgedruckt.

5.2 Außerhalb der Evangelisch-methodistischen Kirche

Vielfältige Reaktionen aus dem Bereich der Ökumene zeigen, dass besonders die vierstimmigen (Sing-)Sätze sehr geschätzt und durch Gemeindchöre anderer Kirchen und Konfessionen verwendet werden.

Bisher sind mir ein Gesangbuch und ein Liederbuch in die Hände gekommen, die Texte und Sätze aus dem Gesangbuch der Evangelisch methodistischen Kirche übernommen haben. Das eine ist das mennonitische Gesangbuch von 2004.⁹² Dieses Gesangbuch wurde ebenfalls beim Strube Verlag verlegt und hat sowohl Notensatz, Schrift und weitestgehend auch das Layout übernommen. Das andere heißt „Leben aus der Quelle. Lieder der Hoffnung“.⁹³

Beide Bücher haben vor allem Lieder und Neuübersetzungen aus dem internationalen Bereich, liturgische Stücke sowie einige der Sätze übernommen, da sie auch weitestgehende Vierstimmigkeit haben. Das Mennonitische Gesangbuch führt darüber hinaus drei Anliegen aus, die immer wieder als wünschenswert für das Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche genannt wurden: Noch mehr Liedtexte in französischer Sprache und in Schweizerdeutsch (diese Wünsche kamen vor allem aus der Schweiz), die Unterlegung mehrerer Strophen unter die Melodie sowie Bewegungsvorschläge zu einzelnen Liedern.

⁹⁰ Hartmut Handt (1), Jörg Herrmann (4), Stephan Weller (12) und Sebastian Meisel (1). Darüber hinaus auch Sebastian Lübben (1), Jürg Schrammel (2), Carolyn Kappauf (1) und Carolin Seifert (1).

⁹¹ In „himmelweit“ sind vertreten: Worship-Songs, Taizé-Lieder, Pop, Gospel, Global Praise, Protestsongs, u.a.

⁹² Mennonitisches Gesangbuch/ hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Mennonitischer Gemeinde in Deutschland und der Konferenz der Mennoniten der Schweiz (Alttäufer), Strube Verlag München 2004.

⁹³ Leben aus der Quelle. Lieder der Hoffnung, Advent Verlag, Lüneburg 2004. Es handelt sich um eine Ergänzung zum Gesangbuch „Wir loben Gott“.

Günter Balders

... zusammen in Jesu Namen, um dich zu loben, o Herr

Ein Überblick über neue Gesangbücher von vier Freikirchen¹

In den Freikirchen zeigt sich – bei aller theologisch eher konservativen Grundtendenz – in der Regel eine große Offenheit für populäre Musik. Die ist kein neues Phänomen. Schon im 19. Jahrhundert, der Gründerzeit der meisten Freikirchen im damals noch staatskirchlich geprägten deutschen Raum, finden wir neben der selbstverständlichen Übernahme einiger klassischer Choräle und vor allem pietistischen Liedgutes eine erstaunlich schnelle, breite und langwirkende Rezeption jener Welle von neuen Liedern und Liedformen aus der angelsächsischen Erweckungs- sowie der Heiligungsbewegung.²

Später haben sich die meisten Freikirchen seit der Singbewegung und der mit ihr parallelen kirchenmusikalischen Erneuerung mehr und mehr gemein-evangelisches Kernliedgut erschlossen und sich ein Stück weit sogar vom Liedgut „aus der Väter Tagen“ zu verabschieden begonnen.³ Im Gegenzug fanden – vor allem durch Impulse aus der Arbeit des freikirchlichen Christlichen Sängerbundes – andere als liedmäßige Formen wie Singsprüche zu

¹ In diesem Beitrag verwendete Abkürzungen: BEFG – Bund Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden; BFeG – Bund Freier evangelischer Gemeinden; EG – Evangelisches Gesangbuch; EM – Gesangbuch der evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart/ Zürich/ Wien 2002; EmK – Evangelisch-methodistische Kirche; FL – Feiern & Loben. Die Gemeindelieder, Holzgerlingen, Witten, Kassel und Haan 2003; LQ – Leben aus der Quelle. Lieder der Hoffnung. Ergänzungsliederbuch zu „Wir loben Gott“, Lüneburg 2004; MN – Mennonitisches Gesangbuch, s.l. 2004; STA – Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten; WLK – Wir loben Gott. Geistliche Lieder für Gemeinde und Heim. Hamburg 1982

² Zur geschichtlichen Entwicklung verweise ich auf meinen Beitrag in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Band 5, s.v. Kirchenlied. IV. Freikirchen, Kassel 1996, Sp. 103-110.125-126. – Selbst afroamerikanische Spirituals und Gospel-songs sind bereits Ende der 1870er Jahre bei den Methodisten und Baptisten in deutschen Fassungen veröffentlicht worden, auch wenn in diesem Fall der Funke nicht recht übergelungen zu sein scheint: Trotz mehrerer Auflagen sind diese unbeholfen übersetzten und musikalisch „regulierten“ Versionen nicht dauerhaft heimisch geworden.

³ Einige für die Frömmigkeitspraxis offensichtlich unverzichtbare Erweckungslieder wurden – ähnlich wie die sog. Geistlichen Volkslieder in landeskirchlichen evangelischen Gesangbüchern – gewissermaßen in Anhängen „verbannt“, so in der „Glaubensstimme“ der Baptisten von 1950 (Anhang: „Heilslieder“), im Gesangbuch für die Evangelisch-methodistische Kirche von 1969 („Aus der Väter Tagen“), in „Wir loben Gott“ der Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten von 1982 („Lieder der Väter“).

biblischen Prosatexten oder Kanons ihren Weg in die Gesangbücher, und vor allem das nachmals so genannte „neue geistliche Lieder“, von denen nicht wenige im freikirchlichen Milieu entstanden sind. Lieder wie „O Herr, nimm unsre Schuld“, „Wir sind dein Eigentum“, „Du hast mich, Herr, zu dir gerufen“ u.a. findet man schon Anfang der 1970er Jahre in Ausgaben und selbstverständlich dann zum Beispiel im 1978 erschienenen Gesangbuch „Gemeindelieder“ der Evangelisch-Freikirchlichen und der Freien evangelischen Gemeinden. Dort fanden aber auch erstmalig neue populäre Lieder ihren Platz, etwa stark rhythmische Songs wie „Gottes Liebe ist wie die Sonne“ oder „Ich sitze oder stehe“ – frühe Beispiele für den Versuch, aktuelles Liedgut vor allem aus dem Bereich der evangelistisch orientierten Jugendarbeit zu integrieren und für das gemeindliche Singen zu aktivieren. Die Aufnahme der genannten Songs ging nicht von ungefähr auf einen dringenden Wunsch aus der DDR zurück, wo man dieses Signal der Akzeptanz „moderner“ Liedformen an die weithin ohne kirchliche Bindung oder Verbindung heranwachsende junge Generation zu geben wünschte. Auch etliche Lieder aus der Ökumene wurden aufgenommen, so *O komm, o komm, du Morgenstern*, *Der Tag ist um, die Nacht kehrt wieder*⁴, ebenso – auf Wunsch von Mitarbeiterinnen der baptistischen Frauenarbeit! – *Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer*.

Der schon an der Herausgabe des alten EKG beteiligte Hymnologe Otto Brodde (1910-1982) urteilte noch im Erscheinungsjahr des Buches 1978: „Man kann sagen, daß die GL [= Gemeindelieder] bezüglich des neuen Liedgutes als Modell dienen können. [...] In vielen Lösungen können die GL für kommende Gesangbücher Vorbild und Anregung sein.“⁵

In „Das neue Evangelische Gesangbuch und die Freikirchen“⁶ konnte ich 1997 nachweisen, dass nicht wenige Beiträge und Impulse aus den Freikirchen im EG angekommen sind, einiges direkt freikirchlichen Hintergrund hat, anderes für Freikirchlicher wie eine Bekräftigung einer ihnen schon länger eigenen relativen Offenheit für Neues und Anderes vorkam. Die – verglichen mit dem EKG – überraschend breite Rezeption von Liedgut unterschiedlicher stilistischer und spiritueller Prägung im EG und insbesondere manchen der regionalen Anhänge durfte von Freikirchlern nicht ohne Grund als Bestätigung ihrer im Laufe der Jahrzehnte entwickelten integrativen Gesangbuchkonzeption aufgefasst werden. Waren doch zum Beispiel über 300 Lieder des EG der Aus-

⁴ Gemeindelieder 486, FL 471. – Da die von Gertrud Hüsey übersetzte (3.) Strophe *Ist uns die Sonn zur Ruh gegangen* vielen aus einer Publikation des Christlichen Sängerbundes geläufig war, wurde sie den Str. 1 und 2 der Übersetzung von Karl Albrecht Höppl 1958 hinzugefügt, während die 4. Str. neu übersetzt wurde, da sie seinerzeit mit einem Werbespruch kollidierte (!). Diese kombinierte Version wurde auch in WGL 512 übernommen.

⁵ In: *Der Kirchenchor* 1976/6.

⁶ Günter Balders, *Das neue Evangelische Gesangbuch und die Freikirchen*. In: *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Liederdichter und Komponisten berichten*/ hrsg. von Dietrich Meyer, 2. überarb. Aufl. Düsseldorf 1997, S. 35-41.

gabe Rheinland/Westfalen/Lippe von 1996 seinerzeit den Evangelisch-Freikirchlichen Gemeinden zur Hand. Und von den 681 Liedern und Gesängen des neuen Gesangbuchs der Evangelisch-methodistischen Kirche von 2003 sind satte 380 auch in mindestens einer EG-Ausgabe zu finden. Im Blick allein auf den Liedbestand wäre ein gemeinsamer Stammteil – nach schwedischem oder australischem Modell! – für die evangelischen Landes- und Freikirchen in Deutschland durchaus möglich. Gewesen.

Dies ist nicht nur hierzulande eher ein Wunschtraum. Die Entwicklung verläuft in den letzten Jahren ein Stück weit gegenläufig. Das hat nicht nur mit den zum Teil sehr unterschiedlichen Funktionen eines Gesangbuchs in den verschiedenen Kirchen und Freikirchen zu tun. Gesangbücher vermitteln Identität. Und sie sind Indikatoren theologischer und frömmigkeitsgeschichtlicher sowie kultureller und soziologischer Umbrüche. Dies gilt insbesondere für jene Freikirchen, die bei allem theologischen Konservativismus in der Sache durch nicht sehr ausgeprägte, jedenfalls sich zunehmend lockernde Bindung an Formen und Traditionen gekennzeichnet sind, anders gewendet: durch jene schon erwähnte große Offenheit für Neues und Anderes. Dies lässt sich an den neuen Gesang- bzw. Liederbüchern demonstrieren, die in jüngster Zeit erschienen sind. Es wird sich zeigen, dass ein – bezogen auf das EG von 1993ff – wegweisendes Buch wie die „Gemeindelieder“ von 1978 heute bereits recht alt aussieht.

Da dem Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche von 2002 in diesem Heft ein eigener Beitrag gewidmet ist, konzentriere ich mich im Folgenden darauf, das Profil der übrigen neuen Bücher von vier anderen Freikirchen zu schildern, „FEIERN & LOBEN“, das gemeinsame für die Evangelisch-Freikirchlichen Gemeinden und die Freien evangelischen Gemeinden von 2003, und sodann – aus dem Jahr 2004 – das Mennonitische Gesangbuch sowie das umfangreiche Ergänzungsliederbuch der Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten „Leben aus der Quelle“.⁷

Feiern & Loben. Die Gemeindelieder 2003

Die Gemeinden des Bundes Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden und des Bundes Freier evangelischer Gemeinden haben im Mai 2003 ein neues Liederbuch erhalten.⁸ Der doppelte Titel FEIERN & LOBEN. DIE GEMEINDELIEDER mit

⁷ Die Abschnitte über FL und MN gehen zurück auf Beiträge in Sitzungen der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL).

⁸ Der BEFG aus Baptistengemeinden (90%) und Brüdergemeinden (10%) umfasst insgesamt rund 85 000 Mitglieder in 854 Gemeinden.. Die Brüdergemeinden im Bund haben gemeinsam mit nicht dem Bund angehörenden Gemeinden gleicher Herkunft 1993 eine hier nicht zu behandelnde Neubearbeitung ihrer „Glaubenslieder“ herausgegeben, von deren 599 Liedtexten bei Erscheinen 240 in den damals zwei Liederbüchern der Baptisten standen, FL hingegen davon nur noch 152 hat. – Nicht berücksichtigt werden die vielen selbständigen russlanddeutschen Baptisten-

betont verschiedenem Schriftzug zeigt an, dass das neue Buch einerseits die Nachfolge des bereits beiden Bünden gemeinsamen Gesangbuchs GEMEINDE-LIEDER von 1978 angetreten hat, zum andern aber auch das neue Liedgut aufzunehmen sich bemüht, das in Gemeinden und Hauskreisen (nicht nur dieser beiden Bünde) landauf landab gepflegt wird. Nicht von ungefähr erscheint FL in einer Verlagskooperation der beiden freikirchlichen Verlage mit dem Hänssler Verlag, in dessen Programm u.a. Liederbücher wie „Ich will dir danken“ (auch in vielen Freien evangelischen Gemeinden benutzt) und „Feiert Jesus“ erschienen sind.

FL ist in nur zweieinhalb Jahren entstanden – eine für die wenigen Beteiligten nicht geringe Herausforderung! Wo liegen die Gründe für das nicht unproblematische „Tempo“? Bünde kongregationalistischen Typs tun sich überaus schwer mit Entscheidungen „oberer Instanzen“, insbesondere in Fragen, die – wie das Singen – die Ortsgemeinden unmittelbar betreffen. Anders gesagt: die Gemeinden entscheiden selbst, welche Bücher sie anschaffen, und die Tendenz, sich das erwünschte, zumeist „aktuelle“ Liedgut auf dem freien Markt zu besorgen, ist immer stark – die Bindung an Gesangbücher hat deutlich abgenommen. Fotokopien sind rasch zur Hand; viele Gemeinden singen „von Folien“ oder benutzen beim Gemeindegesang Beamer! Von daher sind die Leitungen der Gemeindebünde bzw. ihrer Verlage zu der Überzeugung gelangt, dass zügig gehandelt werden müsse, um einerseits dem drohenden Traditionsabbruch Einhalt zu gebieten, auch einem gewissen Wildwuchs zu begegnen und um andererseits nicht externen Anbietern das für die Prägung der Gemeinden so wichtige Feld des Liedgutes zu überlassen. Und vor allem ging es um die geistliche Verantwortung: Es galt, durch ein integratives Konzept das Gemeinsame der Gemeinden, der Generationen, auch der Bünde zu stärken. Indem man einen „freien Anbieter“ mit ins Boot nahm⁹, wurde zugleich ein Signal an die zahlreichen unabhängigen Gemeinden und Einzelnen gegeben, die in ihrer gelebten Frömmigkeit doch den Gläubigen in den beiden Bünden als verwandt zu gelten haben, sowohl den der charismatischen Bewegung zuzurechnenden als auch den sogenannten evangelikalischen.

Zur Herkunft der Lieder. Eine kleine Statistik illustriert das integrative Konzept von FL. Es spiegelt das entsprechende Modell des Miteinanders verschiedener Musikstile, aber auch Frömmigkeitsprägungen wider, wie es sich in den Gemeinden – wenn auch nicht immer ohne Schmerzen – zunehmend durchgesetzt hat.

gemeinden, die ebenfalls weithin eigene Gesangbücher benutzen, z.B. das „Liederbuch“ (1. Aufl. Gummersbach 1983; Notenausgabe 1. Aufl. Marienheide 2000) mit 1191 Liedern, oder auch eines der Bücher der Mennoniten-Brüdergemeinden (vgl. Anm. 22). – Zum Bund Freier evangelischer Gemeinden K.d.ö.R. gehören 400 Ortsgemeinden mit insgesamt ca. 34 000 Mitgliedern.

⁹ Der Verlag des Bundes Freier evangelischer Gemeinden (Bundes-Verlag Witten) gehört ebenso wie der Hänssler Verlag zur Holding „Stiftung christliche Medien“.

Grob gerechnet entstammen 19% der Lieder¹⁰ der Zeit der Reformation und der altprotestantischen Orthodoxie und Frömmigkeit (vor 1670). 15% (deutlich weniger als im Buch von 1978) stammen aus dem klassischen Pietismus und der Aufklärungszeit (1670-1800). Ebenfalls 15% sind der Entstehungsperiode der Freikirchen in Deutschland zuzuordnen (Eigenliedgut der Freikirchen; Lieder aus Erweckungs- und Heiligungsbewegung sowie das sog. Geistliche Volkslied 1800-1930). Lieder der Singbewegung¹¹ (1930-1970) sowie einige wenige Übernahmen aus dem Fundus der Kirchentage sowie Taizé machen zusammen 11% aus – die Singbewegung betreffend deutlich weniger als bisher und insgesamt als im neuen Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche von 2002. Denn den Löwenanteil der Neuaufnahmen stellen mit 40% nach 1970 entstandene Lieder v.a. aus dem Bereich der Evangelikalen und dem der charismatischen Bewegung und analoger Stilstiken. Hier finden sich Lieder in modernen Stilformen, v.a. im Genre der Popmusik. Beim textlich evangelikalen Anteil handelt es sich vielfach um Beiträge von „Liedermachern“ (wie Peter Strauch, Gerhard Schnitter, Manfred Siebald, Jörg Swoboda/Theo Lehmann u.a.), die insgesamt mit 103 Liedern am stärksten vertreten sind, noch vor den 80 Liedern der Barockzeit (Paul Gerhardt u.a.), beim anderen Bereich um (50) sog. „Lobpreislieder“. FL dürfte wohl unter den „offiziellen“ Liederbüchern der Kirchen das mit dem größten Anteil an „mainstream“-Liedern sein. Von einer Dominanz einer bestimmten Stil- oder Frömmigkeitsrichtung oder -tradition kann gleichwohl m.E. nicht die Rede sein.¹² Es fällt aber auf, dass nicht wenige der seinerzeit 1978 erstmals aufgenommenen Songs, die sich inzwischen in EG-Ausgaben oder auch katholischen Diözesan-Anhängen finden, hier bereits als „Oldies“ wieder ausgeschieden sind!¹³

¹⁰ Im Folgenden sind mit „Liedern“ auch Gesänge, Kanons u.a. gemeint.

¹¹ Deren Liedgut ist in den Freikirchen besonders präsent durch die jahrzehntelang gemeindenaher Chorarbeit des Christlichen Sängerbundes (Paul Ernst Ruppel u.a.).

¹² Als einem an der Arbeit der Gesangbuchkommission unmittelbar Beteiligten sei mir die Fußnote gestattet, dass wir uns bemüht haben, das breite Spektrum als Ausdruck gelebter und praktizierter Frömmigkeit zu bejahen und nicht etwa dies und das nur „zur Beruhigung“ von Gruppeninteressen aufzunehmen. – Der jeweilige Stand der Liedauswahl war im Internet einzusehen; dadurch konnten die vielen Interessierten, die lange Vorschlagslisten oder einzelne Wünsche eingebracht hatten, die Arbeit verfolgen und reagieren, getreu dem Motto: „Gut, dass wir einander haben ... Keiner widerspricht nur immer, keiner passt sich immer an ... Und wir lernen, wie man streiten und sich dennoch lieben kann“ (Manfred Siebald in dem gleichnamigen Lied, das in allen vier neuen freikirchlichen Liederbüchern zu finden ist: EM 443; FL 138; MN 335; LQ 249).

¹³ So zum Beispiel *Gottes Liebe ist wie die Sonne, Ich sitze oder stehe, Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer*.

Das neue Buch sollte, das stand vor vorneherein fest, „nur“ 500 Lieder enthalten. Diese Beschränkung hatte nicht nur Umfangs- und Kostengründe.¹⁴ Sie nötigte die mit der Herausgabe beauftragte Kommission auch zu Konzentration und immer neuer detaillierter Argumentation im Blick auf jedes einzelne Lied. Von den ebenfalls 500 Liedern des Buches von 1978 wurden 247 allgemein vertraute Lieder, also rund 50% wieder aufgenommen. Die andere Hälfte setzt sich – was die Quellen betrifft – folgendermaßen zusammen: 74, also weitere 14%, sind vielen Gemeinden ebenfalls schon bekannt: sie standen bereits im – mehrheitlich – „Neue Gemeindelieder“ enthaltenden gleichnamigen Ergänzungsbuch der Evangelisch-Freikirchlichen Gemeinden von 1993. Weitere 179, das sind rund 36%, erscheinen erstmalig im Gemeindeliederbuch.¹⁵ Wie viele davon den Gemeinden wirklich „neu“ sind, ist von Ort zu Ort sehr unterschiedlich, je nach Prägung, aber auch nach Musikpraxis. In einer immer noch zunehmenden Zahl von Gemeinden wird der Gesang nicht mehr von der Orgel, sondern von Klavier, Keyboard, von Gitarre und Bands begleitet und von Singteams geleitet. Sie leben in der Regel mit einem breiten Fundus an (selbst nach Erscheinen von FL immer wieder!) „neuen“ Liedern und Songs. Für die Kommission war es ein hartes Stück Arbeit, aus der Fülle der „mainstream“-Lieder im Stil der sog. „Populärmusik“ diejenigen herauszufiltern, die von den Gemeinden (und nicht nur von Solisten oder Hauskreisen etwa junger Erwachsener) rezipiert wurden bzw. werden können und zugleich den inhaltlichen Kriterien für eine Aufnahme in das Gesangbuch entsprachen. Unter den 179 bisher nicht im Gesangbuch enthaltenen „neuen“ Liedern befinden sich etwa 50 echte Erstveröffentlichungen, teilweise völlig neue originale Beiträge, teilweise auch Bearbeitungen, Neuübersetzungen oder Zuweisungen von neuen Melodien.

Zu den Tonsätzen. Der Veränderungsprozess zeigt sich auch daran, dass die bisherige, in den Freikirchen lange gepflegte Tradition, so gut wie alle Gesangbuchlieder in einem vierstimmigen Singsatz anzubieten, nicht mehr durchgehalten werden konnte und sollte. Bei der Mehrheit der Lieder (318) ist das zwar noch der Fall. Aus Gründen der Stilistik, aber auch der Singpraxis finden sich jedoch in FL 168 Lieder mit einem Begleitsatz (Arrangement), die der (man kann es nicht anders nennen) „Aufführungspraxis“ der das Singen leitenden Gruppe oder Band entgegenkommt. Dass nicht nur diese Lieder,

¹⁴ Die Einzelrechte an neuen Liedern – Texte, Übersetzungen, Melodien und Sätze! – werden in etlichen Fällen von verschiedenen Rechtsinhabern verwaltet; neben der aufgabenbezogenen Abdrucksgebühr fallen – oft erhebliche – Grundgebühren an. Wegen der im Vergleich zum EG recht kleinen Auflagenhöhen ist der Verhandlungsspielraum eher gering. Ein Lied (aus Skandinavien) musste z.B. aus FL wieder gestrichen werden, da der Verlag auf einer an Großprojekten orientierten Standardgebühr festhielt.

¹⁵ Für die Freien evangelischen Gemeinden treffen andere Zahlen zu, da hier einige Jahre lang „Ich will dir danken“ (Stuttgart 1991) als Parallelgesangbuch benutzt wurde (mit annähernd 100 Dubletten zu „Gemeindelieder“ von 1978!).

sondern größtenteils auch die überlieferten Choräle und internationalen Erweckungslieder u.ä. mit Harmoniebezeichnungen versehen wurden, entspricht dieser Entwicklung. Dass die Übergänge hier gleitend sind, zeigt sich daran, dass sich bei einigen (16) Liedern modernen Typs der Vermerk findet: „Die Stimmen der rechten Hand können auch gesungen werden.“ Bleibt noch anzumerken, dass es sich bei den Musikern in den Freikirchen in aller Regel um Laienmusiker handelt, was der Professionalität in der Aufführungspraxis neuer Sounds nicht unbedingt entgegensteht.¹⁶

Zur Gliederung. In beiden Bänden gibt es – im Unterschied etwa zur Evangelisch-methodistischen Kirche – keine gewachsene und im Gemeindeleben verankerte liturgische Tradition. Frühere Liederbücher haben selbst Lieder zum Kirchenjahr nur „heilsökonomisch“ deklariert angeboten. Bei der Gliederung des neuen Buches wurde das funktionale Raster der Ausgabe von 1978 – leicht modifiziert – beibehalten („Wo oder in welchem Zusammenhang wird welches Lied verwendet?“). Daraus ergaben sich folgende Hauptrubriken: DER GOTTESDIENST / DIE GEMEINDE / DAS KIRCHENJAHR / RUF ZUM GLAUBEN / LEBEN IM GLAUBEN / TAGES- UND JAHRESZEITEN.¹⁷

Zu den Texten der neuen Lieder sei hier nur so viel angemerkt, dass es sich bei den „Lobpreisliedern“ der ersten Generation häufig um Übersetzungen handelt, bei denen die zumeist zugrundeliegenden Bibelworte (oft mehr schlecht als recht) dem dominierenden rhythmischen Raster angepasst wurden – die „Sprache“ solcher Lieder ist ja im Grunde ihr Rhythmus. Neuere Songs aus Deutschland sowie vor allem die vielen – häufig zunächst solistisch vorgebrachten und dann sekundär von den Gemeinden rezipierten – Liedermacherbeiträge bemühen sich mit mehr oder weniger Erfolg um eine zeitgemäße Sprache, etwa durch mutige Bilder und Metaphern, unbeschadet eines hohen Anteils an Biblizismen und Versatzstücken einer erwecklichen Frömmigkeitssprache. Eine gründliche Untersuchung liegt noch nicht vor.

Spezifika. Vergleicht man den Liedfundus von FL mit dem anderer evangelischer Gesangbücher, so ergibt sich Folgendes: Von den 500 Liedern finden sich 250 in Gesangbüchern der EG-Familie (195 im Stammteil, die übrigen 55 verstreut in regionalen Ausgaben). Mit dem neuen EmK-Gesangbuch hat FL 263 Lieder gemeinsam, davon 42 außerhalb des mit dem EG gemeinsamen Bestandes.

¹⁶ Etliche der Pianisten haben Mühe, einen homophonen Satz nach Noten zu spielen und orientieren sich – Improvisation bevorzugend – stattdessen an den Akkorden.

¹⁷ Die Untergruppen sind: DER GOTTESDIENST: Anbetung und Lobpreis / Lob und Dank / Bitte und Gebet / Wort Gottes / Segen; DIE GEMEINDE: Gemeinde und Gemeinschaft / Taufe / Abendmahl / Sendung und Dienst; DAS KIRCHENJAHR: Advent / Weihnachten / Jahreswende / Passion / Ostern / Himmelfahrt / Pfingsten / Wiederkunft; RUF ZUM GLAUBEN: Einladung / Umkehr und Glauben / Bekenntnis; LEBEN IM GLAUBEN: Nachfolge und Hingabe / Trost und Vertrauen / Lebensweg / Tod und Ewigkeit; TAGES- UND JAHRESZEITEN: Morgen / Mittag / Abend / Jahreszeiten.

Insgesamt 158 Lieder in FL findet man in keinem der anderen Gesangbücher, die Schweizer Bücher und auch „Jesus unsere Freude“ des Gnadauer Gemeinschaftsverbandes eingerechnet. Hierbei handelt es sich aber nicht durchweg um Sondergut der beiden Bünde im engeren Sinne; denn hier schlägt die – insbesondere im BEFG, weniger im BFeG – größere Akzeptanz der Frömmigkeitsimpulse und entsprechenden Liedbeiträge aus der charismatischen Bewegung zu Buch, wie umgekehrt – nun insbesondere, aber nicht nur bei dem BFeG – die entsprechende Liedproduktion und -rezeption evangelikaler Provenienz.

Aufgrund der geschilderten Besonderheiten der Bünde und damit ihres Liedfundus und ihrer Singepraxis ergibt sich, dass der Anteil der sog. ö-Lieder¹⁸ nicht sonderlich hoch ist. Von den 377 in Gesangbüchern überhaupt bisher rezipierten ö-Liedern¹⁹ aus finden sich in FL 93 Lieder (41 davon mit vollem ö, 52 (ö); 1978 waren es noch insgesamt 115). Das ist nicht sonderlich viel, aber angesichts des geringen Umfangs an klassischen Chorälen bei insgesamt nur 500 Liedern auch nicht marginal. Zum Vergleich: EM hat bei 681 Liednummern 162 ö-Lieder; „Jesus unsere Freude“ (Gnadau) andererseits bei 741 Nummern auch nur 119 ö-Lieder. Leider sind in FL (ebenso wie im Gnadauer Buch) die ö-Lieder nicht als solche kenntlich gemacht, und es gibt im Buch auch keine entsprechende Tabelle; hier musste auf diejenigen Rücksicht genommen werden, die gegenüber „der“ Ökumene und ihren Institutionen und Aktivitäten Vorbehalte hegen.

Noch ein Wort zu den **Beigaben**. Anders als EM enthält FL keine Gebete, Gottesdienstordnungen, Bekenntnisse, Reflektionszitate oder gar Abbildungen. Doch Biblische Lesungen (75) finden sich; sie sind gegenüber der knappen Auswahl der Ausgabe von 1978 erheblich vermehrt worden, da sich das liturgische Element der Wechsellésung in den Gemeinden inzwischen durchgesetzt hat. Erstmals wurden neben Psalmen auch andere Texte aus dem Alten und Neuen Testament aufgenommen.²⁰ Im Unterschied zum EG sind die Lesungen nicht streng nach Zeilen strukturiert, sondern nach Sinnabschnitten in ganzen Sätzen.

Das Autorenverzeichnis enthält Kurzbiogramme sowohl der Texter als auch der Komponisten von Melodien und Sätzen; wegen der noch sehr mangelhaften hymnologischen Erschließung des populärmusikalischen Liedgutes konnten bei ca. 50 der 537 Namen noch keine näheren Angaben gemacht werden. Sonderverzeichnisse der bei Liedern angegebenen Bibelstellen sowie derjenigen Lieder, die man „Mit Kindern singen“ kann, sind enthalten. Das Alphabetische Verzeichnis der Lieder nennt neben den Incipits auch alle Refrains (denn Lieder der Erweckungstradition alter und neuer Zeit haben diese überaus

¹⁸ Hierzu vgl. den Beitrag von Heinrich Riehm in diesem Heft.

¹⁹ 138 ö-Lieder und Gesänge, vornehmlich aus LEUCHTE BUNTER REGENBOGEN, wurden noch in kein Gesangbuch aufgenommen (einige könnten jedoch evtl. in Regionalteilen bzw. Diözesan-Anhängen stehen).

²⁰ Schon die Ausgabe von 1978 enthielt außerdem Vaterunser und Apostolikum.

häufig) sowie – aus rechtlichen Gründen – einige vom Incipit abweichende Liedtitel, außerdem die fremdsprachlichen Titel der ca. 50 zweisprachig (meist englisch) abgedruckten Lieder und Songs.

Dieser letzte Hinweis auf die Internationalität des Buches gibt mir Anlass, ein ökumenisches Desiderat anzusprechen. Es ist dringend erforderlich, dass die Übersetzungen global verbreiteter Lieder abgestimmt werden. Viele Freikirchen sind ihrer Entstehung und Verbreitung nach „ökumenisch“ im Sinne von weltweit. Gerade weil die Übersetzungen früherer Zeiten oft sehr mangelhaft sind, sollten zwischen den Freikirchen, aber auch darüber hinaus gemeinsame Fassungen gefunden werden. Ein Beispiel: Das bedeutende Lied von Reginald Heber *Holy, holy, holy* lag der Kommission in 5 verschiedenen Übersetzungen vor!

Jeder Kirchenfunkredakteur wird bestätigen, dass in den Freikirchen vor allem und von allen viel, gern und kräftig gesungen wird. Das Lob Gottes und die Verkündigung seines Wortes durch Gemeindelieder gehört zu den herausragenden Bestandteilen freikirchlicher Frömmigkeitspraxis. Ein unlängst eingetroffener Brief der – ebenfalls ja überaus singefreudigen – Brüderunität an die (jüngeren) Freikirchen hat mich gefreut: Sie fragt im Blick auf die Erstellung ihres geplanten neuen Gesangbuchs an, welche Lieder sich in den anderen Freikirchen besonders bewährt hätten. Für solch ein Miteinander kann man nur dankbar sein. Dass – wie gesagt – ein gemeinsamer Stammteil der evangelischen Kirchen, mindestens aber der Freikirchen untereinander noch nicht möglich wurde und derzeit auch nicht wahrscheinlich ist, zeigt, dass hierzulande die Uhren noch anders gehen. Manchmal gehen nicht nur die Uhren anders, sondern auch Wege auseinander (auch zwischen den Freikirchen!), doch FL zeigt zumindest: Gesangbuch-Gemeinschaft ist möglich – in diesem Falle eben zwischen den Evangelisch-Freikirchlichen Gemeinden, den Freien evangelischen Gemeinden und den freistehenden Gemeinden und Gemeinschaften, die dieses Buch benutzen, das integrative Modell bejahen und für die Vielfalt dankbar sind.

Mennonitisches Gesangbuch 2004

Im Jahr 1997 beschloss die Mitgliederversammlung der „Arbeitsgemeinschaft Mennonitischer Gemeinden in Deutschland“ K.d.ö.R. (AGM), durch eine Kommission ein neues Gesangbuch erstellen zu lassen. Seit 1999 arbeiteten auch Vertreterinnen und Vertreter der „Konferenz der Mennoniten der Schweiz (Alt-täufer)“ mit. Im Frühjahr 2004 ist nun dieses neue Mennonitische Gesangbuch erschienen. Es löst das bisherige Gesangbuch der (süd)deutschen Mennoniten von 1972 sowie – die Mennonitengemeinden der Schweiz betreffend – das dortige mit anderen Gruppen gemeinsame „Gemeinschaftsliederbuch“ ab.

Die AGM selbst war erst 1990 von den drei Gruppierungen gegründet worden: von der – ich beziehe mich jetzt auf mennonitische Selbstdarstellungen – eher „liberalen“ („rationalistisch-freisinnigen“) „Vereinigung Deutscher

Mennonitengemeinden“, dem mehr „konservativem“ „Verband deutscher Mennonitengemeinden“ sowie der „pietistischen“ „Arbeitsgemeinschaft Südwestdeutscher Mennonitengemeinden“.²¹ Die Herausgabe eines gemeinsamen Gesangbuchs „aus praktischer Notwendigkeit“ kann als Beispiel für das erst unlängst wieder als dringend erforderlich eingeklagte stärkere Miteinander der sehr verschiedenen und ihre Autonomie sehr pflegenden Einzelgemeinden angesehen werden.²²

Das neue Mennonitische Gesangbuch wurde vom Strube Verlag, München betreut. Das Layout übernahm man vom Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche (2002), jedoch ohne zweite Farbe und ohne Abbildungen. Dass auch bei der Liedauswahl sowie bei den Tonsätzen ist ein nicht geringer Einfluss des EmK-Gesangbuchs festzustellen ist, sei schon vorab festgehalten. FL von 2003 wurde offenbar nicht mehr herangezogen.

MN enthält einen Liedteil (Nr. 1-507) sowie einen Textteil (Nr. 508-803). Es folgen die üblichen Verzeichnisse, wobei im Verfasserverzeichnis manche Angaben nachgebessert oder ergänzt werden müssten.

Hier die Gliederung des Liedteils:

GOTTESDIENST FEIERN 194 Lieder insgesamt in den Untergruppen:

Eröffnung / Lob, Dank, Anbetung / Psalmen / Gebet / Liedrufe,
liturgische Gesänge /

Sendung und Segen / Taufe / Abendmahl / Familiengottesdienst

DURCH DEN TAG 38 Lieder : Am Morgen / Bei Tisch / Am Abend

DURCH DASS JAHR 93 Lieder:

Advent / Weihnachten / Jahreswende und Epiphantias / Passion / Ostern
/ Pfingsten

WIE GOTT UNS STÄRKT 90 Lieder:

Gemeinde unter Gottes Wort / Geborgensein und Vertrauen / Ermutigt
und getröstet / Umkehr und Vergebung / Begleitet in Leiden und Sterben /
Reich Gottes und ewiges Leben

WOZU GOTT UNS BERUFT 92 Lieder:

Nachfolgen und Bekennen / Lob der Schöpfung und Erntedank /
Nächstenliebe /

Frieden, Versöhnung, Gerechtigkeit

²¹ Die AGM umfasst 52 Gemeinden mit insgesamt ca. 7000 Gemeindemitgliedern.

²² Zu den Mennonitengemeinden vgl. Christoph Wiebe: „... daß und warum sie im Aussterben begriffen seien“: 21 Reflexionen zu Gegenwart und Zukunft der deutschen Mennoniten“, Mennonitische Geschichtsblätter 61(2004), S. 97-108. Der Hinweis auf das neue Gesangbuch findet sich im Abschnitt „Nicht ohne einander“ auf S. 105. - Die mehrheitlich russlanddeutschen Mennoniten-Brüdergemeinden (mit schätzungsweise 30 000 Mitgliedern) gehören nicht zur AGM und benutzen eigene neue Liederbücher: „Zum Lob seiner Herrlichkeit“ (1990, erw. 3. Aufl. 2000) „Glaubenslieder“ 1994 (mit Ziffernotation!), „Unser Glaube“ 1996. Ein detaillierter Vergleich dieser vier von Mennoniten in Deutschland benutzten Liederbücher untereinander war mir bisher noch nicht möglich.

Besonders die letzte Rubrik (28 Lieder) lässt das spezifische Erbe der Mennoniten als sog. „historische Friedenskirche“ mit ihrem besonderen Akzent auf gelebter Nachfolge und Engagement für den Frieden, Gerechtigkeit und Versöhnung („Friedenszeugnis“) deutlich hervortreten.

Der zweite Teil des Buches, auf den ich im Folgenden nicht näher eingehen werde, enthält Texte zu KREIS DES LEBENS, GOTTESDIENST UND ANDACHT, PSALMEN, SEGEN, jeweils mit Untergruppen, sowie BEKENNTNISSE und spezifisch TÄUFERISCHE TEXTE aus der mennonitischen Geschichte und Gegenwart.

Alle Lieder und Gesänge sind in vierstimmigem Sing- oder Begleitsatz abgedruckt, abgesehen von den erstaunlich zahlreich vorhandenen (75) Kanons. In der Regel sind Harmonieangaben für verschiedene Instrumente angegeben. Die Zahl der klassischen Choräle oder moderner Strophenlieder beläuft sich auf ca. 370 Stück. Unter den Liedern (ohne Gesänge und Kanons!) finden sich 93 aus dem Bestand der bisherigen ö-Lieder; sie sind aber nicht als solche gekennzeichnet.²³

Ein Vergleich mit den anderen in jüngster Zeit erschienenen freikirchlichen Liederbüchern zeigt a) eine hohe Verwandtschaft mit dem Buch der Evangelisch-methodistischen Kirche von 2002: Hier habe ich bisher 234 beiden Büchern gemeinsame Lieder feststellen können, viele neuere wurden direkt aus EM „importiert“; b) eine nur geringe Verwandtschaft mit dem oben vorgestellten, eher „evangelikalen“ Liederbuch FL von 2003: 163 gemeinsame Lieder.

Spezifika. Lediglich 48 Lieder findet man in keiner der bei Riehm enthaltenen Listen.²⁴ Bei diesen Liedern handelt es sich nur in Einzelfällen um mennonitisches Sondergut. Einige dieser „derzeit nur hier“ zu findenden Lieder stammen aus der allgemeinen evangelischen Choral- oder Chortradition, die meisten aus anderen aktuellen Quellen. Ich habe nur etwa 20 Lieder gefunden, die mir nicht bekannt waren und bei denen es sich zumeist wohl um Erstveröffentlichungen handelt, meist Übersetzungen. Das heißt aber nicht, dass das Buch kein eigenes Gesicht hätte – im Gegenteil! Abgesehen von der großen Nähe zum Gesangbuch der EmK ist das Buch m.E. eines der „modernsten“, in mehrfacher Hinsicht.

Zum einen ist mir kein Liederbuch bekannt, das eine solche Fülle von Liedern aus dem Bereich der Kirchentagslieder aufgenommen hat: Weit über

²³ Es war mir noch nicht möglich zu prüfen, welche Lieder ggf. ein volles oder eingeschränktes ö hätten erhalten können. In den überaus hilfreichen Listen von Heinrich Riehm in seinem Standardwerk „Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs“, Tübingen 2004, ist das Mennonitische Gesangbuch nicht mehr berücksichtigt worden.

²⁴ S. Anm. 22. – Gut 20 Lieder, die in der dortigen kombinierten Liste „Die ö-Lieder und die Lieder in fünf weiteren Gesangbüchern“ (S. 455ff.) nicht enthalten sind, stehen aber im Verzeichnis der vier großkirchlichen Gesangbücher (einschließlich der Regionalteile sowie Diözesananhänge) S. 19ff. Diese (ca.) 68 Lieder wären bei einer Erweiterung der Liste S. 455ff. um den mennonitischen Bestand nachzutragen.

100 Lieder stammen ziemlich eindeutig aus diesem (spirituellen und stilistischen!) Fundus. So begegnet uns z.B. der Autor Dieter Trautwein – nach Paul Gerhardt mit 24 Liedern – mit 13 Liedern am zweithäufigsten,²⁵ Bernd Schlaudt ist 12mal vertreten, der „ökumenische Musiker“ Peter Janssens 10mal.²⁶

Zum anderen enthält das Buch – neben der großen Zahl an Kanons auch neueren Datums – eine beachtliche Anzahl an Gesängen aus den Kommunen Taizé (12), Iona (5) und Gnadenthal (6), zusammen 23, sowie weitere ca. 40 liturgische Gesänge und Singsprüche – ein Novum im Bereich des mennonitischen Gemeindesingens. Auch hier ist vor allem der Einfluss der Evangelischen Kirchentage zu vermuten.

Auch finden sich in dem Buch sehr viele Lieder, vor allem viele Gesänge in mehrsprachigen (und natürlich auch ein paar in schweizerdeutschen) Fassungen; der Anteil an Liedern aus Afrika und Südamerika ist dabei beachtlich. Auch hier hat das Buch der EmK wohl stilbildend gewirkt.

Das „evangelikale“, also erwecklich-neokonservative Element ist im Buch zwar auch enthalten (z.B. Siebald mit 6, Strauch mit 4 Liedern), aber deutlich geringer. Pietistisch-erweckliche Erbstücke treten – trotz der besonderen Prägung der beteiligten südwestdeutschen Mennoniten – wenig hervor: 4 Lieder von Hiller, 5 von Spitta, je 3 von Zinzendorf, Tersteegen und Dora Rappard, zusammen 18, während das insgesamt gesehen nicht weniger „moderne“ Buch FL bei etwa gleichem Umfang z.B. allein von diesen Autoren immerhin noch 30 Lieder enthält.

Und ein weiteres und (mich) überraschendes Spezifikum des Buches: eine Fülle von Liedern und Liedbearbeitungen mit – wenn man so sagen darf – „feministischer Federführung“. Anders als im EG endet zum Beispiel Matthias Claudius' Abendlied (226) hier mit der heiß umstrittenen Änderung „So legt euch, Schwestern, Brüder, in Gottes Namen nieder“; mehrfach wird „die Weisheit“ besungen: *Lobet die Eine, die uns stärkt und tröstet* (17), *Du meine Seele, singe ... der (scil. „Weisheit“), welcher alle Dinge* (86; Kontrafaktur von Esther Schmidt zum Lied 85 von Paul Gerhardt), *O Weisheit Gottes* (325) u.a. In einigen Fällen wurde die Gottesanrede „Herr“ in „Gott“ geändert, mehrheitlich jedoch nicht. Incipits wie *Frau in kalter Nacht* (31; Übernahme aus EM), *Mutter/ Schwester/ Freundin Geist – mit deiner guten Hand* (105) und *Muttergleich, Gott, gebarst du mich* (51) zeigen m.E. das Bemühen, auch auf diesem Gebiet – wohl dem mennonitischen Erbe folgend – nach mehr „Gerechtigkeit zu trachten“ und auch dabei getrost nonkonformistisch zu verfahren.

Elf Liedern sind übrigens „Bewegungsvorschläge“ beigegeben, regen also für die Gemeindearbeit eine Praxis an, wie „frau“ sie von manchen Kirchentagsveranstaltungen und teilweise vom Weltgebetstag der Frauen kennt. Dass

²⁵ EM hat aber sogar 20 Beiträge dieses Autors, FL hingegen nur 1 (*Komm, Herr, segne uns*) – m.E. ein recht deutliches Indiz für die sehr verschiedenen Akzentsetzungen der neuen freikirchlichen Bücher.

²⁶ Zum Vgl.: Schlaudt in EM und FL jeweils nur 1, Janssens EM 2, FL 0.

auch der Textteil viele von Frauen verfasste Texte enthält, versteht sich dann schon fast von selbst. Im 138 Personen umfassenden Verzeichnis „Autorinnen und Autoren des Textteils und der Zwischentexte“ werden 43 Frauen genannt.

In meiner umfangreichen Liederbuchsammlung habe ich auch andere in dieser Weise geprägte Liederbücher, jedoch kein kirchlich approbiertes „Gesangbuch“, das sich diesem aktuellen theologischen Trend so verpflichtet weiß. Auch in dieser Hinsicht stellt das neue Mennonitische Gesangbuch wohl eine ökumenische Besonderheit dar.

Leben aus der Quelle. Lieder der Hoffnung 2004

Dieses nun noch vorzustellende Buch erschien Ende 2004 als Ergänzungsliederbuch zu „Wir loben Gott“, dem 1982 eingeführten, in jeder Hinsicht „klassischen“ Gesangbuch der Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten. Die STA werden von vielen aus mancherlei Gründen in Deutschland inzwischen der Gruppe der Freikirchen zugeordnet, wozu auf jeden Fall das Profil sowohl des bisherigen und weiterverwendeten als auch des neuen Buches allen Anlass gibt.²⁷

WLG enthielt 602 Lieder, von denen 236 auch in „Gemeindelieder“ von 1978 des BEFG/BFeG standen, eine schon für damals erstaunliche Schnittmenge. Nun erweitert sich der Liedfundus der STA um 306 weitere Nummern. Abgesehen von 5 klassischen Advents- und Weihnachtsliedern, die offenbar in WLG vermisst wurden, handelt es sich fast ausschließlich um zeitgenössisches Liedgut. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Gemeinschaft der STA im Blick auf Reflexion und Rezeption populärer Musik eine führende Rolle spielt. Dies ist, wenn ich recht sehe, vor allem der fachlichen und didaktischen Kompetenz ihres führenden Kirchenmusikers Prof. Wolfgang Kabus zu verdanken, der bis zu seiner Emeritierung einen eigenen kirchenmusikalischen Ausbildungsgang an der Theologischen Hochschule Friedensau leitete, federführend am WLG und weiteren Liederbüchern mitgearbeitet hat und in den letzten Jahren sehr viel Energie in die Aufarbeitung des „heißen“ Themas „Populärmusik und Kirche“ gesteckt hat, interdisziplinär und interkonfessionell.²⁸

Woher stammen die 300 neuen Lieder in LQ? Über 80 davon wurden von Liedermachern des evangelikalischen Lagers geschaffen: Strauch und Siebald sind mit je 13 Liedern vertreten, Johannes Jourdan und Klaus Heizmann mit je 11,

²⁷ Die Gemeinschaft der STA ist Gastmitglied der Vereinigung Evangelischer Freikirchen und hat in Deutschland 36000 Mitglieder in 569 Gemeinden.

²⁸ Die von Kabus initiierten Fachtagungen sind in mehreren Bänden der von ihm herausgegebenen Reihe C der Friedensauer Schriftenreihe dokumentiert; zuletzt erschien der überaus instruktive Band Populärmusik und Kirche – Positionen, Ansprüche, Widersprüche/ hrsg. von Wolfgang Kabus, Frankfurt/M. 2003. – An der geschichtlichen Entwicklung Interessierte seien hingewiesen auf den Beitrag von Winfried Dalferth, Zur Entstehung und Verbreitung der christlichen Populärmusik hingewiesen, a.a.O., S. 129-176.

um nur einige Namen zu nennen. Gut 40 Lieder sind den „Lobpreisliedern“ zuzurechnen, und ebenso viele entstammen dem Kontext Kirchentag, alleine 13 Lieder von Eugen Eckert. Auch Gesänge aus Kommunitäten wie der Jesusbruderschaft Gnadenthal, Taizé und Iona sind stark vertreten (19). Offenkundig hat die mit der Zusammenstellung beauftragte Gruppe sich nicht von der Frage „Von wem stammt was?“ leiten lassen – keine Spur von Berührungsgängsten! – sondern vor allem von dem Motiv: „Was bereichert bereits oder demnächst das gemeindliche Singen?“.

Der Eigenanteil an speziellen Beiträgen adventistischer Herkunft scheint nicht sehr stark zu sein. (LQ hat leider kein Autorenverzeichnis.) Bei etwa 30 Beiträgen scheint es sich um Neuschöpfungen zu handeln, darunter etliche Neuübersetzungen. Besonderheiten adventistischer Glaubenslehre und -praxis sind am ehesten anhand eines beigegebenen Themenverzeichnisses auszumachen, so z.B. s.v. „Fußwaschung“ und „Sabbat“ – beide mit wenigen Einträgen; Reich Gottes (19 Nr.) und Wiederkunft (26 Nr.). Die ersten Plätze nehmen „Lobpreis“ mit 76 Nummern und „Ermutigung“ mit 75 Nummern ein.

Dass sowohl das Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche als auch das gerade erst ein Jahr auf dem Markt befindliche „Feiern & Loben“ viele Anregungen geboten hat, zeigt eine Vergleichsliste des jeweils gemeinsamen Bestandes an Texten, Melodien und auch Tonsätzen. Aus EM wurden mindestens 12, aus dem fast noch druckfrischen FL 6 der jeweiligen dortigen Erstveröffentlichungen übernommen, außerdem viele Tonsätze. Auch LQ bietet alle Stücke mit Harmoniebezeichnungen und (fast) durchgängig vierstimmig an. Und auch hier werden etliche Lieder zweisprachig wiedergegeben.

Für LQ hat man nicht die teils funktionale, teils dogmatische Gliederung des eingeführten Gesangbuchs WLK übernommen, was angesichts der multiplen Inhalte vieler neuer Lieder, bei denen ja häufig die Musik „die Musik macht“, nicht weiter erstaunlich ist. Hauptrubriken sind: GOTT BEGEGNEN / GLAUBEN SINGEN / GOTTES ZEITEN FEIERN / LIEBE LEBEN, darin als Untergruppe mit 18 Liedern „Frieden, soziale und ökologische Verantwortung“.

Ausblick

Vergleicht man die neuen freikirchlichen Gesangbücher miteinander, so stellt man bei aller Unterschiedlichkeit eine gemeinsame Freude an innovativen Elementen fest. Zugleich tritt bei jedem Buch deutlich dessen eigenes Profil hervor. Vereinfachend zusammengefasst: Kennzeichnend für das (hier nicht analysierte) EM ist m.E. der sehr starke Anteil an Erstveröffentlichungen²⁹ (bis

²⁹ Viele Mitglieder des Gesangbuchausschusses von EM haben eigene Beiträge eingebracht, darunter der Bischof der Evangelisch-methodistischen Kirche, Walter Klaiber, (10 Beiträge, einige davon in Zusammenarbeit mit seiner Frau Annegret Klaiber, die auch eigene Übersetzungen beisteuerte), der schon länger als profilierter Textautor und Übersetzer bekannte Pastor und frühere Bundeswart des Christlichen Sängerbundes Hartmut Handt (34), Pastor Jörg Herrmann (8) u.a.

hin zu „gesungener Lyrik“) und das deutlich erkennbare Bemühen um Ökumenizität, auch im Sinne von Internationalität („Global Praise“). Für FL und LQ ist der hohe Anteil an populärmusikalischen „mainstream“-Liedern charakteristisch, inhaltlich entweder deutlich evangelikaler Prägung oder „charismatischer“ Provenienz. MN schließlich legt einen besonderen Akzent auf „Frieden, Versöhnung, Gerechtigkeit“, Sprache inklusive.

Bei allen deutlich hervortretenden Verschiedenheiten abschließend ein Blick auf den allen (nun) vier Büchern gemeinsamen Liedbestand, nicht ohne vorab ausdrücklich festzuhalten, dass die Qualität und damit auch die Rezeptionsfähigkeit von Liedern für andere Kontexte, etwa das in Planung befindliche Gesangbuch der Brüder-Unität oder auch das kommende neue Gebet- und Gesangbuch der katholischen Kirche, natürlich keineswegs statistisch erwiesen (oder gar „bewiesen“) werden kann und darf. Doch die in den Freikirchen faktisch schon erfolgte oder nun beginnende Rezeption von Liedern vermag durchaus die hymnologische Wahrnehmung zu stärken, etwa unter dem Gesichtspunkt, ob ein Lied überhaupt geeignet ist für den Gemeindegesang – heute!

Das Gesangbuch der EmK mitgerechnet: 545 Lieder finden sich in mehr als einem der vier Bücher.³⁰ Allen vier Freikirchen stehen derzeit 147 gemeinsam zur Verfügung, darunter auffälligerweise nur gut 20 neue Lieder. Durchschnittlich haben jeweils zwei Freikirchen über 250 Lieder gemeinsam.³¹ Aber in mindestens drei der vier Bücher finden sich immerhin noch 276 Lieder, darunter nun doch 83 Lieder, Gesänge und Kanons „von heute“, von denen die folgenden 20 m. W. in keinem anderen offiziellen evangelischen und katholischen Gesangbuch des deutschen Sprachbereichs zu finden sind.³²

* = WGL	EM	FL	MN	LQ
All die Fülle ist in dir	20	22		25
Bist zu uns wie ein Vater		82	91	68
Das Höchste meines Lebens	308	384		274
Der du neues Leben mir schufst		144	158	483*
Die Güte des Herrn hat kein Ende	97	66	202	

* Die größte Gemeinsamkeit besteht zwischen EM und MN bzw. EM und LQ/WGL: jeweils 291 gemeinsame Lieder, wobei natürlich der hohe Gesamtumfang von EM und LQ/WGL ins Gewicht fällt.

† Am geringsten ist mit nur 201 Liedern die Gemeinsamkeit zwischen FL und MN.

‡ Da die Listen bei Riehm (vgl. Anm. 22) keine Gesänge, Kanons etc. enthalten, ist mir eine genaue Angabe über deren Auftreten anderorts derzeit nicht möglich. Auch andere Melodiezuweisungen bleiben hier unberücksichtigt. – In allen vier Büchern finden sich darüberhinaus folgende auch in anderen Gesangbüchern zu findende Kanons und Gesänge: Ausgang und Eingang (K) / Dona nobis pacem (K) / Dona nobis pacem in terra (Iona) / Gloria, gloria (K) (Taizé) / Gloria, gloria, gloria Patri et Filio (K) (Taizé) / Kyrie eleison (ukrainisch-orthodox) / Kyrie, Kyrie eleison (Taizé) / Laudate omnes gentes (Taizé) / Meine Hoffnung und meine Freude (Taizé) / Wir preisen deinen Tod (K).

Dir, Gott, sei die Ehre	24	3		60
Du bist mein Ziel, mein Gott		413	345	173
Du bist mein Zufluchtsort (K)	355	422	344	175
Erwecke und belebe uns	247	284		221
Freue dich, Welt, der Herr ist da	163	185	250	193
Friede sei nun mit euch allen	502	118		388*
Fürwahr, er trug unsre Krankheit	211	244		210
Geh unter der Gnade	106	438	141	101
Gott beschenkt uns reich mit Gaben	115	485	462	
Gut, dass wir einander haben	443	138	335	249
Hab Dank von Herzen, Herr	309	334	35	148
Halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum	16	68		17
Herr, ich komme zu dir		333	349	66
Ich sing dir mein Lied	22		44	33
Ich traue dich, o Herr	359	420	351	174
Ja, ich will singen von der Gnade des Herrn	38	337		8
Jeder braucht Brot, das ihn sättigt	534		173	84
Jesu, meine Freude (Schöne)	117		421	150
Jesus, wir sehen auf dich		45	411	55
Kommt zum Mahl, für uns bereitet		154	174	76
Leben aus der Quelle		363	146	261
Lobpreiset unsern Gott	680	295	357	192
Wir sind hier zusammen (K)	432	34	10	5

Wenn diese Liste auch in gewisser Weise zufällig ist, so vermag sie vielleicht doch ein wenig neugierig zu machen, zu erfahren, was an neuen Liedern derzeit in den Freikirchen gesungen wird. Was sich anderwärts anzueignen lohnen würde, das können nur die dafür Verantwortlichen beurteilen und entscheiden. Vorschläge hätte ich persönlich als in einer singenden Gemeinde lebender Christ viele, fernab der Häufigkeitsstatistik, aber das ist ein anderes Thema. Wichtig geworden ist mir im Laufe der Beschäftigung mit unserem Liedgut immer mehr, dass vor aller Reflexion der gottesdienstliche Standort klar sein muss. Um es mit dem schlichten, anonym überlieferten (!) Lied zu sagen, das ich ohnehin als Überschrift zu zitieren vorhatte und das sich nun sinnigerweise als Letztes im Listen-Alphabet darbietet: *Wir sind hier zusammen in Jesu Namen, um dich zu loben, o Herr.* Römer 15,7 „Nehmt einander an, wie Christus euch angenommen hat zu Gottes Lob“ gilt eben auch und derzeit ganz aktuell im Blick auf das Gotteslob der singenden Gemeinde.³³

³³ Hingewiesen sei noch auf eine einschlägige Neuerscheinung: *Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur*/ hrsg. von Irene Mildenerger und Wolfgang Ratzmann (= Beiträge zu Liturgie und Spiritualität/ hrsg. vom Liturgiewissenschaftlichen Institut Leipzig, Band 11), Leipzig 2004.

Stephan Holthaus

Jesus errettet mich jetzt

Die Lieder der Heiligungsbewegung

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die USA, England und einige Länder Kontinentaleuropas von der sogenannten Heiligungsbewegung erfasst, einer erwecklichen Erneuerungsbewegung im Protestantismus, die auf einen streng an der Bibel ausgerichteten Lebensstil großen Wert legte.¹ Die Wurzeln dieser Bewegung lagen im Methodismus und in verschiedenen erwecklichen Aufbrüchen der USA. In Europa wurde sie insbesondere durch das Ehepaar Hannah Whitall und Robert Pearsall Smith bekannt, die 1874 und 1875 zu großen Heiligungskonferenzen nach England einluden. Aus der Bewegung entstanden neue Denominationen, so z.B. die Kirche des Nazareners, die Gemeinde Gottes und die Heilsarmee. Sie war zudem nicht unerheblich am Aufkommen der späteren Pfingstbewegung beteiligt. Im deutschsprachigen Kontext wirkte die Heiligungsbewegung dagegen vielmehr in die entstehende deutsche Gemeinschaftsbewegung hinein, hatte aber auch Anhänger in den evangelischen Landes- und Freikirchen.

Die Heiligungsbewegung ist jedoch nicht nur für den Historiker, sondern auch für den Hymnologen ein weites Forschungsfeld. Die Erforschung der Lieder der Heiligungsbewegung ist dabei über erste Vorarbeiten nicht hinausgekommen.² Die einzige umfassendere Monographie, eine Dissertation von

¹ Zur Heiligungsbewegung vgl. Stephan Holthaus, „Heil, Heilung, Heiligung - Zur Geschichte der deutschen Heiligungsbewegung (1875-1909),“ *Jahrbuch für evangelikale Theologie* 11(1997), S. 142-174; Paul Fleisch, *Die Heiligungsbewegung: Von den Segenstagen in Oxford 1874 bis zur Oxford-Gruppenbewegung* Frank Buchmans/ hrsg. von Jörg Ohlemacher, Gießen: Brunnen, 2003; Paul Fleisch, *Zur Geschichte der Heiligungsbewegung. Erstes Heft: Die Heiligungsbewegung von Wesley bis Boardman*, Leipzig: Wallmann, 1910; *The 19th-Century Holiness Movement*/ hrsg. von Melvin Dieter, *Great Holiness Classics* 4, Kansas City: Beacon Hill, 1998; Charles Edwin Jones, *A Guide to the Study of the Holiness Movement*, ATLA Bibliography Series 1, Metuchen: Scarecrow, 1974; Jörg Ohlemacher, „Evangelikalismus und Heiligungsbewegung im 19. Jahrhundert“, *Der Pietismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*/ hrsg. von Ulrich Gäbler, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000 (=Geschichte des Pietismus 3), S. 371-391.

Die klassischen hymnologischen Standardwerke zur Kirchenmusik kennen keine Lieder der Heiligungsbewegung. Exemplarisch vgl. das Schweigen bei Joachim Stalman, *Kompendium zur Kirchenmusik: Überblick über die Hauptepochen der Evangelischen Kirchenmusik und ihrer Vorgeschichte*, Hannover: Lutherisches Verlagshaus, 2001.

Walter Schulz, datiert aus dem Jahre 1934!³ Andere Beiträge beziehen sich meist nur auf einzelne Dichter und Komponisten.⁴ Was Christian Bunnars über die gesamte Epoche des Pietismus schrieb, gilt auch für die Heiligungsbewegung: „Der Pietismus war und ist eine Lieder- und Singebewegung und darum auch von großer gesangbuchgeschichtlicher Bedeutung. Freilich fehlt bisher ebenso wie eine umfassende Darstellung der Gesangbuchgeschichte überhaupt auch eine solche des Pietismus. Viele Forschungsfragen sind offen bzw. noch gar nicht gestellt, viele Quellen noch nicht hinreichend gesichtet.“⁵ Dieser Artikel möchte einige historische Weichenstellungen zur Erforschung des „erwecklichen Liedgutes“ der Heiligungsbewegung vermitteln.

Wie alle neuen Frömmigkeitsbewegungen der Kirchengeschichte brachte auch die Heiligungsbewegung einen neuen Liedtypus hervor. Die Lieder der Heiligungsbewegung waren volkstümliche „Heils-“ oder „Glaubenslieder“. Diese Art von Liedern fanden in erster Linie durch Einflüsse der angloamerikanischen Erweckungsbewegung in Deutschland Eingang. Deshalb ist es notwendig, zunächst nach diesen Wurzeln zu fragen, bevor wir uns der Situation im deutschsprachigen Raum zuwenden.

1 Die angloamerikanischen Komponisten der „Heilslieder“

Einer der einflussreichsten Wegbereiter dieser „Heilslieder“ war der amerikanische Liederdichter Philip Paul Bliss⁶ (1838-1876), der zusammen mit dem Evangelisten D.W. Whittle in den USA Großevangelisationen abhielt und als „Vater der Heilslieder“ gelten kann. Zusätzlich gilt Bliss als Wegbereiter des Sologesangs bei Evangelisationsveranstaltungen, denn er begleitete erstmals einen Evangelisten durch seine musikalischen Einlagen.

Bliss veröffentlichte 1874 seine Evangeliumslieder unter dem Titel „Gospel Songs“⁷, ein Buch, dass später erweitert um die Lieder von Ira Sankeys unter

³ Walter Schulz, Die Bedeutung der vom angelsächsischen Methodismus beeinflussten Liederichtung für unsere deutschen Kirchengesänge, illustriert an den Liedern von Ernst Gebhardt: Ein Beitrag zur Geschichte der Frömmigkeit, Greifswalder Theologische Forschungen 3, Greifswald: L. Bamberg, 1934 (Lic. theol. Greifswald) der vom angelsächsischen Methodismus beeinflussten Liederichtung für unsere deutschen Kirchengesänge, illustriert an den Liedern von Ernst Gebhardt: Ein Beitrag zur Geschichte der Frömmigkeit, Greifswalder Theologische Forschungen 3, Greifswald: L. Bamberg, 1934 (Lic. theol. Greifswald).

⁴ Auf diese Spezialstudien wird im entsprechenden Absatz näher eingegangen.

⁵ Christian Bunnars, „Gesangbuch“, Geschichte des Pietismus, Bd. 4: Glaubenswelt und Lebenswelten/ hrsg. von Hartmut Lehmann, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, S. 122; vgl. auch seinen wichtigen Beitrag „Musik“ im gleichen Sammelband, S. 428-455.

⁶ Zu seiner Biographie vgl. D.W. Whittle, Memoirs of Philip P. Bliss, New York: A.S. Barnes, 1877.

⁷ P.P. Bliss, Gospel Songs, Cincinnati: John Church, 1874.

dem Titel „Sacred Songs and Solos“ weite Verbreitung fand.⁸ Eine deutschsprachige Version seiner Lieder erschien 1875 in New York und war wohl für die deutschsprachigen Einwanderer in den USA bestimmt.⁹ Viele seiner Kompositionen fanden sich ab dieser Zeit in den Liederbüchern von Ernst Gebhardt, der sie ins Deutsche übertrug und mit dem wir uns in diesem Kapitel noch ausführlicher beschäftigen werden.¹⁰

Ein zweiter bekannter Wegbereiter der erwecklichen Heilslieder war der gerade erwähnte Ira David Sankey¹¹ (1840-1908). Er begleitete ab 1870 Dwight L. Moody auf seinen Evangelisationen und wurde dadurch als Sänger einem Millionenpublikum bekannt. Der Erfolg Moodys geht in nicht unbedeutendem Maße auf die musikalische Rahmgestaltung durch Sankey zurück. Im Rahmen seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als Komponist entstanden Hunderte von Liedern Sankeys, die wie schon erwähnt in dem Liederbuch „Sacred Songs and Solos“ abgedruckt wurden. Dieses Werk wurde innerhalb von fünfzig Jahren in ca. 80 Millionen Exemplaren verbreitet und in mehr als 20 Sprachen übersetzt.¹²

⁸ Ira Sankey/ Philip Bliss, *Gospel Hymns and Sacred Songs*, New York: Biglow & Main, 1875.

⁹ Philip Paul Bliss, *Einige evangelische Hymnen und gottesdienstliche Gesänge*, New York: Biglow & Main, 1875.

¹⁰ Allein 14 Lieder von Bliss finden sich in den „Evangeliums-Liedern“: *Bin nur ein Waffenträger (Only an armour bearer)*, *Dem heiligen Geiste, der gnädig (The Spirit, o sinner)*, *Gar lange Zeit lag ich in Sünde (A long time I wandered)*, *Gottessohn, der Schmerzensmann (Man of Sorrows)*, *Hallelujah, auferstanden (Hallelujah, He is risen)*, *Hau ihn ab, hau ihn ab (Cut it down)*, *Ich will von meinem Jesu singen (I will sing of my Jesus)*, *Licht strahlt von ferne, Seemann (Light in the darkness)*, *Seht, ein guter Hirte sucht (Tenderly the Shepherd)*, *Seht, wie Daniel in Babel betet (Do you see)*, *Seht, wie Jesu Gnadenfeuer (Brightly beams)*, *Sterben ist mein Gewinn (To die is gain)*, *Treff ich dich wohl (Will you meet)*, *Wohl hast Du gar lange (This loving Saviour)*. Vgl. auch Walter Schulz, *Reichssänger: Schlüssel zum deutschen Reichsliederbuch*, Gotha: P. Ott, 1930, S. 159-162. Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), nennt auf S. 49-52 noch andere Titel, die von Gebhardt übersetzt wurden: *Beinah bekehret (Almost persuaded)*, *Nehmt die frohe Botschaft an (Hear ye the glad)*, *Treff ich dich wohl bei der Quelle (Will you meet me at the fountain)*, *Frei vom Gesetz (Free from the Law)*, *Ich bin so froh für den Trost (I am so glad that our Father)*, *Brüder seht die Bundesfahne (Ho! My comrades see the signal)*.

¹¹ Vgl. seine Autobiographie: Ira D. Sankey, *My Life and the Story of the Gospel Hymn*, Philadelphia: Sunday School Times, 1907 (ND New York: AMS, 1974); John Hall/ Georg H. Stuart, *Die amerikanischen Evangelisten Moody und Sankey und ihre Wirksamkeit in Großbritannien und Irland*, Elberfeld: Verlag der Buchhandlung der Ev. Gesellschaft, 1876 (engl. Titel: *The American Evangelists: D.L. Moody and Ira D. Sankey in Great Britain and Ireland*, New York: Dodd, Mead & Co., 1875); D. Williamson, *Ira D. Sankey: The Story of His Life*, London: S.W. Partridge, 1890.

¹² *Sacred Songs and Solos*, London: Morgan & Scott, 1873ff; das Liederbuch erscheint heute noch unter dem Titel: *Sacred Songs and Solos: Twelve Hundred Hymns/ hrsg. von Ira D. Sankey*, London: Marshall Pickering, s.a. Es enthält eine Zusammenstellung aus drei Liederbüchern: *Sacred Songs and Solos*, *New Hymns*

Sankeys Lieder wurden ebenfalls seit Mitte der 70er Jahren des 19. Jahrhunderts auch im deutschsprachigen Raum bekannt. Eine erste Sammlung von zwölf Liedern erschien 1875 in Basel.¹³ Weitere Lieder wurden unter dem Titel „Evangeliums-Sänger“ seit 1882 durch den Baptisten Walter Rauschenbusch herausgegeben und erreichten hohe Auflagen.¹⁴ Die späteren „Reichslieder“, ab 1892 das Liederbuch der Gemeinschaftsbewegung, orientierten sich zudem an Sankeys „Sacred Songs and Solos“ und enthielten manche Lieder aus seiner Feder.¹⁵

Neben Bliss und Sankey war es dann Frances Janes (Fanny) Crosby¹⁶ (1820-1915), eine blinde Komponistin, die zur bekanntesten Liederdichterin der „Heilslieder“ wurde. Crosby berichtete in ihrer Autobiographie von einer Heiligungserfahrung im November 1850, die sie zu einem vertieften geistlichen Leben geführt haben soll.¹⁷ Dementsprechend überrascht nicht, dass in ihren Liedern das „höhere geistliche Leben“ häufig thematisiert wurde.¹⁸ Ins Deutsche übertragen wurden ihre Lieder *Save in the arms of Jesus*¹⁹ von Dora Rappard, *To the work, to the work*²⁰, *Onward, upward Christian*²¹ und *Only Thee my souls Redeemer*²² von Ernst Gebhardt sowie *Rescue the perishing*²³ und *Aus*

& Solos, The Christian Choir. Die genauen bibliographischen Angaben zu den vielen Auflagen sind schwierig zu rekonstruieren, da die Liederbücher in Hunderten von Auflagen meist ohne Jahresangabe erschienen. Hinweise bei Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 227.

¹³ Zwölf Lieder: aus Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos; frei aus dem Englischen übertragen, für gem. Chor, Basel: Schultze, 1875. Es ist anzunehmen, dass dieses Liederbuch im Rahmen der Veranstaltungen mit Pearsall Smith in Basel entstand.

¹⁴ Evangeliums-Sänger: autorisierte Ausgabe der Gospel Hymns/ hrsg. von Walter Rauschenbusch/ Ira Sankey, 2 Teile, Hamburg: Oncken, 1882-96; später erschien ein „Neuer Evangeliums-Sänger“, Stuttgart/ Kassel: J.G. Oncken, 1949 u.ö. Dieses Liederbuch gibt an, die Bände 1-3 des Evangeliums-Sängers neu bearbeitet zu haben.

¹⁵ Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 227 spricht davon, dass Sankeys „Songs and Solos“ auch formal die Vorlage für die Textausgabe des „Reichsliederbuches“ wurde. Ab der Auflage 1931 wurden allerdings einige Lieder der Heiligungsbewegung herausgenommen und in einen Anhang verbannt, der allerdings nur in einer Sonderauflage integriert wurde. Die frühe Ausgabe der Reichslieder wird heute noch vom Missionsverlag in Bielefeld verlegt.

¹⁶ Zu ihrer Biographie vgl. Fanny J. Crosby, An Autobiography, 6. Aufl. Grand Rapids: Baker, 1994 (1. Aufl. erschien unter dem Titel: Memories of Eighty Years im Verlagshaus James H. Earle im Jahre 1906); Bernard Ruffin, O Gott, Dir sei Ehre! Das Leben der blinden Liederdichterin Fanny Crosby, Lahr: VLM, 1999 (amerik.: Fanny Crosby: The Hymn Writer, Ulrichsville: Barbour, 1995).

¹⁷ Crosby, S. 111; vgl. auch Ruffin, S. 52.

¹⁸ Insgesamt soll sie 8.000 Lieder gedichtet haben, vgl. Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 174.

¹⁹ *Sicher in Jesu Armen*, abgedruckt in den „Glaubensliedern“, Nr. 16.

²⁰ *Brüder, auf zu dem Werk*, Evangeliums-Lieder, Nr. 20.

²¹ *Vorwärts, aufwärts, Christi*, Evangeliums-Lieder, Nr. 67.

²² *Einzig dich, mein Herzensheiland*, Frohe Botschaft, Nr. 98.

Erbarmen nimm mich Armen durch Johanna Meyer. Weithin bekannt wurden auch die Lieder *To God be the Glory*²⁴ und *Blessed Assurance*²⁵. Weniger populär waren dagegen die Kompositionen *Lone and weary, sad and dreary*²⁶, übertragen von Albert J. Ramaker, *Pass me not*²⁷, übersetzt von C. Ott sowie *My song shall be*²⁸, *Mourner, where*²⁹ und *Oh come*³⁰, herausgegeben von Theodor Kübler³¹ (1832-1905), einem Freund Gebhardts und Pfarrer an der Gemeinde in Islington in London.

Bliss, Sankey und Crosby wirkten in den USA. Die wohl bekannteste Liederdichterin der englischen Heiligungsbewegung war Frances Ridley Havergal³² (1836-1879). Auch Havergals Lieder wurden weltweit bekannt.³³ Einige

²³ *Suche vom Grabesrand Seelen zu retten*, Berner Blaukreuzlieder.

²⁴ *O Gott, Dir sei Ehre, der Großes getan*. Es findet sich in „Sacred Songs and Solos“, Nr. 23. Laut Ruffin wurde dieses Lied erst durch die Wiederentdeckung durch Billy Graham in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts berühmt, Ruffin, S. 90. Es dürfte heute das bekannteste Lied Fanny Crosby's sein. In den frühen Liederbüchern der deutschen Heiligungsbewegung findet es sich nicht.

²⁵ *Seliges Wissen, Jesus ist mein*, Reichslieder, Nr. 237, verdeutsch von Heinrich Rickers (1864-1928).

²⁶ *Fass meine Hand! Ich bin so schwach und hilflos*, Evangeliumssänger, Nr. 253.

²⁷ *Gehe nicht vorbei, o Heiland, hör des Herzens Schrei*, Evangeliumssänger. Später wurden noch weitere Lieder ins Deutsche übersetzt: *Preist ihn!*, *Ich bin dein, o Herr*, *Jesu zieh zum Kreuze mich*, *Aus Erbarmen nimm mich Armen*, *Sprich, ist es wahr*, *Komm doch zur Quelle des Lebens*, *Gott wird dich tragen*, *Christen, auf zu dem Werk*, *Herr, mein Heiland und mein Hirt*, *Jesus führt mich alle Wege* (Ruffin, S. 183).

²⁸ *Ich sing von meinem Jesu*, Evangeliums-Lieder, Nr. 70.

²⁹ *Sünder komm mit deinem Schmerz*, Evangeliums-Lieder, Nr. 86.

³⁰ *O komm zu dem Heiland*, Evangeliums-Lieder, Nr. 58.

³¹ Zu Kübler vgl. Karl Heinz Voigt, „Kübler, Theodor,“ Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon/ hrsg. von Traugott Bautz, Bd. 4, Herzberg: Bautz, 1992, Sp. 740-741. Einer seiner Vorgänger im Pfarramt in Islington war Theodor Jellinghaus. Kübler soll Gebhardt auf der Heiligungskonferenz in Brighton kennengelernt haben, was ich jedoch nicht nachweisen konnte. Seine bekanntesten Übertragungen wurden *Auf, denn die Nacht wird kommen* von Anna Louisa Walker, *Wenn Friede mit Gott meine Seele durchdringt* von Horatio Spafford (1828-1888; Evangeliums-Lieder, Nr. 26) und *Wer Jesum am Kreuze im Glauben erblickt* von Amelia Mathilda Hull (1825-1882; Frohe Botschaft, Nr. 71). Seine Lieder finden sich in folgenden Liederbüchern: *Frohe Botschaft in Liedern*, *Jubiläumssänger*, *Evangeliums-Lieder* und *Reichsliederbuch*.

³² Zu ihrer Biographie vgl. Schulz, *Reichssänger* (vgl. Fußnote 10), S. 181-183; Maria V.G. Havergal, *Frances Ridley Havergal: Erinnerungen aus ihrem Leben*, 2. Aufl. Basel: Jaeger & Kober, 1896 (1880); engl.: *Memorials of Frances Ridley Havergal*, Toronto: Hart & Rawlinson, 1880); *Frances Ridley Havergal, Swiss Letters and Alpine Poems*/ hrsg. von Jane Miriam Crane, London: James Nisbet, 1881; Janet Grierson, *Frances Ridley Havergal: Worcestershire Hymnwriter*, Bromsgrove: The Havergal Society, 1979; *Bringers of Joy: The Life Stories of Mary Slessor*, F.R. Havergal, Fanny Crosby, London: Pickering & Inglis, s.a.

³³ Vgl. die Sammlung *Loyal Responses. Or, Daily Melodies for the King's Minstrels*, London: James Nisbet, 1878.

von ihnen übertrug man ins Deutsche, z.B. *Take my Life*, ein Lied, das ihre Heiligungserfahrung der totalen Hingabe zusammenfasste und das im deutschen Sprachraum sehr populär wurde.³⁴ Einen ähnlichen Inhalt hatte ihr Lied *I gave my life for you*³⁵, das ebenfalls die Hingabe des Lebens im Sinne der Heiligungsbewegung beschrieb. Ihr Lieblingslied *I am trusting Thee, Lord Jesus* übertrug Dora Rappard ins Deutsche.³⁶

Havergal hatte schon seit ihrer Kindheit enge Verbindungen nach Deutschland, da sie 1852/53 für einige Monate in Düsseldorf zur Schule gegangen war.³⁷ Nicht nur ihre Lieder sondern auch einige ihrer Bücher wurden später ins Deutsche übersetzt, so 1880 das Buch „Dem Herrn geweiht“³⁸, ein Plädoyer für die völlige Hingabe des Christen. Im gleichen Jahr erschienen ihre „Erinnerungen aus meinem Leben“³⁹ und 1883 „Des Königs Einladung oder tägliche Betrachtungen vom Kommen zu Christo“^{40, 41}

Aber es waren nicht nur die bekannten Liederdichter, die für den Gesang der Heiligungsbewegung Bedeutendes leisteten. Auch Robert Pearsall Smith, der Prediger der Heiligungsbewegung, gab 1874 in England ein Liederbuch heraus, die „Hymns, selected from F.W. Faber“⁴². Faber war ein der Mystik nahestehender Katholik, was Pearsall Smith nicht hinderte, seine Lieder für die

³⁴ Das Lied hieß zunächst in der ersten Strophe *Herr, mein Leben, es sei dein* (Evangeliums-Lieder Nr. 24). Später hieß die erste Strophe: *Nimm mein Leben, Jesu Dir, übergeb ich's für und für*. Die Überschrift in den Evangeliumsliedern hieß passend: „Völlige Übergabe“. Vgl. auch Reichslieder, Nr. 252. Es wurde von Dora Rappard ins Deutsche übertragen und erstmals im Liederbuch „Evangelisations-Lieder“ (3. Aufl. Basel: Jaeger & Kober, 1887) verwendet.

³⁵ *Ich gab mein Blut für dich* (Evangeliums-Lieder Nr. 35).

³⁶ *Ich vertraue Dir, Herr Jesus*, Glaubenslieder Nr. 367, Frohe Botschaft Nr. 87.

³⁷ Der Vater hielt sich aus gesundheitlichen Gründen in der Düsseldorfer Gegend auf, um sich von einem berühmten Augenarzt (Dr. De Leuw) behandeln zu lassen, Maria Havergal, S. 38f. Im Herbst 1853 lebte sie für einige Zeit im Haushalt eines Pastors Schulze-Berge in Oberkassel am Rhein, 1865-66 für einige Zeit in Bonn (Havergal erwähnt dort eine Frau Krämer).

³⁸ Frances R. Havergal, *Dem Herrn geweiht*, Basel: C.F. Spittler, 1880.

³⁹ Frances R. Havergal, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Basel: C.F. Spittler, 1880. Es handelte sich um die erste Auflage der von ihrer Schwester herausgegebenen biographischen Notizen.

⁴⁰ Frances R. Havergal, *Des Königs Einladung oder tägliche Betrachtungen über das Kommen zu Christo*, Basel: C.F. Spittler, 1883 (später veröffentlicht unter dem Titel: *Im Thronsaal: Tägliche Andachten für die Kinder des Königs*, Wandsbek: Bethel, 1928).

⁴¹ Außerdem erschien das Heft „Eine Stunde mit Jesus“ (10. Aufl. 1907; ein Plädoyer für die „Stille Zeit“ am Morgen) und das Buch „Bruey, eine kleine Mitarbeiterin Jesu“ im Verlag Jaeger & Kober in Basel. Ein Gedicht Havergals erschien auch unter dem Titel „In Sonne und Schatten“, herausgegeben von Eufemia Gräfin Ballestrem, Breslau: Schottlaender, 1889.

⁴² Robert Pearsall Smith, *Hymns, selected from F.W. Faber*, London: J.S. Virtue, 1874. Mehrere Auflagen dieses Liederbuches erschienen auch in Boston: Willard, 1874.

protestantische Heiligungsbewegung fruchtbar zu machen.⁴³ Es ist zudem bekannt, dass in den privaten Versammlungen im Hause Pearsall Smiths viel gesungen wurde, wie Hildegard v. Niebuhr berichtete. Zu Beginn einiger Veranstaltungen sang man eine „Consecrationshymne“, die mit dem Vers begann: „Mein Geist, mein Leib und Seele ergeb' ich, Jesu, Dir.“⁴⁴ Damit sollte die innere Reinheit und Bereitschaft zur völligen Hingabe erreicht werden, um sich ganz neu dem Wirken Gottes zu überlassen.

Für die Heiligungskonferenz in Oxford 1874, an der auch Besucher aus Deutschland teilnahmen, wurde ein eigenes Liederbuch mit 30 Liedern herausgegeben, das von Robert Pearsall Smith und Pastor James Mountain zusammengestellt wurde. Es trug den Titel „Faith Hymns“ und wurde später unter dem Titel „Hymns of Conecration and Faith“ in verschiedene Sprachen übersetzt. Mountain erweiterte dieses Liederbuch 1875 für die erste Heiligungskonferenz in Keswick, England, wo es über viele Jahrzehnte in Gebrauch blieb.⁴⁵ Er arbeitete eng mit Francis Ridley Havergal zusammen, die für diese Bücher ebenfalls eigene Lieder beisteuerte.⁴⁶

Aber nicht nur Pearsall Smith mühte sich um eigene Lieder der Heiligungsbewegung, auch Theodore Monod, der französische Heiligungsprediger, schrieb eigene Lieder.⁴⁷ Auf der Broadlands-Konferenz 1874 dichtete er das Lied *Enter In*, das für viele Jahre zu einem Lieblingslied der Heiligungsbewegung wurde.⁴⁸ Albert Benjamin Simpson, der amerikanische Heiligungsprediger, soll 100 Lieder gedichtet haben.⁴⁹ Zudem muss Anna Shipton (1815-1901)

⁴³ David Bebbington, *Holiness in Nineteenth-Century England: the 1998 Didsbury Lectures*, Carlisle: Paternoster, 2000, S. 80. Die Herausgabe „katholischer Lieder“ durch Smith war ein Hauptkritikpunkt seiner Gegner, vgl. Die Konferenz zu Brighton vom 29. Mai bis 7. Juni: Ein Vortrag, gehalten von einem deutschen Prediger, der gesehen und gehört hat, Barmen: Hugo Klein, s.a., S. 6.

⁴⁴ H. v. Niebuhr, *Sechzehn Tage in England: Ein Blick in das Werk des Herrn in unserer Zeit*, Halle: Julius Fricke, 1874, S. 59. Es handelte sich wohl um das Lied *My spirit, soul, and body, Jesus, I give to Thee*, *Sacred Songs and Solos*, Nr. 637.

⁴⁵ Es trug den Titel: *Hymns of Consecration and Faith for Use at General Christian Conferences, Meetings for the Deepening of the Spiritual Life, and Consecration Meetings/* hrsg. von James Mountain, London: Marshall Brothers, 1875. Später erschien es unter dem Titel: *The Keswick-Hymn Book/* hrsg. von The Trustees of the Keswick-Convention, London: Marshall, Morgan & Scott, 1938.

⁴⁶ Zu Mountain und Havergal vgl. Grierson, S. 156.

⁴⁷ Auf Deutsch erschien das Lied *O Liebe ohne Schranken*, verdeutscht von Johanna Meyer. Vgl. Schulz, *Reichssänger* (vgl. Fußnote 10), S. 212. Die Lieder der französischen Heiligungsbewegung wurden gesammelt in: *Hymnes du croyant, Cantiques d'Alliance évangélique*, Basel: Spittler, 1875.

⁴⁸ Text in Dwight Allan Ekholm, *Theological Roots of the Keswick Movement: William E. Boardman, Robert Pearsall Smith, and the Doctrine of the „Higher Christian Life“*, Diss. theol. Basel, Vienna: B.E.E., 1992, S. 5-6. Vgl. auch Schulz, *Reichssänger* (vgl. Fußnote 10), S. 212.

⁴⁹ Vgl. Schulz, *Reichssänger* (vgl. Fußnote 10), S. 199f. *Hymns of the Christian Life/* hrsg. von A.B. Simpson, New York: Alliance Press, 1904 (1891).

erwähnt werden, die nicht nur eine beliebte Schriftstellerin, sondern eine ebenso beliebte Liederdichterin der Heiligungsbewegung war.⁵⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Die angloamerikanische Heiligungsbewegung partizipierte an den im Rahmen der Erweckungsbewegung aufkommenden „Heilsliedern“ und drückte ihnen ihren eigenen Stempel auf. Dem Ruf zum Heil in Christus folgte der Ruf in die völlige Nachfolge und Hingabe an den Erretter. Die Heilslieder des späten 19. Jahrhunderts sind deshalb sowohl der Erweckungs- wie auch der Heiligungsbewegung zuzurechnen.

2 Ernst Gebhardt: der deutsche Sankey

Wie sah nun die Entwicklung der Heilslieder im deutschsprachigen Raum aus?

Der wichtigste Liederdichter der deutschen Heiligungsbewegung war ohne Zweifel der Methodistenprediger Ernst Gebhardt⁵¹ (1832-1899). Weit über den Methodismus hinaus wurde er durch seine Gesangbücher und Lieder bekannt. Während seiner Zeit als Prediger in Bremen gab er eine Neuauflage des methodistischen Gesangbuches „Zionspsalter“ heraus, ebenso 1870 ein Gesangbuch für gemischte Chöre unter dem Titel „Zions Perlenchöre“⁵². Bis dahin war er fast nur in methodistischen Kreisen bekannt.

Gebhardts Hauptaufgabe wurde dann aber die Herausgabe der angloamerikanischen Heilslieder im deutschsprachigen Raum. 1873 war erstmals das Liederbuch „Sacred Songs and Solos“ von Ira David Sankey erschienen.⁵³ Gebhardt besorgte sich die Erstausgabe und übersetzte einige dieser Lieder ins

⁵⁰ Vgl. wieder Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 199. Vgl. ihr Lied „Call them in“, „Ruft herein die armen Sünder“, Evangeliums-Lieder, Nr. 57.

⁵¹ Eigentlich Heinrich Ernst Gebhardt. Zu seiner Biographie vgl. Theophil Funk, Ernst Gebhardt der Evangeliums-Sänger, Stuttgart: Christliches Verlagshaus, 1969; A.J. Bucher, Ein Sänger des Kreuzes: Bilder aus dem Leben von Ernst Gebhardt, Basel: Spittler, 1912; Rosemarie Lauber, „Pastor Ernst Gebhardt: Dichter, Sänger und Verkündiger,“ EmK Geschichte 22(März, 2001), S. 2-12; Thomas Lessmann, „Die Rolle Ernst Gebhardts in der deutschsprachigen Heiligungsbewegung: Theologie und Frömmigkeit seines Liedguts,“ J. Steven O'Malley/ Thomas Lessmann, Gesungenes Heil: Untersuchungen zum Einfluss der Heiligungsbewegung auf das methodistische Liedgut des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Gottlieb Fülle und Ernst Gebhardt, Beiträge zur Geschichte der Evangelisch-methodistischen Kirche 44, Stuttgart: Christliches Verlagshaus, 1994, S. 39-74; Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 19-21.

⁵² Zions Perlenchöre: Eine Sammlung auserwählter, lieblicher Compositionen für gemischten Chor/ hrsg. von Ernst Gebhardt, 2 Theile, 10. Aufl. Bremen: Tractathaus, s.a. (1870).

⁵³ Das Buch wurde allein bis 1930 in 80 Millionen Exemplaren vertrieben und in 20 Sprachen übersetzt (Funk, Gebhardt [vgl. Fußnote 51], S. 97).

Deutsche, begann aber bald, im Stile von Sankey und Bliss auch eigene Heilslieder zu texten.⁵⁴

Zusätzlich geriet er ab 1875 unter den Einfluss der Heiligungsbewegung, deren theologischen Ansatz er als Methodist natürlich vorher schon kannte und bejahte. Gebhardt war Anfang Januar 1875 Teilnehmer der Allianzversammlungen in Bern, die bewusst als Heiligungsversammlungen im Sinne Oxfords organisiert waren.⁵⁵ Auf Einladung seines Freundes Paul Schweikher, Prediger der deutsch-wesleyanischen Gemeinde in London, nahm er im März 1875 an der Großevangelisation von Moody und Sankey in London teil und lernte bei dieser Gelegenheit auch Pearsall Smith kennen, der gleich darauf zu seiner „Triumphreise“ nach Deutschland weiterreiste.⁵⁶ Gebhardt berichtete in einem Vortrag am 4. April im großen Saal des Bürgermuseums in Stuttgart begeistert von den Erweckungsversammlungen Moodys und Sankeys in England, während Pearsall Smith Versammlungen in Berlin hielt.⁵⁷ Während der anschließenden Heiligungskonferenz in Basel mit Robert Pearsall Smith, an denen Gebhardt als Redner und Sänger beteiligt war, lud er Pearsall Smith zu sich nach Zürich ein. In den Veranstaltungen sang Gebhardt die eben aus England mitgebrachten neuen Heilslieder. Gebhardt begleitete sich dabei selbst auf dem Harmonium und ließ die Versammlung in den Refrain einstimmen, eine für den damaligen Zeitraum spektakuläre Innovation.

Pearsall Smith muss vom Gesang Gebhardts stark beeindruckt gewesen sein und bat darum, ihn auf seiner weiteren Reise durch Deutschland als Sänger zu begleiten. Gebhardt willigte offensichtlich spontan ein. In den folgenden Veranstaltungen in der Stadtkirche in Karlsruhe sang Gebhardt deshalb wieder an der Seite von Pearsall Smith die neuen Evangeliumslieder. Aus Dankbarkeit für die geistlichen Impulse, die er durch Pearsall Smith während seiner „Triumphreise“ bekommen hatte, dichtete Gebhardt am zweiten Tag der Karlsruher Konferenz, genau am 16. April 1875, ein Lied, das zur „Hymne der Heiligungsbewegung“ werden sollte: „Jesus errettet mich jetzt“. Der Text ging auf den einzigen deutschen Satz zurück, den Pearsall Smith kannte und der schon bei seiner Ansprache in Basel eine Rolle gespielt hatte.⁵⁸ Das entsprechende Zitat von Pearsall Smith wurde deshalb in der Kopfzeile des Liedes abgedruckt: „I have learned only one sentence in the German language;

⁵⁴ Die beste Liste der Lieder Gebhardts findet sich bei Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 63-74.

⁵⁵ Karl Heinz Voigt, Die Heiligungsbewegung zwischen Methodistischer Kirche und Landeskirchlicher Gemeinschaft: Die „Triumphreise“ von Robert Pearsall Smith im Jahre 1875 und ihre Auswirkungen auf die zwischenkirchlichen Beziehungen, Wuppertal: R. Brockhaus, 1996, S. 25; vgl. Gebhardts eigener Bericht „Die Berner Versammlungen“, *Evangelist* (1875), s. 55, 61-62, 69-70.

⁵⁶ Funk, Gebhardt (vgl. Fußnote 51), S. 60.

⁵⁷ Vgl. den Hinweis in der Beilage der Allgemeinen Evangelisch-Lutherischen Kirchenzeitung Nr. 15 vom 16. April 1875, Sp. 364.

⁵⁸ Vgl. Brosamen aus den Allianz-Versammlungen in Basel vom 4. bis 11. April 1875, Basel: C.F. Spittler, 1875, S. 54.

but this is enough, to carry me safely all through life and then right into Glory. This is: Jesus errettet mich jetzt.“

Jesus errettet mich jetzt wurde schon wenige Wochen später in Anwesenheit Gebhardts in verschiedenen Sprachen auf der großen Heiligungskonferenz in Brighton gesungen.⁵⁹ Smith äußerte dort vor allen Teilnehmern, dass dieser kurze Satz in Deutschland für viele Hunderte das Mittel zur Bekehrung geworden wäre.⁶⁰ Gebhardt begleitete nach der Versammlung in Karlsruhe Pearsall Smith noch nach Frankfurt, wo er ebenfalls als Sänger auftrat. Auf der Konferenz im Wuppertal scheint er nicht mehr dabei gewesen zu sein, vielleicht weil dort die Anwesenheit eines Methodisten nicht erwünscht schien.

Entscheidend wurde der Einfluss Gebhardts durch die Herausgabe verschiedener Liederbücher⁶¹: Im Spittler-Verlag in Basel erschien 1875 seine Liedersammlung „Frohe Botschaft in Liedern“⁶², die schon während der „Triumphreise“ Pearsall Smith’s 1875 durch Deutschland und die Schweiz benutzt wurde und zum erfolgreichsten Liederbuch der Erweckungs- und Heiligungsbewegung in Deutschland werden sollte. 1896 erschien die 50. Auflage dieses Bestsellers, die Gesamtauflage soll bei 900.000 Exemplaren gelegen haben.⁶³ Dieses Liederbuch enthielt fast ausschließlich Lieder aus der anglo-amerikanischen Erweckungs- und Heiligungsbewegung, die Gebhardt damit erstmals dem deutschen Publikum bekannt machte. Zusätzlich fanden sich Lieder, die Gebhardt eigenhändig getextet hatte. Laut Lessmann stammen 82 der Lieder aus der Feder Gebhardts, 33 von anderen Autoren.⁶⁴ In seinem Vorwort zur zweiten Auflage, die im Herbst 1875 erschien, bezog sich Gebhardt ausdrücklich auf die Heiligungsbewegung: „Seitdem die erste Auflage der Frohen Botschaft erschien, bezeichnet eine ganze Reihe außerordentlicher Glaubensversammlungen den herrlichen Fortgang der segensreichen Bewegung, die von Oxford ausging. Wie die Frohe Botschaft vornehmlich als eine

⁵⁹ Vgl. Gustav Warneck, Briefe über die Versammlungen zu Brighton: Versuch einer zusammenhängenden Darstellung und Beleuchtung der Grundgedanken der Smith’schen Bewegung, Hamburg: Johannes Walter, 1876, S. 31.

⁶⁰ Theodor Wangemann, Pearsall Smith und die Versammlungen zu Brighton in ihrer Bedeutung für Deutschland, Berlin: Selbstverlag, 1875, S. 47.

⁶¹ Insgesamt soll Gebhardt 31 Liedersammlungen mit 400 Auflagen veröffentlicht haben, Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 39. Einige Lieder verdankt er Pfarrer Theodor Kübler (1832-1905), Prediger in England, der Gebhardt viele seiner Lieder zur Verfügung stellte.

⁶² Frohe Botschaft in Liedern/ hrsg. von Ernst Gebhardt, Basel: C.F. Spittler, 1875.

⁶³ Hartmut Handt, *Ernst Gebhardt und das Heilslied: einige Beobachtungen*, EmK Geschichte 22(März, 2001), S. 14. Vgl. die verschiedenen Auflagenzählungen bei Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 39, Anm. 4. Die Auflagenzahlen sind verwirrend, da es eine Ausgabe mit und eine ohne Noten gab. Insgesamt kann man mit etwa 150 Auflagen rechnen. Noch heute wird die „Frohe Botschaft“ als in einem vierteiligen Liederbuch (Glaubensstimme, Zionslieder, Frohe Botschaft, Heimatklänge) vieler russlanddeutscher Einwanderergemeinden benützt und vom Verlag „Brücke der Heimat“ in Kassel vertrieben.

⁶⁴ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 44.

Frucht dieser kostbaren Auflebung betrachtet werden darf, so möchte sie nun wiederum gerne dieser guten Sache dienen.“⁶⁵

Unter den 115 Lieder der ersten Auflage finden sich Lieder wie *Es ist ein Born, draus heiliges Blut*⁶⁶ (Nr. 10), *Ein volles, freies, ewges Heil* (Nr. 16), *Welch Glück ist's, erlöst zu sein* (Nr. 20), *Komm zu dem Heiland* (Nr. 27), *So lang mein Jesus lebt* (Nr. 34), *Jesus errettet mich jetzt* (Nr. 49), *Welch ein Freund ist unser Jesus!* (Nr. 86), *Ich blicke voll Beugung und Staunen* (Nr. 88), *Der große Arzt* (Nr. 89), *Ich weiß einen Strom* (Nr. 108), alles Klassiker der Erweckungs- und Heiligungsbewegung. Die englischen Texte und Komponisten wurden dabei nicht genannt, allein im Inhaltsregister die englischen Titel neben den deutschen gesetzt.

1880 erschienen im gleichen Verlag ein Folgeband, die „Evangeliumslieder“.⁶⁷ Diese Lieder sollten insbesondere bei Evangelisationsveranstaltungen eingesetzt werden und beinhalteten stärker den Ruf zur Umkehr des Sünders. Ziel war auch hier die „Erweckung und Förderung geistlichen Lebens“⁶⁸ durch die Musik. Wie in der „Frohen Botschaft“ stammten die meisten Lieder aus dem Englischen, von Gebhardt ins Deutsche übertragen.⁶⁹ Der Herausgeber nahm sich dabei die Freiheit, einige Lieder zu bearbeiten, insbesondere durch Neuvertonungen.⁷⁰

Die vielen weiteren Liedersammlungen Gebhardts können hier nicht alle genannt werden.⁷¹ Eine 1888 herausgegebene Liedersammlung für Männerchöre fand sehr weite Verbreitung und darf als Initialzündung für die Ausbreitung von Männerchören im deutschsprachigen Raum gelten.⁷² Das in jeder Hinsicht revolutionäre Wirken Gebhardts im deutschsprachigen Raum zeigt sich am deutlichsten in seinem Eintreten für die Gospelmusik der Afroameri-

⁶⁵ Ernst Gebhardt, „Vorrede,“ Frohe Botschaft, 69. Aufl. Basel: C.F. Spittler, 1907, S. Vi.

⁶⁶ Das Lied wurde erstmals von Ira Sankey 1870 auf einer Evangelisationsversammlungen gesungen. Moody soll ihn daraufhin zu seinem Sänger berufen haben.

⁶⁷ Evangeliums-Lieder/ hrsg. von Ernst Gebhardt, 42. Aufl. Basel: Kober C.F. Spittler, 1907 (1880). Sie erreichten bis 1912 eine Auflage von 150.000 Exemplaren (Funk, Gebhardt [vgl. Fußnote 51], S. 98). Diese Lieder wurden auch für die Ausgaben der „Frohen Botschaft“ übernommen, das dadurch auf 200 Lieder erweitert wurde.

⁶⁸ So Gebhardt in seiner „Vorrede“, S. III.

⁶⁹ Gebhardt übernahm die Lieder nach eigenen Angaben aus Sankeys „Songs and Solos“ und aus den „Gospel Hymns“. Nach Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 44, stammen 36 Lieder von Gebhardt, 31 von Kübler.

⁷⁰ So Gebhardt in der Vorrede, S. IV. Vgl. auch Lessmann, der mehrere Veränderungen – auch textlicher Art – nachweist.

⁷¹ Lessmann spricht von 31 Liedersammlungen mit insgesamt mehr als 400 Auflagen, Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 39-41. Dort auch eine Liste der Liedersammlungen Gebhardts.

⁷² Männer-Perlenchöre: Eine Sammlung auserwählter Lieder für christlichen Männergesang/ hrsg. von Ernst Gebhardt, Bernen: Traktathaus, 1888. Ein zweiter Band erschien 1895. Auch dieses Liederbuch war ein Bestseller. Es erschien 1921 in 19. Auflage.

kaner. 1878 waren die „Jubilee-Singers“ der Fisk-University in Nashville erstmals auch durch Deutschland gereist und hatten in gut besuchten Konzerten die Gospelmusik bekannt gemacht.⁷³ Gebhardt hörte den Chor in Straßburg und übersetzte darauffhin sofort einige ihrer Lieder. Noch in seiner Straßburger Zeit veröffentlichte Gebhardt diese „Spirituals“ unter dem Titel „Jubiläumssänger, auserwählte amerikanische Negerlieder in deutschem Gewand“.⁷⁴ Im zunehmenden nationalistisch-imperialistischen Umfeld des Deutschen Reiches war ein solches Ansinnen großer Kritik ausgesetzt. Während einer längeren USA-Reise zwischen 1881 und 1883 besuchte Gebhardt später sogar die Fisk-University, um mehr über die Gospelmusik zu erfahren. Ohne Übertreibung kann er deshalb als der Wegbereiter der Gospel-Musik in Deutschland gelten.

Er war zudem ein großer Förderer der Kinderarbeit, schrieb viele Lieder für Kinder⁷⁵ und war Redakteur der Zeitschrift „Der Kinderfreund“. In vielen Veranstaltungen ließ er die Kinder nach vorne kommen, um mit ihnen ein Lied einzüben. „Onkel Immerfröhlich“ und „Onkel Tuesgern“, wie Gebhardt volkstümlich genannt wurde, konnte Kinder begeistern und beeinflussen. Sein „Jugendpsalter“ war überhaupt eines der ersten Kinderliederbücher in Deutschland.⁷⁶

Gebhardt engagierte sich zudem in der „Temperenz-Bewegung“ und unterstützte die Arbeit des Blauen Kreuzes.⁷⁷ Seit 1881 hatte er in Biel immer wieder Alkoholiker aufgenommen, denen er zu einem Leben ohne Sucht verhelfen wollte. Seit 1884 unterstützte Gebhardt die Herausgabe des „Mäßigkeitsfreunds“, der ersten deutschsprachigen Zeitschrift der Abstinenzlerbe-

⁷³ Eine ihrer Stationen war auch das Vereinshaus in Basel, wo alle Bibelschüler von Chrischona anwesend waren, vgl. Anon, *Nachrichten aus der Anstalt*, Der Glaubensbote und Mittheilungen aus der Pilgermission 1(1878), S. 83. Schon 1877 war das Buch „Die Geschichte der Jubiläumssänger von der Fisk-Universität in Nashville“ in Berlin: Verlag Rudolf Mosse (engl. Original: *The Story of the Jubilee Singers; with their Songs*, 2. Aufl. London: Hodder & Stoughton, 1875), erschienen, mit einem Vorwort von Joseph P. Thompson. Die 10 Sänger waren vorher schon zweimal zu Konzertreisen in England gewesen. Ziel der Auftritte war die Sammlung von Spenden für die im Aufbau befindliche erste christliche „Fisk-Universität“ in den USA. Ihr Name leitete sich vom alttestamentlichen „Jubel-Jahr“ ab, das für die Freiheitshoffnungen der Schwarzen ein wichtiges Symbol war.

⁷⁴ *Jubiläumssänger: Auserwählte amerikanische Negerlieder in deutschem Gewand nebst andern beliebten Hymnen/* hrsg. von Ernst Gebhardt, 33. Aufl. Basel: C.F. Spittler, 1907 (1878). Der Erfolg dieses Liederbuches war geringer als bei den klassischen Evangeliumsliedern. Bis 1912 wurden ca. 70.000 Exemplare verkauft (Funk, Gebhardt [vgl. Fußnote 51], S. 98). Gebhardt trat später mit dem Tenor der Jubilee-Singers, Thomas Rutling, auch in Deutschland gemeinsam auf.

⁷⁵ Bekannt wurden *Weil ich Jesu Schäflein bin* und *Solang mein Jesus lebt*.

⁷⁶ *Jugendpsalter: Liedersammlung für Sonntagsschulen und Familien/* hrsg. von Ernst Gebhardt, Bremen/ Zürich: Traktathaus, s.a. (1868). Später erschien eine Ausgabe unter dem Titel „Neuer Jugendpsalter“.

⁷⁷ Funk, Gebhardt (vgl. Fußnote 51), S. 136-139.

wegung.⁷⁸ 1884 veröffentlichte er ein passendes Liederbuch, die „Zions Weckstimme“⁷⁹ mit „Mäßigkeitsliedern“ aus Amerika, um damit seinen Beitrag im Kampf gegen den Alkohol zu leisten.

Ernst Gebhardt kann als „deutscher Ira Sankey“⁸⁰ gelten, der die Evangelisations- und Heiligungstheologie durch neue Lieder unterstreichen wollte. Seine ca. 450 Liedschöpfungen⁸¹, die vielen Liedersammlungen und seine aktive Gesangsarbeit haben ihn und das Anliegen der Heiligungsbewegung weithin bekannt gemacht. 55 seiner Lieder wurden später in die „Reichs-Lieder“ aufgenommen, dem klassischen Gesangbuch der deutschen Gemeinschaftsbewegung.⁸² Als späte Frucht der Heiligungskonferenzen mit Pearsall Smith in Deutschland kann der „Christliche Sängerbund“ gelten, der im August 1879 ebenfalls unter Initiative von Ernst Gebhardt entstand.⁸³ 1881 hatten sich schon 120 Gesangsvereine mit 3.189 Sängern dem Verein angeschlossen, davon 20 Vereine in der Schweiz.⁸⁴ 1884 hatte sich die Zahl mehr als verdoppelt.⁸⁵

⁷⁸ Die Zeitschrift hieß im ersten Jahrgang (1884) „Die Freiheits-Posaune“, ab 1885 dann „Der Mäßigkeitsfreund: erste deutsche europäische Zeitschrift mit dem Grundsatz gänzlicher Enthaltensamkeit von allen berausenden Getränken“. Sie wurde im Traktathaus in Bremen verlegt.

⁷⁹ Zions Weckstimme/ hrsg. von Ernst Gebhardt, 13. Aufl. Bremen: Tractathaus, s.a. (1884).

⁸⁰ Gebhardt traf Sankey am 20. März 1875 anlässlich der dortigen Großevangelisation Moodys in London.

⁸¹ Lessmann spricht von 497, ist jedoch sicher, dass die Zahl wohl höher liegt, S. 60. Dass Lessmann zum Ergebnis kommt, Gebhardt sei nicht „der Sänger der Heiligungsbewegung“ gewesen, da seine Lieder viele verschiedene theologische Facetten widerspiegeln, verwundert. Denn eine klare Trennung von Heiligungs- und Erweckungsbewegung lässt sich nicht ziehen und Gebhardt war in beiden Bewegungen führend aktiv.

⁸² Die Reichslieder entstanden erstmals 1892 und wurden in vielen Auflagen verlegt: Reichs-Lieder: Deutsches Gemeinschaftsliederbuch, Neumünster: G. Ihloff, 1951 (1892). Es geht auf die Zusammenstellung von Pastor Röschmann (1862-1901) vom Schleswig-Holsteinschen-Gemeinschaftsverband zurück. Allein bis 1931 wurde dieses Liederbuch ca. drei Millionen Mal verkauft. Vgl. auch Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), eine Fundgrube für biographische Forschungen. Dort findet sich auf S. 46 eine Liste der 55 Lieder Gebhardts in den „Reichsliedern“. In Schulzes Dissertation spricht er von 66 Liedern (S. 47), 55 Übersetzungen und 11 Originalschöpfungen.

⁸³ Zur Geschichte des Sängerbundes vgl. Die Entwicklung des Christlichen Sängerbundes deutscher Zunge in den ersten 25 Jahren seines Bestehens 1879-1904/ hrsg. vom Vorstand des Christlichen Sängerbundes, Bonn: Johannes Schergens, 1904; Johannes Giffey, Fünfzig Jahre Christlicher Sängerbund 1879-1929, s.l.: Christlicher Sängerbund, 1929; Hundert Jahre Christlicher Sängerbund 1879-1979/ hrsg. von Wolfgang Schmidt, Wuppertal: Singende Gemeinde, 1979.

⁸⁴ Giffey (vgl. Fußnote 83), S. 24. Die Schweizer Chöre bildeten ab 1889 einen eigenständigen Verein: Schweizer Sängervereinigung des Allgemeinen Christlichen Sängerbundes, vgl. Giffey (vgl. Fußnote 83), S. 160-170.

Höhepunkt der Arbeit waren große „Sängerfeste“, an denen Hunderte von Sängern teilnahmen und die zum Bindeglied der Bundesarbeit wurden.⁸⁶

3 Dora Rappard: die deutsche Francis Havergal

Auf der Heiligungskonferenz in Basel im April 1875 sang der Gemischte Chor aus einem Liederbuch, das erst kurz vorher gedruckt wurde und dessen Ursprung eng mit der deutschsprachigen Heiligungsbewegung verknüpft war: „Man sang aus den Glaubensliedern, eine Sammlung, die im Blick auf solche Zusammenkünfte herausgegeben worden ist. Diese Lieder, die zum Teil aus dem Englischen übertragen sind, haben in manchen Herzen tiefe Wurzeln geschlagen.“⁸⁷ Die Herausgeberin dieser „Glaubenslieder“⁸⁸ war Dora Rappard, die Frau Carl Heinrich Rappards, des Direktors der Pilgermission St. Chrischona.⁸⁹ Ihr Liederbuch enthielt 50 Lieder deutschen und englischen Ursprungs, insbesondere die Lieder der Oxforder Heiligungskonferenz, an der sie teilgenommen hatte.⁹⁰

Ihre bedeutendste Wirkung ging von ihren Gedichten und Liedern aus. Insgesamt schätzt man die Zahl ihrer gedichteten Lieder auf über 500, darunter bekannte Verse wie *O Du Lamm Gottes, du hast auf Golgatha* oder *Es harrt die Braut so lange schon*.⁹¹ Rappards „Glaubens-Lieder“ fanden im ganzen deutschsprachigen Raum weite Verbreitung. Bekannte und oft gesungene Lieder daraus wurden *Sicher in Jesu Armen* (Nr. 16), *Ich blicke voll Beugung und Staunen* (Nr. 17), *Die Handschrift ist zerrissen* (Nr. 40). Und natürlich fand sich in dieser Sammlung auch *Jesus errettet mich jetzt* (Nr. 52).

Im gleichen Jahr 1875 erschien noch ein weiteres Liederbuch unter der Bearbeitung von Dora Rappard, die „Gemeinschafts-Lieder“⁹². Es enthielt eine

⁸⁵ 292 Vereine mit 7.243 Sänger, Giffey (vgl. Fußnote 83), S. 27. 1886 registrierte man 10.000 Mitglieder (Giffey [vgl. Fußnote 83], S. 29).

⁸⁶ Bei den Sängerfesten wurden auch Ansprachen gehalten. Viele Redner hatten durch die Heiligungsbewegung wegweisende Impulse bekommen. Ziemann sprach 1883 auf dem Sängerfest in Karlsruhe, Bovet 1884 beim Sängerfest in Bern

⁸⁷ C. H. Rappard, *Die Allianz-Versammlung in Basel*, Des Christen Glaubeweg 1(1875), S. 85.

⁸⁸ Glaubens-Lieder mit Melodien/ hrsg. von Dora Rappard, 21. Aufl. Basel: C.F. Spittler, s.a. (1875). Spätere Auflagen erschienen unter der anderen Schreibweise „Melodien“, so z.B. die 33. Auflage 1907.

⁸⁹ Zu Dora Rappards Lebensweg vgl. die Ausführungen im Kapitel „Frauen der Heiligungsbewegung“.

⁹⁰ In späteren Auflagen wurden weitere 50 Lieder hinzugefügt.

⁹¹ Veiel-Rappard, S. 230.

⁹² Gemeinschafts-Lieder mit Melodien/ hrsg. von C.H. & D. Rappard, Basel: C.F. Spittler, 1875. Das Vorwort datiert auf den Himmelfahrtstag. Auch der Chrischona-lehrer Jakob Gollmer arbeitete mit an der Herausgabe. Im gleichen Jahr erschien noch ein drittes Liederbuch mit dem Titel *Geistliche Friedenslieder aus alter und*

leicht singbare Sammlung der bekanntesten deutschen Kirchenlieder für die vielen Gemeinschaftskreise im deutschsprachigen Raum. In einem eigenen Anhang wurden am Ende aber auch „englische Lieder“ beigefügt, u.a. *Es ist ein Born, draus heiliges Blut*⁹³, *Der große Arzt ist jetzt uns nah*⁹⁴, *Komm heim, komm heim*⁹⁵ und *Wer klopft, wer klopft*⁹⁶, also Stücke aus den „Glaubens-Liedern“. Die Komponisten dieser Lieder wurden im Gegensatz zum Hauptteil des Buches hier nicht genannt. Die Herausgabe dieses Liederbuches zeigt, dass Rappard keineswegs ausschließlich die englischen Heilslieder bevorzugte, sondern auch den hohen Wert des deutschen Kirchenliedes schätzte. Ihr war auch bewusst, dass die „englischen Lieder“ in einer gewissen Spannung zum deutschen Kirchenlied standen und versuchte, sie behutsam einzuführen, in dem sie in einen Anhang verbannt wurden. Trotzdem war es Dora Rappard, die neben Ernst Gebhardt die Heilslieder im deutschsprachigen Raum bekannt und populär machte.

In der ersten Ausgabe der „Gemeinschaftslieder“ fanden sich auch drei von Dora Rappard gedichtete Lieder: *Einen Namen nenn' ich* (Nr. 166), *Es harrt die Braut so lange schon* (Nr. 345) und vor allem *Vor meines Herzens König leg' ich eine Gab' ich hin* (Nr. 159), ein Lied über die völlige Hingabe des Gläubigen an Jesus Christus. Dora Rappard übersetzte zudem eines der bekanntesten Lieder der Erweckungs- und Heiligungsbewegung ins Deutsche, das schon erwähnte Lied von Fanny Crosby *Safe in the Arms of Jesus*⁹⁷. Das Lied, wohl erstmals auf der Heiligungskonferenz im Januar 1875 in Bern gesungen, wurde zu einem Klassiker der „Heilslieder“.⁹⁸

Dora Rappard veröffentlichte in der Folgezeit auch Gedichte, die z.T. in der Zeitschrift der Heiligungsbewegung „Des Christen Glaubensweg“ abgedruckt wurden.⁹⁹ Einige ihrer Lieder fanden Eingang in das Liederbuch der Weltkonferenz der Evangelischen Allianz in Basel im Jahr 1879.¹⁰⁰

neuer Zeit, Basel: C.F. Spittler, 1875, eine Sammlung von 29 aus dem Englischen übertragenen Liedern. Der Autor blieb anonym.

⁹³ Gemeinschafts-Lieder (vgl. Fußnote 93), Nr. 358.

⁹⁴ Gemeinschafts-Lieder (vgl. Fußnote 93), Nr. 362.

⁹⁵ Gemeinschafts-Lieder (vgl. Fußnote 93), Nr. 371.

⁹⁶ Gemeinschafts-Lieder (vgl. Fußnote 93), Nr. 370.

⁹⁷ Gemeinschafts-Lieder (vgl. Fußnote 93), Nr. 180.

⁹⁸ Markus Nägeli, „Die Evangelische Gesellschaft des Kantons Bern in der Auseinandersetzung mit der Heiligungsbewegung,“ *Auf dein Wort: Beiträge zur Geschichte und Theologie der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Bern im 19. Jahrhundert/* hrsg. v. Rudolf Dellsperger u.a., Bern: Berchtold Haller, 1981, S. 250. Weitere Lieder Rappards listet Schulz auf: Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 109.

⁹⁹ An Gedichtbänden erschienen: Dora Rappard, *Im Heiligtum: Lieder und Gedichte zu Jesu Preis*, Basel: C.F. Spittler, 1888; *dies., Fort, fort, mein Herz, zum Himmel!*, Basel: C.F. Spittler, 1899.

¹⁰⁰ *Lieder für die Versammlungen der Evangelischen Allianz in Basel, September 1879, 74 Lieder in deutscher, englischer und italienischer Sprache*, Basel: C.F. Spittler, s.a.

Dora Rappard, die „Mutter von St. Chrischona“, wirkte durch ihre Lieder in weite Teile der erwecklichen Christenheit hinein. Neben Ernst Gebhardt kann sie als eine der Wegbereiterinnen des angloamerikanischen Heilsliedes im deutschsprachigen Raum gelten.

4 Weitere Liederdichter und Sammlungen von Heilsliedern im Kontext der deutschsprachigen Heiligungsbeziehung

Auf den großen Konferenzen der Heiligungsbeziehung in Deutschland wurden meist eigens erstellte Liederbücher benutzt, die schwerpunktmäßig Lieder der Erweckungs- und Heiligungsbeziehung enthielten. Ein Beispiel dafür waren die „Blankenburger Lieder“.¹⁰¹ In der Erstauflage dieses Liederbuches der wichtigsten Heiligungskonferenz im deutschsprachigen Raum fanden sich fast ausschließlich Lieder, die von Anna von Weling aus dem Englischen ins Deutsche übertragen worden waren, so *Die Kirche steht gegründet, Wenn der König kommt, Licht nach der Dunkelheit, Unter seiner Flügel Schutz, Völliger Friede* und *Ach, mein Herr Jesus*. Für das letzte Lied dichtete Anna von Weling drei zusätzliche Strophen.¹⁰²

Auch auf der Wandsbeker Heiligungskonferenz unter der Leitung von Dolman, Juden-Missionar der Keswick-Konferenz in England, wurde ein eigenes Liederbuch benutzt, der „Rettungsjubel“.¹⁰³ Es handelte sich dabei um eine Zusammenstellung von Liedern der Waliser Erweckungsbeziehung. Zudem fungierten auch andere Vertreter der Heiligungsbeziehung als Übersetzer oder Liederdichter. Hildegard von Niebuhr übersetzte mehrere Heilslieder aus dem Englischen ins Deutsche, u.a. das Lied *Herr Jesu, ich wäre so gerne ganz heil*.¹⁰⁴ Auch Hedwig von Redern gab einige Lied- und Gedichtbändchen heraus, die ganz im Sinne der Heiligungsbeziehung getextet waren.¹⁰⁵ Johanna Meyer

¹⁰¹ Die ersten Auflagen des Liederbuches in Blankenburg hießen „Unsere Lieder: Von der Blankenburger Allianzkonferenz“, Blankenburg: 1898. Spätere Auflagen erschienen unter dem Titel Blankenburger Lieder der Blankenburger Konferenz, 2. Aufl. Blankenburg: Ev. Allianzhaus, 1912. Diese Auflage enthielt 162 Lieder, davon zwanzig direkte Heiligungslieder, außerdem viele Lieder aus den Liederbüchern „Rettungsjubel“, „Frohe Botschaft“, „Evangeliumslieder“ und den „Geistlichen Liedern“. Das Buch wurde wohl von Bernhard Kühn bearbeitet.

¹⁰² Die erste eigene Strophe, Nummer sieben im Lied, enthielt den Satz: „Ach, mein Herr Jesus, wenn Du mich nicht hättest.“ Über diesen Satz soll es zu Kontroversen in Blankenburg gekommen sein.

¹⁰³ Rettungsjubel: Zum Gebrauch in Evangelisations- und Glaubens-Versammlungen, Wandsbek: Bethel, s.a.

¹⁰⁴ Vgl. die Hinweise bei Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 96.

¹⁰⁵ Hedwig v. Redern, Dennoch: Lieder, Schwerin: Fr. Bahn, 1923; dies., Geborgen. Stille Lieder, Wandsbek: Bethel, s.a. Außerdem übersetzte sie einige Lieder, z.B. „Näher, noch näher“, „Wenn nach der Erde Leid, Arbeit und Pein“. Hedwig von Redern war enge Mitarbeiterin Andreas Graf von Bernstorff in der Berliner Sonn-

(1851-1921), eine enge Mitarbeiterin Arnold Bovets in Bern, dichtete fast 50 Lieder für die verschiedenen Liederbücher des „Blauen Kreuzes“ in Bern, die von Heiligungstheologie durchdrungen waren.¹⁰⁶ Caroline Rhiem (1857-?), erste Reisesekretärin des Deutschen Frauenmissionsgebetsbundes und vorher Schülerin an Jellinghausens Bibelschule, schrieb u.a. das Lied *Juble, mein Herze, ich habe den Heiland gefunden*, ein Werk, das ganz die Heiligungstheologie von Jellinghaus widerspiegelte.¹⁰⁷ Anlässlich der Evangelisationen Fredrik Fransons im Wuppertal erschien ein weiteres Liederbuch, das den Erweckungs- und Heiligungsgedanken enthielt, die „Hoffnungslieder“.¹⁰⁸ Jakob Vetter, Leiter der Zeltmission und Anhänger der Heiligungsbewegung, nannte das Liederbuch der Zeltmission symptomatisch „Sieges-Lieder“, um schon im Titel die Theologie der Heiligungsbewegung wiederzugeben.¹⁰⁹ Im „Singvögelein“, dem weit verbreiteten Liederbuch für Sonntagsschulen, herausgegeben von Philipp Bickel¹¹⁰ (1829-1914), fanden sich ebenfalls manche Lieder der Heiligungsbewegung.¹¹¹

Ein wichtiger Liederdichter der späten Heiligungsbewegung in Deutschland war Jonathan Paul, der Vater der späteren deutschen Pfingstbewegung. Seine Lieder spiegeln den Einfluss Gerhard Tersteegens und der deutschen Mystik wieder.¹¹² Schulz nennt für die Frühzeit der Pfingstbewegung mehrere Liederbücher¹¹³: 1909 erschien die erste Auflage des „Pfingst-Jubel“.¹¹⁴

tagsschularbeit, Mitbegründerin des Deutschen Frauenmissions-Gebetsbundes und als Schriftstellerin weithin bekannt.

¹⁰⁶ Die Liedersammlungen des Blauen Kreuzes in Bern wurden wegweisend für die deutschsprachige Heiligungsbewegung. Schulz (Die Bedeutung [vgl. Fußnote 3], S. 12f.) nennt folgende Titel: „Die ersten Lieder des Blauen Kreuzes“ (Basel 1883), „Lieder zur Ehre des Erretters“ (2. Aufl. Bern 1886), „Vereinslieder zur Ehre des Erretters“ (4. Aufl. 1891), „Loblieder zur Ehre des Erretters (Bern 1902).

¹⁰⁷ Reichs-Lieder, Nr. 18; Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 110f. Nach Schulz war es eine Auftragsarbeit für Jellinghaus. Alle andere Angaben bei Schulz sind jedoch fehlerhaft. Rhiem war nie „Mitarbeiterin von Theodor Jellinghaus“, sondern nahm nur 1895 am dreimonatigen Kurs in Hamburg teil. Im Mitteilungsblatt der Bibelschule druckte Jellinghaus auch noch andere Lieder von ihr ab: „Bete, allzeit bete“, „Kennst du den sel’gen Frieden“, „Jesus, meine Sonne“ und „Herr dein getreues Leben“ (Hinweise von Klaus Arnold vom 1.8.03 und 4.8.03).

¹⁰⁸ Elberfeld, 1889. Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 227.

¹⁰⁹ Sieges-Lieder für die Versammlungen der Deutschen Zelt-Mission/ hrsg. von der Deutschen Zeltmission, Geisweid: Deutsche Zeltmission, 1905.

¹¹⁰ Vgl. Albert Hoefs, Philipp Bickel: Ein Führer der zweiten baptistischen Generation in Deutschland, Kassel: J.G. Oncken, 1936.

¹¹¹ Das Singvögelein: Eine Sammlung von Liedern für Sonntagsschulen/ hrsg. von Philipp Bickel, 9. Aufl. Cassel: J.G. Oncken, 1925 (1873).

¹¹² Ernst Giese, Pastor Jonathan Paul: Ein Knecht Jesu Christi. Leben und Werk, Altdorf: Missionsbuchhandlung, 1964, S. 48f.

¹¹³ Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 16f.

Benjamin Schilling gab die „Jesuslieder“ heraus, ein A. Friemel die „Psalmen und Lobgesänge und geistlichen Lieder“. Jonathan Paul und J. Hermann Wallfisch veröffentlichten zusätzlich den „Zionssänger“¹¹⁵. Wallfisch hatte schon 1883 in Verbindung mit Graf Pückler evangelistische „Gratis-Konzerte“ durchgeführt, in denen die entkirchlichten Massen von Berlin auf musikalische Art mit dem Evangelium vertraut gemacht werden sollten.¹¹⁶

Allein diese längst nicht vollständige Aufzählung zeigt, wie viele Personen im Umfeld der Heiligungs- und späteren Pfingstbewegung an der Entstehung und Ausbreitung der populären Heilslieder beteiligt waren.

5 Die Charakteristika der Heils- und Heiligungslieder¹¹⁷

Die Heilslieder der Heiligungs- und Erweckungsbewegung waren von bestimmten Charakteristika geprägt, die Schulz im „Reichssänger“ treffend auf den Punkt brachte: „Der Inhalt der Lieder entspricht der ‚heilistischen‘ Lehrausprägung, wie sie der Gemeinschaftsbewegung eigen ist. Es wird in ihnen auf eine fröhliche Annahme des Heilandes und des freien, völligen, gegenwärtigen Heils, Heilsbesitz, Heilsgewissheit und Heilseins gedrungen. Die Lieder sind so Dolmetscher der Heiligungslehre, deren geistliche Macht sich seit den Oxforder Tagen unumwunden erwiesen hat.“¹¹⁸

Gewisse Eigenheiten finden sich schon im Text der Lieder. Die Übersetzungen der englischsprachigen Lieder orientieren sich formal und sprachlich größtenteils eng am Original, weshalb manche eigentümlichen Wortschöpfungen zu beobachten sind. Beispielhaft ist die Übersetzung Gebhardts der „Jubilee Singers“ als „Jubiläums-Sänger“! In vielen Liedern wurden direkt Bibelverse verwendet oder zur Grundlage genommen.¹¹⁹

Prinzipiell findet in allen Liedern die vertrauliche „Du-Form“ Verwendung. Die neue Gattung der „Heilslieder“ waren in erster Linie Mittel zum Zweck der

¹¹⁴ Pfingst-Jubel, Mülheim-Ruhr, o.V., 1909. Vgl. auch Paul Fleisch, Die Zungenbewegung in Deutschland, Die moderne Gemeinschaftsbewegung in Deutschland 2.1, 3. Aufl. Leipzig: H.G. Wallmann, 1914, S. 203-211.

¹¹⁵ Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 16f. Der Zionssänger erschien in Görlitz, wohl um 1895, also noch vor der Entstehung der Pfingstbewegung.

¹¹⁶ Vgl. Giffey (vgl. Fußnote 83), S. 135.

¹¹⁷ An dieser Stelle kann keine erschöpfende Darstellung der inhaltlichen und musikalischen Eigenheiten der Heilslieder gegeben werden. Nähere Informationen gibt Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3). Eine Aufarbeitung der Heilslieder unter musikalischen Gesichtspunkten wäre eine lohnende Aufgabe.

¹¹⁸ Schulz, Reichssänger (vgl. Fußnote 10), S. 228.

¹¹⁹ Hinweise bei Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 72. Schulz resümiert: „Trotz aller Beanstandungen kann nicht geleugnet werden, dass die Gebhardtlieder stark an der Bibel orientiert sind und die Zentraltatsachen des christlichen Glaubens in den Vordergrund stellten, wie es sonst kaum bei den meisten geistlichen Volksliedern der Fall ist“ (S. 139). Im Liederbuch „Frohe Botschaft“ wird jedes Lied mit einem Bibelvers eingeführt.

Evangelisation. Viele der Lieder riefen zum Glauben an Jesus Christus. Die Zuhörer wurden dabei direkt angesprochen und zu einer Reaktion aufgefordert. Lessmann urteilt: „ ‚Komm‘, ‚zu spät‘, ‚noch heut‘ sind Begriffe, die ständig wieder auftauchen und die Dringlichkeit der Entscheidung vor Augen stellen.“¹²⁰ Oft sprechen die Lieder auch über die persönlichen Erfahrungen des Komponisten, der Jesus gefunden hat.

Wie nicht anders zu erwarten werden in den Heilsliedern auch die Inhalte der Heiligungsbewegung wiedergegeben.¹²¹ Häufig wird von der völligen Hingabe des Gläubigen gesprochen, von der Geistesfülle¹²², der „Ruhe in Jesus“¹²³, dem „vollen Heil“¹²⁴, das „jetzt“ empfangen werden kann. Lessmann analysiert, dass in der „Frohen Botschaft“ etwa 37 Prozent der Lieder direkt der Heiligungsbewegung zuzuordnen sind.¹²⁵ Ernst Gebhardts Theologie war stark vom Stufendenken der Heiligungsbewegung geprägt, was sich auch in seinen Lieder widerspiegelt.¹²⁶ In ihnen gibt er den geheiligten Stand des Christsein ständig mit dem Begriff „völlig“ wieder: „völliges Heil“, „völlige Hingabe“, „volle Erlösung“, „völliger Sieg“.¹²⁷

Die typisch für die Heiligungsbewegung optimistische Grundhaltung des Glaubens spiegelt sich auch in den Heiligungsliedern wider.¹²⁸ „Halleluja“, „frohlocket“ und „Victoria!“ finden sich als Aufruf des geheiligten Christen in vielen Liedern. Schulz kennzeichnet diese Art von Liedern „jubellieder“¹²⁹. In den meisten Heilsliedern wird zudem die Person und das Werk Jesus Christus besungen und insbesondere seine Heilstat am Kreuz, es ist also ein stark christozentrischer Zug zu beachten.¹³⁰ 50 Prozent der Lieder in der „Frohen Botschaft“ besingen Kreuz und Blut Jesus Christus.¹³¹ Besonders die Betonung des Blutes Jesu ist auffällig.

Schulz nennt Gebhardts Kompositionen auch „Zeugnislieder“.¹³² Das „Zeugnis geben“, eine kardinale Forderung des Pietismus und der Erweckungsbe-

¹²⁰ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 50.

¹²¹ Vgl. zum Ganzen wieder Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 56-59.

¹²² Das Lied *Völlige Weihe* (Nr. 62, Frohe Botschaft) spricht von einer Feuertaufe.

¹²³ *Jesus, alles sei Dein eigen!* (Nr. 24, Frohe Botschaft), Strophe 6 (hinzugefügt von E. Gebhardt): „O welch Wunder! Ich, ein Sünder, darf nun ruh'n in Jesu Schoß! Ja, ich rühm's als Ueberwinder: Selig, selig ist mein Los!“

¹²⁴ Vgl. das Lied *Heil dem Lamm* (Nr. 54, Frohe Botschaft), Strophe 5: „Jesu, Du, mein guter Hirte, führst mich an der Liebe Seil, und so darf ich stets erfahren, Dein vollkomm'nes Heil.“

¹²⁵ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 57. Er berechnet diese Zahl anhand der erweiterten Ausgabe mit 115 Liedern.

¹²⁶ Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), S. 107-110.

¹²⁷ Belege wieder bei Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), S. 110-113.

¹²⁸ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 51f.

¹²⁹ Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), S. 83.

¹³⁰ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 52f. Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), S. 73.

¹³¹ Lessmann (vgl. Fußnote 51), S. 52-53. Gerade dem Blut Jesu wird ungeheure Macht und Kraft zugesprochen.

¹³² Schulz, *Die Bedeutung* (vgl. Fußnote 3), S. 139.

wegung, wird dabei zum Kennzeichen echten Christenlebens. *Kommt her, ich will erzählen, was Gott an mir getan!*¹³³ – dieses Lied ist nur ein Beispiel für den Drang nach der Glaubensmitteilung. Die Zeugnislieder erzählen von den eigenen Glaubenserfahrungen und laden den Zuhörer ein, sich für diese Glaubenserlebnisse zu öffnen. Sie leben von der „Ich-Darstellung“ des Geheiligten. Weitere Beispiele für Zeugnislieder sind: *Ich weiß einen Strom*¹³⁴ und *Solang mein Jesus lebt*¹³⁵.

Daneben stehen die direkt-auffordernden Evangeliumsliedern, die den Zuhörer unmittelbar ansprechen und zur Entscheidung führen wollen: *Komm zu dem Heiland, komme noch heut*¹³⁶, *Komm heim!*¹³⁷, *Sag, warum noch warten*¹³⁸ sind bekannte Beispiele. Die voluntaristische Übergabe des Lebens an Gott und die Buße und Umkehr des „Verlorenen“ werden dabei thematisiert.

Eine weitere Gattung der Heilslieder ist das erzählende Geschichtslied. Hier werden biblische Geschichten in Reimen vertont, so z.B. die Geschichte von der großen Sünderin in Lukas 7,36-50 (Frohe Botschaft Nr. 52) oder die Geschichte von Nikodemus in Johannes 3 (Evangeliumslieder Nr. 4). Daneben tritt die Gattung des Pilgerliedes, das den Gang des Gläubigen durch die Welt beschreibt und insbesondere die Leiden an der gottlosen Gesellschaft betonen.¹³⁹

Allen Liedern ist ein gewisses Pathos eigen. Die einfachen Melodien und Texte vermittelten Volkstümliches und Emotionales und waren so komponiert, dass ihre eingängigen Melodien auch von weniger musikalisch begabten leicht zu singen waren.¹⁴⁰ Die Lieder eigneten sich alle zum gemeinsamen Singen in der Gruppe und verstärkten dadurch das Gemeinschaftsgefühl der Heiligungsgruppen. Bunnens urteilt über diesen Typus des pietistischen Liedes: „So vermochte das Lied neue aus dem Pietismus erwachsene Sozialformen mitzuge-

¹³³ Lied von Catherine Hankey aus den „Gospel Songs“, abgedruckt in den Reichsliedern, Nr. 266.

¹³⁴ Lied von Reuben Archer Torrey, Reichslieder, Nr. 187.

¹³⁵ Lied von Anna Steele, mit dem Hinweis „Basel 1875“ abgedruckt in Reichslieder, Nr. 313.

¹³⁶ Lied von George Fr. Root, abgedruckt in den Reichsliedern, Nr. 177.

¹³⁷ Lied von Eilen Maria Gates, vertont von William Howard Doane, abgedruckt in den Reichsliedern, Nr. 181.

¹³⁸ Lied von George Fr. Root, abgedruckt in den Reichsliedern, Nr. 186.

¹³⁹ Beispiele finden sich unter der Rubrik „Pilgerlieder“ im Reichsliederbuch, Nr. 424-442. Es finden sich auch Lieder über die Glaubensheilung, z.B. von G.F. Root, „Heilung durch den Glauben“. Darin heißt es in der ersten Strophe: „Greif zu, o Seele, im Glauben, fass an Sein Wort, Sein Kleid; Denn Heilung schafft dir Jesu Kraft Jetzt und in Ewigkeit.“ Evangeliumslieder/ hrsg. von Ernst Gebhardt, 9. Aufl. Basel: C.F. Spittler, s.a., S. 97.

¹⁴⁰ Schulz benennt Epizeuxis, Epanalepsis und Metonymien als Beispiele dieser Volkstümlichkeit, Die Bedeutung, S. 144-146. Bunnens, Gesangbuch (vgl. Fußnote 5), spricht in diesem Zusammenhang vom „laikalen Ansatz“ pietistischer Lieder (S. 123).

stalten.“¹⁴¹ Die Texte selbst sind aus dem Leben gegriffen und einfach gehalten. Viele Lieder enthalten nur einen Gedanken, der in verschiedenen Variationen mehrmals wiederholt wurde. Der sich wiederholende Refrain, ebenfalls ein Unterschied zum Choral, sollte die darin ausgedrückte geistliche Wahrheit einprägsam machen. Die lebhaftige Rhythmisierung und der Wechselgesang sollten zudem auf die Emotionen der Zuhörer einwirken.

6 Zusammenfassung

In den ersten Jahren ihres Aufkommens wurden die Heilslieder stark kritisiert. Von den Kritikern wurden die „dürftigen Liedtexte“ und die „weichlichen Melodien“ herausgehoben.¹⁴² Wangemann kritisierte in Brighton die „falschen, englischen Melodien“¹⁴³. Fleisch urteilt vernichtend: „Dichterisch sind die meisten dieser englischen Lieder fast wertlos.“¹⁴⁴ Neben Kritik an den Texten und der Musik kamen auch nationalistische Töne auf, die solche Formen „ausländischer“ Musik prinzipiell ablehnten. Zudem kritisierten manche die in den Texten vorherrschende falsche oder einseitige Theologie.¹⁴⁵

Gebhardt hatte sich schon 1870 gegen die Kritik gewehrt, dass für Kirchenlieder keine weltlichen Melodien herangezogen und die Melodie des Chorales verwendet werden müsse. In der Einleitung der „Zions Perlenchöre“ schrieb er: „Oder sollen wir denn der Welt und dem Teufel alle die schönen Melodien überlassen? Ist es nicht besser, wir entreißen dem Feinde, was wir können, und benutzen das, was dieser Seelenverderber ursprünglich dem Herrn geraubt und wider Gottes Zeug geschmiedet hatte, zur Förderung der Gottseligkeit?... Wer wollte auch nur das als heilige, geistliche Musik gelten lassen, was sich in der stereotypen Form jenes nicht selten noch dazu oft so unnatürlich schleppend abgeleiteten, langsam in halben Noten einhergehenden Styls bewegt?... David hätte sich mit seinem Psalter- und Harfenspiel schwerlich dazu verstanden und der, dessen Herz von Liebe und Lob Gottes übersprudelt, wird auch nicht mehr damit allein fertig. Der geistliche Sinn eines Textes, sowie der Heilige Geist, in dem der fromme Sänger ein Lied singt, heiligt allein die hiezu gebrauchte Musik und macht diese unter solchen Umständen unbedingt zu einer geistlichen zum Unterschied von der profanen.“¹⁴⁶

Trotz dieser Kritik lässt sich resümieren: Die Bewegung der volkstümlichen „Heilslieder“, die seit etwa 1873 von den USA und England auch nach Deutschland übergriff, verband sich seit 1874 mit der Heiligungsbewegung.

¹⁴¹ Bunnens, Gesangbuch (vgl. Fußnote 5), S. 123.

¹⁴² So bei Warneck (vgl. Fußnote 59), S. 30, der diese Kritik jedoch nicht teilt.

¹⁴³ Wangemann, Pearsall Smith (vgl. Fußnote 60), S. 23.

¹⁴⁴ Fleisch, Gemeinschaftsbewegung (vgl. Fußnote 118), S. 34.

¹⁴⁵ Hinweise bei Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 151-160, der sich kritisch mit den Kritikern auseinandersetzt.

¹⁴⁶ Ernst Gebhardt, „Vorrede,“ Zions Perlenchöre (vgl. Fußnote 52), S. V-VI.

Evangelisationslieder und Heiligungslieder mit der Botschaft von der absoluten Hingabe des Gläubigen an Gott waren seither kaum noch voneinander zu trennen. „Hier greifen Heiligungsbewegung und Gospel-Song-Bewegung eng ineinander über“ – urteilt treffend Schulz.¹⁴⁷

Die starke Verbreitung dieser Lieder kann man mit Schulz auf drei Gründe zurückführen: „Einmal sind diese Lieder zentral an der Bibel orientiert. Sodann bieten sie eine Bereicherung des deutschen Liedschatzes. Endlich weisen sie eine Popularität in poetischer und melodischer Gestaltung auf, die ihnen die weiteste Verbreitung gesichert hat.“¹⁴⁸ Hinzurechnen muss man die auffallend an der Gegenwart orientierte volkstümliche Art der Musik und der Texte, die im Gegensatz zum musikalischen Liedgut der etablierten Kirchen der Zeit standen. Dieses „populärmusikalische Element“ dürfte erheblich zur Ausbreitung der Heilslieder beigetragen haben.¹⁴⁹ Über viele Generationen wurden die klassischen Heilslieder in den Gemeinschaftskreisen und Freikirchen gerne gesungen und haben erst in neuerer Zeit an Popularität verloren. Einige dieser Lieder zählen bis heute zu den weitverbreitetsten christlichen Liedern der Welt.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 41.

¹⁴⁸ Schulz, Die Bedeutung (vgl. Fußnote 3), S. 160.

¹⁴⁹ Bunnens, Musik (vgl. Fußnote 5), S. 450.

¹⁵⁰ Hinweis bei Bunnens, Gesangbuch (vgl. Fußnote 5), S. 139.

Adriaan G. Soeting

Die Offenbarung des Johannes – Ein jüdisches Buch für jüdische Leser

1 Einleitung

Ist das Buch Offenbarung des Johannes ein christliches Buch? Das Buch ist in den Kanon des Neuen Testaments aufgenommen und wird also als solches betrachtet. Es gibt eine Meinungsverschiedenheit in Bezug auf die Adressaten, entweder wandte Johannes sich an jüdische Christen oder an Christen im Allgemeinen. Es waren jedoch „Christen“ an welche Johannes sich richtete. Ich wage zu bezweifeln, dass Johannes wohl glücklich sein würde mit der Bezeichnung „christlich“ für sein Buch und „Christen“ für die Hörer, die er in erster Instanz beabsichtigte zu erreichen. Das Wort „christlich“ als Selbstandeutung impliziert eine Trennung vom Judentum und das war das Letzte, was Johannes wollte. Johannes war ein Jude und das wollte er bleiben.

2 Der Autor

Der Autor nennt sich selbst Johannes. Wir wissen nicht, wer dieser Johannes war. Es gibt noch immer Gelehrte, die behaupten, dass dieser Johannes Mitglied des Apostelkreises war.¹ Andere denken an den Presbyter Johannes, der von Papias, dem Bischof von Hierapolis, genannt wurde.² Hengel misst dem Bericht von Polykrates, dem Bischof von Ephesus, der behauptete, dass Johannes Priester war, grosse Bedeutung bei³. Polykrates wohnte zeitlebens in Kleinasien und sieben seiner Verwandten waren Bischöfe vor ihm. Er wusste also genau, worüber er sprach. Polykrates nannte in seinem Brief an den Bischof Viktor von Rom Johannes von Ephesus und spielte dabei auf Joh 13,23, und damit auf den nicht beim Name erwähnten Jünger, „den Jesus lieb hatte“ an. War dieser Jünger einer der Zwölf? Joh 18,15 gemäß war er „ein anderer Jünger“, der dem Hohenpriester bekannt war. Möglicherweise war dieser der Johannes, der sich später in Ephesus sesshaft machte. Nun sagt Polykrates eigentlich nichts über den Autor der Offenbarung Johannis, wohl aber über den Johannes, der in Ephesus wohnte und arbeitete. Anderer Traditionen gemäß, überliefert von Irenäus und Eusebius, war dieser Johannes jedoch der Verfasser der Offenbarung. Dass dieser Autor ein Jude war, wird von keinem abgestritten. Ebenso

¹ Vgl. die Dissertation von A.J.P. Garrow, *Revelation* [New Testament Readings], London 1997, S. 53-59.

² Eusebius, *Historia Ecclesiastica* III, 39, 4.

³ Eusebius, *Hist.Eccl.* V 24,3. Vgl. Martin Hengel, *Die Johanneische Frage: ein Lösungsversuch* [WUNT 67], Tübingen 1993, S. 33-37.

wenig der jüdische Charakter seines Buches. Johannes hat seinen Text fast ganz aufgebaut aus der Sprache des Gesetzes und der Propheten. Ich gebe ein Beispiel aus dem ersten Kapitel.

In Offb 1,8 steht ein Satz, bestehend aus Worten von Gott gesprochen, ein Satz, der scheinbar keinen Zusammenhang hat mit dem Vorhergehenden oder dem Folgenden: „Ich bin das A und das O.“ Über diese Worte ist vieles geschrieben. Die meisten Autoren nehmen an, dass diese Worte in die Richtung einer synkretistischen, wenigstens hellenistischen Buchstabenspekulation weisen. J.W. van Henten hat aber den Zusammenhang zwischen Vers 8 und dem vorhergehenden Verse nachgewiesen.⁴ Offb 1,7 („und es werden ihn sehen alle Augen und alle, die ihn durchbohrt haben“) ist eine Reminiszenz auf Sach 12,10 („Und sie werden mich ansehen, den sie durchbohrt haben“). Die Präposition *'elai* in Sach 12,10 wird gefolgt von einer scheinbar überflüssigen *nota accusativi* *'et*. Van Henten verweist auf die jüdische exegetische Praxis, auch einem Wort, das scheinbar überflüssig ist, Sinn zu erteilen. Das Wörtchen *'et*, das auf Gott verweist, besteht aus *'alef + taw*, dem ersten und dem letzten Buchstaben des hebräischen Alphabet. Johannes muss dies in dem folgenden Vers, Offb 1,8 aufgenommen haben, aber er benutzte in seinem griechischen Text natürlich den ersten und den letzten Buchstabe des griechischen Alphabet. Das Erkennen der Gottesandeutung in dem Wort *'et* zeugt von einer jüdischen Weise von Sich-Einleben in den Text, in diesem Fall Sach 12,10.

3.1 Die Adressaten

Diejenigen an die Johannes sein Buch in erster Instanz richtete, müssen Juden gewesen sein. Das Buch Offenbarung war beabsichtigt vorgelesen zu werden, aber nur Leute mit großen Bibelkenntnissen sind im Stande gewesen, über dem Horchen nach der Vorlesung des Buches die Worte zu verstehen. Es müssen Juden gewesen sein, die von klein auf mit der Heiligen Schrift vertraut waren und sogar große Teile auswendig kannten. Ich gebe zwei Beispiele. In Offb 2,10 wurde der Gemeinschaft in Smyrna angesagt, dass sie „zehn Tage“ in Bedrängnis sein wird. Die Reaktion der Nicht-Eingeweihten wird sein: eine solche kurze Bedrängnis, das wird nicht so schlimm werden ... Johannes muss aber angespielt haben auf den einzigen Bibelabschnitt, in dem von „zehn Tagen“ die Rede ist. Hierbei handelt es sich um Dan 1, wo erzählt wird, dass Daniel und seine Freunde zehn Tage bei Gemüse und Brot lebten, aber danach gesünder aussahen als die anderen Pagen, die Speisen und Getränke des königlichen Tisches genossen hatten. Von den Zuhörern wurde angenommen, dass sie so bibelfest waren, die Reminiszenz auf Dan 1 auf der Stelle zu begreifen.

Das zweite Beispiel hat noch mehr Beweiskraft für die Stellung, dass die beabsichtigten Zuhörer Juden waren. Johannes nennt Jesus „Lamm“. Dieser Na-

⁴ J.W. van Henten, *Schriftgebruik in de Openbaring van Johannes*. In: *Visioen en Visie, het boek Openbaring - uitleg en viering* / hrsg. v. Bettine Siertsema, Kampen 1999, 40-48.

me kommt nicht vor in den synoptischen Evangelien; nur im vierten Evangelium, Joh 1,29, und in dem Buch der Offenbarung.⁵ In Apg 8,32 wird Jesus anhand eines Zitats aus Jes 53 mit einem Lamm verglichen. Auch in 1. Petr 1,19 gibt es einen Vergleich des vergossenen Blutes Christi mit dem eines Lammes, aber in Offenbarung wird Jesus nicht mit einem Lamm verglichen, er wird da selbst „Lamm“ genannt. Der Hintergrund davon ist sicherlich der Vergleich vom Tode Jesu mit dem Opfer eines Osterlammes. Dieser Vergleich passt jedoch nicht zu der Stelle in Offb 7,17, dass das Lamm sie, d.h. „eine große Schar, die niemand zählen konnte“, weiden wird und leiten zu den Quellen des lebendigen Wassers. Ein Lamm als Hirte. Ist das nicht eine Verwirrung der Metaphern? Noch fremder ist Offb 19,7, wo erzählt wird, dass das Lamm Hochzeit feiert. Die Lösung dieses Problems fand Eveline van Staaldoune-Sulman.⁶ Sie weist darauf hin, dass in verschiedenen Manuskripten des Targums in 1.Sam 17 eine Anzahl Gedichte hinzugefügt ist. In diesem *Tosephta-Targum*⁷ folgt, nach 1.Sam 17,8, ein Gedicht, worin Goliath über seine Heldentaten prahlt, und nach 1.Sam 17,43 folgt ein *Akrostichon*, das offensichtlich zum genannten Gedicht gehört, worin Goliath sich selbst einen Bär nennt und David mit einem Lamm vergleicht. Goliath erteilt David, den er ein Lamm schimpft, den Rat, seine Schafe zu weiden.⁸ In Offb 7,17 spielt Johannes darauf an, als er schreibt, dass das Lamm die Seinigen weiden und sie zu den Quellen des lebendigen Wassers leiten wird. In demselben *Akrostichon* sagt Goliath zu David: „Denke doch an dein Brautzimmer und kehre zurück!“ Mit anderen Worten, wenn du hier bleibst, stirbst du ohne Nachkommen. In Offb 19 wird die Hochzeit des Lammes besungen.⁹

Nur Juden, die regelmäßig die Synagoge besuchten, könnten die Bilder eines Lammes, das die Herde weidet und Hochzeit feiert, verstehen, denn das Targum wird *per definitionem* nur in der Synagoge benutzt.

3.2 Ignatius

Johannes richtete sich an einzelne Gruppierungen in sieben Städten in Kleinasien. Auffallend dabei ist, dass Johannes in seinem Brief an die Gemeinde in Ephesus, Offb 1,1-7, den Namen von Paulus, der ja geraume Zeit in Ephesus gearbeitet hat, nicht nennt. Andererseits nennt Bischof Ignatius von Antiochia in seinem Brief an die Gemeinde in Ephesus (geschrieben um 110 nach Christo)

⁵ In Joh 1,29 wird das Wort *amnos* verwendet, in Offb immer das Wort *arnion*.

⁶ E. van Staaldoune-Sulman, 'The Aramaic Song of the Lamb'. In: *Verse in Ancient Near Eastern Prose* / hrsg. v. Johannes C de Moor & Wilfred G.E. Watson, Neukirchen-Vluyn 1993 [=AOAT 42], S. 265-292.

⁷ *Tōsephā* = Zufügung, Supplement

⁸ Die Antwort Davids sollte man mit dem Lied des Lammes in Offb 15,3 identifizieren können.

⁹ In 1Sam 18 wird die Hochzeit Davids erwähnt.

wohl Paulus,¹⁰ jedoch Johannes nicht. Ignatius richtete seinen Brief an die christliche Gemeinde in Ephesus, wo Paulus gearbeitet hatte. Johannes schrieb offensichtlich an eine andere Gemeinschaft in Ephesus, eine Gemeinschaft bestehend aus Juden, die wohl in Jesus von Nazaret den Messias sahen, aber doch Juden bleiben wollten.

Ignatius tadelt außerdem Leute, die den Sonntag nicht beachteten. Er nennt sie in seinem Briefe an die Magnesier *sabbatizantes*¹¹ („Leute, die den Sabbat beachten“). Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass mit diesen *sabbatizantes* Mitglieder der Gemeinden des Johannes gemeint waren.¹² Magnesia liegt in der Nähe von Ephesus. Ignatius weiss, dass es Leute gibt, die in Jesus den Christus sehen, aber als Juden leben. Könnten diese vielleicht Mitglieder der johanneischen Gemeinden sein?¹³

3.3 Synagogen des Satans

Gegen die Behauptung“ die angeschriebenen Gemeinden seien jüdische Gruppierungen, ist Folgendes vorzubringen: Johannes spricht zweimal, Offb 2,9 und 3,9, von „Synagoge des Satans“. ¹⁴ Ich bin jedoch der Meinung, dass diese Andeutung nicht die Synagogen im Allgemeinen betrifft, sondern nur die Synagogen von Smyrna und Philadelphia. Johannes“ Aussprache erwächst aus internen jüdischen Spannungen. Es handelte sich um einen lokalen Konflikt zwischen jüdischen Gemeinschaften. Johannes wies die Bezeichnung „jüdisch“ der örtlichen Synagoge in Smyrna beziehungsweise in Philadelphia ab um sie offensichtlich für sich selbst und die Seinigen einzufordern.¹⁵

4 Die Botschaft Johannis

Johannes war ein Jude, und gerade ein Jude, der dem Gesetz, der Tora, treu war und der eine führende Rolle in jüdischen Gemeinschaften spielte, in welchen Jesus als Israels Messias bekannt wurde. Johannes glaubte, dass mit Jesum die

¹⁰ Ignatius, *Eph.* 12,2.

¹¹ Ignatius, *Magn.* 9,1.

¹² Der „Tag des Herrn“, Offb 1,10, ist keine Andeutung des Sonntags. Vgl. R. Dean Davis, *The Heavenly Court Judgement of Revelation 4-5*, Lanham (Maryland) 1992, und Samuele Bacchiocchi, *A Historical Investigation of the Rise of Sunday Observance in Christianity*, Rome 1977 (besonders S. 131).

¹³ Es gab mehrere jüdischen Gemeinschaften, die Jesum als Messias bekannten, vgl. A.F.J. Klijn und G.J. Reilink, *Patristic Evidence for Jewish-Christian Sects*, Leiden 1973 [= NovTSup 36].

¹⁴ So G.B. Caird, »John regarded the Jews as the synagogue of Satan, and was not interested in the preservation of their religious institutions«, *The Revelation of St John the Divine*, London (1966) 1969, S. 131.

¹⁵ Auch W. Bousset in *Die Offenbarung Johannis*, Göttingen ⁵1906 [= MeyerK 16], S. 209 ist unter Bezug auf Offb 2,9 und 3,9 der Meinung, dass Johannes selbst ein Jude gewesen sein muss.

messianische Zeit, wovon die Propheten Israels sprachen, angebrochen war. Er nennt in Offb 7,3 die Knechte Gottes, die ein Siegel an ihre Stirnen bekommen hatten. Das Bild der Versiegelung ist von Johannes aus Hes 9,1-7 entnommen worden. Mit den 144.000 Versiegelten, die zu den Stämmen der „Kinder Israel“ gehören, kann nur das jüdische Volk gemeint sein.¹⁶ Diese 144.000 formen nicht ein Bild der Kirche, wie viele Kommentatoren behaupten. Johannes hat in seiner Vision, wie es in Offb 7,4-8 beschrieben ist, sein eignes, jüdisches Volk vor Augen. Wir müssen die Verse 7,4-8 aus dem Zusammenhang von Offb 7,9-17 verstehen. Nach dem Bericht über die Versiegelung der 144.000 Israeliten folgt bei Johannes: „Danach sah ich, und sehe, eine große Schar, die niemand zählen konnte ...“ die Schar aus den Völkern. Die Perikope schließt mit einem Zitat aus Jes 25,8: „... und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen“. In Jes 25,6-8 wird geweißt, dass einmal alle Völker kommen und Tischgenossen einer Völkermahlzeit, eines Festmahles auf dem Berge Zion, werden. Johannes betrachtet dies in seiner Vision, wie in Offb 7 beschrieben ist, als bereits geschehen! Einige Exegeten behaupten, meines Erachtens mit Recht, dass Johannes in Offb 7,9-17 auf Gebräuche eines jüdischen Festes, das in den christlichen Kirchen nicht übernommen ist, nämlich des Laubhüttenfestes, anspielt.¹⁷ Johannes mag dabei wohl an Sach 14,16 gedacht haben: Aus den Völkern, die gewaltsam gegen Jerusalem vorgedrückt sind, wird man jetzt jährlich nach Jerusalem heraufkommen, „um anzubeten den König, den HERRN Zebaoth, und um das Laubhüttenfest zu halten“¹⁸. Johannes zeigt mit seinen Anspielungen im siebenten Kapitel an, dass die Zeit begonnen hat, in der die Weissagungen Jesajas und der anderen Propheten erfüllt werden und die Völker zu Israel kommen werden, wie *Proselyten*, d.h. „die dabei Gekommenen“.

5 Die *ecclesia ex circumcisione*

Johannes schrieb sein Buch als Jude und wendete sich mit seiner Schrift an die jüdischen Gemeinschaften in Kleinasien. Wenn wir die Offenbarung Johannes ein „christliches“ Buch nennen, tun wir es wegen unserer Geschichtskennntnisse. Wir schauen zurück und sehen, wie das Buch funktionierte – nicht in der Synagoge, aber in der Kirche. Faktisch haben wir dann eine Kehrtwendung gemacht. Der Jude Johannes schaute in die Zukunft, wo sich nach seiner konkreten Erwartung in kurzer Zeit die Weissagungen der Propheten Israels erfüllen wür-

¹⁶ „Kinder Israel“ ist immer Selbstbezeichnung der Juden. Vgl. Offb 2,14 und 21,12.

¹⁷ So J.A. Draper, „The Heavenly Feast of Tabernacles: Revelation 7:1-17“, *JSNT* 19 (1983) 133-147, und H. Ulfgard, *Feast and Feature. Revelation 7:9-17 and the Feast of Tabernacles* [Coniectanea Biblica. N.T. Series 22], Lund 1989. Als Anspielungen auf das Laubhüttenfest werden u.a. genannt: die weißen Kleider und die Palmzweige der großen Schar, das Verb *schenoein*, V. 15, und die Wasserquellen, V. 17.

¹⁸ Es würde mich nicht wundern, wenn Johannes in Offb 7,17, „Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen“, auf Jom Kippur, den Versöhnungstag, anspielt. Kippur, von *kaphar*, buchstäblich auch „wegwischen, abwischen“.

den: das Kommen der „Schar, die niemand zählen konnte“, die zu Israel kommen und die an den Verheißungen, die Israel gegeben waren, beteiligt werden sollte. Ich möchte darum nicht von „Judenchristen“ als Mitglieder der johanneischen Gemeinschaften sprechen. Laut Apg 11,26 wurden Anhänger Jesu zuerst in Antiochia „Christen“ genannt.¹⁹ Johannes hätte jedoch den Name „Christ“ nicht für sich selbst und die Mitglieder seiner Gemeinden angewendet.²⁰ Es gibt keine Hinweise, dass jüdische Anhänger Jesu in dem ersten Jahrhundert sich selbst „Christen“ genannt haben. Das Wort „Christen“ als Selbstbezeichnung deutet einen Bruch mit dem Judentum an, wovon Johannes nichts wissen wollte. Es ist ein Problem, dass wir nicht über andere exaktere Andeutungen für die Gemeinde Johannis verfügen können: Juden, die Jesum folgen wollten, und gerade in ihrem Glauben an Jesus als Messias meinten, ihr Jude-Sein realisieren zu müssen. Es handelt sich um die *ecclesia ex circumcissione*, „die Gemeinde aus der Beschneidung“.

6 Eine Schlussfolgerung in Bezug auf die Liturgiegeschichte

Wenn meine These „Die johanneischen Gemeinden bestanden aus jüdischen Mitgliedern, die zwar Jesus als den Messias betrachteten, aber trotzdem jüdische Gemeinschaften waren.“ richtig ist, sollte man zur folgenden Schlussfolgerung kommen: Man muss die vielen Studien der Offenbarung Johannis hinsichtlich der Quellen der frühchristlichen Liturgie aufs Neue durchsehen. Im zwanzigsten Jahrhundert ist vieles über dieses Thema geschrieben worden. Lange Zeit hat man behauptet, dass der himmlische Gottesdienst, von Johannes in Offb 4 und 5 beschrieben, die Reflexion eines irdischen Kultus, nämlich des christlichen Gottesdienstes, der in Johannes' Tagen vorherrschend war, sein würde.²¹ Über die Presbyter in Offb 4 und 5 schrieb von Campenhausen: „Ihr Tun soll sich im irdischen Presbyterium der Kirche zweifellos widerspiegeln oder ist mit seinen glühenden Farben doch jedenfalls in demselben Umriss

¹⁹ Auch in 1Petr 4,16 kommt der Name „Christ“ vor. Es ist jedoch fraglich, ob dieser Name hier als Selbstbezeichnung benutzt wird. L. Goppelt, *Der erste Petrusbrief* Göttingen 81978 [= MeyerK XII/1], S. 309 ist der Meinung, dass der Name „Christ“ nur von Außenstehenden angewendet wird. Vgl. Tacitus, *Annales* 15,44: „vulgus Christianos appellabat“, „ein Volk das man Christen nennt“.

²⁰ Erst Ignatius (um 110) nennt die Mitglieder der Gemeinde in Ephesus, an die er schreibt, „Christen“, Eph 11,2. Vgl. auch seine Ansprachen: „Wenn man uns einen anderen Name als ‚Christen‘ gibt, stammt dieser nicht von Gott“, *Magn.* 10,1, und „Es ist deplaziert von Jesum Christum zu sprechen und als Jude zu leben“, *Magn.* 10,3.

²¹ Josef Kroll, *Die christliche Hymnodik bis zu Klemens von Alexandria*, Darmstadt (1922) 21968; vgl. S. 44 über die Hymnen in der Apokalypse: „Wir dürfen mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass diese Lieder liturgische Hymnen der christlichen Gemeinde widerspiegeln“ und dabei A. 2: „... dass die Szenen im Himmel nichts sind als eine Projektion des irdischen Gottesdienstes“. Kroll meinte den christlichen Gottesdienst.

gezeichnet“²². Oscar Cullmann behauptet im ersten Kapitel seines berühmt geworden Buches *Urchristentum und Gottesdienst*, „Grundzüge des urchristlichen Gottesdienstes“: „Eine wichtige Fundgrube ist weiter die Johannesoffenbarung“.²³ Er hoffte in einer nächsten Ausgabe „ein Kapitel über die gottesdienstliche Bezogenheit [...], vor allem der *Johannesbriefe* und der *Johannes-Offenbarung*, hinzuzufügen“²⁴. Massey H. Shepherd ist der Meinung, dass der ursprüngliche Plan der Apokalypse aller Wahrscheinlichkeit nach gemäß der Osterliturgie, wie sie die ersten Christen feierten, geschildert ist. Die Struktur der Offenbarung sollte auf dem christlichen Osterfest basiert sein und deshalb gliedert Shepherd die Apokalypse in dreizehn Teilen ein, gemäß einer von ihm konstruierten Osterliturgie²⁵. Samuel Lächli meint, dass sich schon am Anfang der Apokalypse ein Lied befindet; bei Offb 1,4-8 handele es sich um einen Eingangshymnus, der Teil der Anfangsadoration des christlichen Gottesdienstes gewesen sei.²⁶ In den fünfziger Jahren sind in den U.S.A. verschiedene derartige Studien publiziert worden.²⁷ Prof. W.C. van Unnik sprach in diesem Zusammenhang warnend von „Panliturgismus“.²⁸

Ich bin der Meinung, dass die himmlischen Lobgesänge in der Offenbarung Johannis nicht an die Liturgie der kleinasiatischen Kirchen des ersten Jahrhunderts erinnern. Die gottesdienstlichen und musikalischen Formen sowie die Musikinstrumente, Hörner und Leiern, entstammen nicht der Liturgie der christlichen Gemeinden, sondern der Tempelliturgie Jerusalems.

²² H. von Campenhausen, *Kirchliches Amt und geistliche Vollmacht in den ersten drei Jahrhunderten*, Tübingen 1953, S. 90.

²³ O. Cullmann, *Urchristentum und Gottesdienst*, Zürich/Stuttgart (1944) 41962 [=Abh Th ANT 3]; Zitat S. 11.

²⁴ A.a.O., S. 10. Der von ihm in Aussicht gestellte Artikel ist nie geschrieben worden.

²⁵ M.H. Shepherd Jr., *The Paschal Liturgy and the Apocalypse*, London 1960, besonders Teil II, „The Paschal Liturgy in the Apocalypse“.

²⁶ S. Lächli, ‚Eine Gottesdienststruktur in der Johannesoffenbarung‘, *TZ* 16 (1960) 359-378.

²⁷ O.A. Piper, ‚The Apocalypse of John and the Liturgy of the Ancient Church‘, *CH* 20 (1951) 10-22; Lucetta Mowry, ‚Revelation 4-5 and Early Christian Liturgical Usages‘, *JBL* 71 (1952) 75-84; Allan Cabaniss, ‚A Note on the Liturgy of the Apocalypse‘, *Interpretation* 7 (1953) 78-85.

²⁸ W.C. van Unnik, ‚Dominus vobiscum: The Background of a Liturgical Formula‘. In: *New Testament Essays. Studies in Memory of T.W. Manson*/ hrsg. v. A.J.B. Higgins, Manchester 1959, S. 272.

Györgyi Tábornszky

Handschriftliche Choralbücher aus Ödenburg (Sopron) aus dem 18. und 19. Jahrhundert¹

Die hier untersuchten fünf Choralbücher

- Teutsche PARTITURA CHORALIS über alle geistreiche Lieder, wie solche in dem Oedenburg[ischen] Gesang-Buch enthalten, vom neuen gesetzt, eingerichtet, und einer Löb[lichen] Evang[elischen] teutschen Gemeinde der könig[lichen] Frey-Stadt Günsz [=Kőszeg] in Nieder-Hungarn zum nützlichem[!] Gebrauch übergeben von G. G. Eccl. Ev. Sopr: C.&C.M.D. Anno 1725. Handschrift. Evangelisches Staatsarchiv (Budapest), ohne Signatur.
- TABULATURA über die in Oedenburg gebräuchlichen Evange[lischen] Kirchen-Lieder, Zusammen[!] getragen im Jahre Christi 1728. von Samuel Wohlmann manu propria. Handschrift. Evangelisches Archiv Ödenburg, H001.
- Neu-Vollständiges Choral-Buch A[nn]o: 1760. Ververtiget[!] von mir Johann Heinrich Lang. Handschrift. Evangelisches Archiv Ödenburg, H 002.
- Vollständiges Choral Buch, welches die Melodien des alten ödenburger Gesang-Buchs enthält. 1811. Handschrift. Evangelisches Archiv Ödenburg, H 003.
- *Choralbuch der... [1814].*² Handschrift. Evangelisches Staatsarchiv (Ödenburg), ohne Signatur.

Vorwort

Dieser Aufsatz behandelt fünf bisher unbearbeitete handgeschriebene Bücher aus der Stadt Ödenburg (Sopron) und der nahe gelegenen Stadt Güns (Kőszeg) und das über Jahrhunderte blühende Musikleben der beiden westungarischen Städte. Diese Bücher dienten für die Orgelbegleitung des Gemeindegesangs der deutschsprachigen lutherischen Gemeinde. Sie enthalten meistens eine Melodielinie mit beziffertem Bass.³

¹ Dieser Aufsatz ist eine Zusammenfassung meiner von Prof. Ilona Ferenczi betreuten, auf ungarisch verfassten Diplomarbeit: [Soproni korálkönyvek a XVIII-XIX. századból].

² Nicht lesbar.

³ Melodielinie und bezifferter Bass werden im Folgenden stets „Harmonisation“ genannt.

Da Choralbücher in Ungarn bis jetzt weder aus musikalischer noch aus liturgischer Sicht genauer untersucht wurden, ist es das Ziel des vorliegenden Aufsatzes, diese Lücke zu füllen. Die hier behandelten Choralbücher sind auch in dem Sinn eigentümlich, dass sie zu etwa einem Viertel (54 von 212 Chorälen) Choräle enthalten, die nach heutigem Wissen nur hier vorkommen.⁴

Ödenburg stand als Grenzstadt sowohl unter ungarischem wie auch unter österreichischem Einfluss, bewahrte jedoch eine Art Autonomie. Um den Hintergrund der behandelten Choralbücher zu verstehen, müssen wir zuerst einen Blick auf die Geschichte der beiden Städte werfen. Nach kurzer Behandlung der Geschichte und kulturellen Entwicklung der Städte untersucht der Aufsatz das Musikleben der deutschsprachigen lutherischen Gemeinde von Ödenburg und dessen Austausch mit deutschen Städten, besonders mit Regensburg. Zuerst wird im Aufsatz die im deutschen Sprachgebiet entstandene Choralpraxis untersucht. Danach werden die ödenburgischen Choralbücher – mit besonderem Schwerpunkt auf den frühesten aus dem Jahr 1725 – behandelt. Ein Vergleich der Psalmlieder aus den verschiedenen Choralbüchern rundet den Aufsatz ab.⁵

Da die Choralbücher der lutherischen Gemeinde angehören, steht im folgenden Text der Begriff „evangelisch“ – entsprechend dem ungarischen Sprachgebrauch – immer für „lutherisch-evangelisch“.

Einführung – Frühgeschichte der Stadt Ödenburg⁶

Schon im 5. und 6. Jh. v. Chr. sind Siedlungen an diesem Ort nachweisbar. Die Kelten, später die Römer, befestigten diese Ansiedlung mit einer Burganlage. Sie bauten Handelswege und legten die Moore trocken. Zu römischer Zeit wurde die Stadt Scarbantia genannt. Man vermutet eine frühchristliche Gemeinde schon in sehr früher Zeit, vermutlich im 4. Jh. n. Chr. in Ödenburg, mit einem bischöflichen Zentrum. Unter Karl dem Großen (768-814) wurden neue Siedler sesshaft, die altbayrisch gesprochen haben.

Im Jahr 895/6 eroberte das ungarische Reitervolk die Region des späteren Königreichs Ungarn. Um die Jahrtausendwende – ab der Krönung des ersten ungarischen Königs István I. (Stephan [1000-1038]) – kann man von einem ungarischen Staat mit exakt definierten Grenzen sprechen. Scarbantia wurde zur

⁴ Im deutschen Sprachgebiet sind diese Choräle unbekannt, Choralbücher anderer ungarischer Städte wurden bis jetzt nicht untersucht.

⁵ Ein besonderer Dank gebührt meiner Betreuerin Ilona Ferenczi, die meine Arbeit mit Hilfsbereitschaft und fachlichen Ratschlägen unterstützte. Ich spreche außerdem meinen Dank an diejenigen aus, die mir den Zugang zu den Schriften der Archive ermöglicht haben: Miklós Czente, Direktor des Evangelischen Staatsarchivs Budapest, seinem Kollegen Botond Kertész und Frau Varga, Mitarbeiterin des Evangelischen Archivs Ödenburg. Ich bedanke mich auch besonders bei Prof. Franz Karl Praßl, Géza Szádeczky-Kardoss, Inga Behrendt und Dr. Katharina Larissa Paech, die mir bei der deutschen Fassung halfen.

⁶ Nach Drávai und teilweise nach Payr zusammengestellt.

Grenzstadt. In der Regierungszeit von István I. wurde die nun ungarische Burganlage nach deren erstem Besitzer Suprun auf Ungarisch „Sopron“ genannt. Unter der Árpád-Dynastie (1000-1301) kamen ungarische Adelige und aus den Völkern Székely und Besenyő stammende Siedler nach Ödenburg. König László IV. (Ladislaus [1272-1290]) erhob die Burg im Jahre 1277 zur „Königlichen Freistadt“. Neben der Funktion als kriegerischem Stützpunkt florierte in Sopron das Handwerk, ebenso der Weinhandel und das Juwelierhandwerk. Auf diesem wirtschaftlich positiven Hintergrund konnte die Stadt kulturell aufblühen. Neben Kirchen und Kapellen gab es 25 Häuser, genannt Beneficium, die zum Erlangen des Seelenheils dem Gemeindeleben zur Verfügung gestellt wurden. Diese Beneficium-Häuser sollten später zu einem Streitpunkt zwischen Lutheranern und Katholiken werden.

Das schlechte Beispiel der in diesen Häusern lebenden Geistlichen und auch das Erleben von Kreuzzügen⁷ bewirkten, dass der Respekt vor dem Papst und der katholischen Kirche zurückging. Außerdem gab es in Niederösterreich, zu dem Ödenburg eine enge Handelsbeziehung pflegte, seit dem 14. Jh. Ketzerverfolgung und den so genannten „Ketzerbrand“, was so viel bedeutet wie das mutwillige Verbrennen von als Nichtchristen titulierten „Ketzern“. Eine Verfolgung von Ketzern ist auch in der ungarischen Stadt Ödenburg zu dieser Zeit nachweisbar. Schließlich sollte die Reformation die Antwort sein auf die sich verhärtenden Fronten innerhalb der Kirche und der Bevölkerung. Die Wurzeln der Reformation sind auch auf das Mittelalter zurückzuführen.

Vertreter des Humanismus standen oft im Gegensatz zur Lehre der katholischen Kirche. Viele junge Menschen hatten im Ausland studiert und kehrten mit neuen Überzeugungen nach Ödenburg zurück. Den Vertretern der lutherischen Lehren war es deshalb ein Leichtes, den evangelischen Glauben in Ödenburg weiterzugeben. Mit der Reformation schwand das Ansehen der katholischen Kirche stark unter den ödenburgischen Bürgern.

I. Die Geschichte der evangelischen Gemeinden in Ödenburg und Güns im 16. und 17. Jahrhundert

I.1 Die Entstehung der lutherischen Gemeinde und ihre Beziehungen zur Stadt

Das 16. Jh. war in Ungarn geprägt von der Angst vor den türkischen Truppen. Da aber Ödenburg nie längere Zeit von den Türken besetzt war, konnten sich hier die Wirtschaft, die Kultur und das Gesellschaftsleben ohne Unterbrechung entwickeln.⁸ Die ununterbrochene Kulturgeschichte hatte zur Folge, dass Öden-

⁷ In der Zeit von König Kálmán (Koloman [1095-1116]) zog der Kreuzzug Gottfried Bouillons im Jahr 1096 durch Ödenburg.

⁸ Im Zeitraum von 1541 bis 1686 stand der Großteil Ungarns unter türkischer Herrschaft.

burg wie die westlicher liegenden österreichischen Städte einen anderen Moment der Unsicherheit erleben musste: die Reformation von 1517 und die darauf folgende Gegenreformation.⁹

Ödenburg war bezüglich der Bereiche Wirtschaftsleben, Industrie und Handel an den ungarischen König Ferdinand I. (1526-1564)¹⁰ gebunden und stand demnach in einem Abhängigkeitsverhältnis zum habsburgischen Wien. Die Lebensart der Menschen in Ödenburg war eher ungarisch. Aufgrund dieser doppelten Ausrichtung konnte sich Ödenburg immer wieder in gewissen Punkten der Politik und Kultur seine Unabhängigkeit bewahren.

Die Reformation verbreitete sich in Ödenburg fast zur gleichen Zeit wie in den deutschen Städten. Am Anfang erfuhren die Bürger die Nachrichten durch die vom Ausland eintreffenden Briefe oder von Kaufleuten, später auch von in Deutschland, u.a. in Wittenberg studierenden jungen Ungarn.¹¹ In Ödenburg gab es jedoch keinen Anhänger des Protestantismus, der versucht hätte, unter dem katholischen König eine lutherische Gemeinde zu gründen.¹² Bei einem Konfessionswechsel wäre man Gefahr gelaufen, dass die Stadt ihre städtischen Privilegien verlieren würde. Dies hatte zur Folge, dass Ödenburg formell katholisch blieb, der Protestantismus sich jedoch mehr und mehr verbreitete.¹³ Es wurde jedoch schon im Jahr 1532 ein Pastor auf die Bitte der evangelischen Einwohner gerufen. Deshalb waren in dieser Anfangsphase die evangelischen Christen von Ödenburg eng mit der katholischen Kirche verbunden. Von den Anhängern beider Konfessionen wurden im 16. Jh. dieselben Kirchen sowie lateinische, deutsche und ungarische Schulen und das Gymnasium benutzt.¹⁴

Während der Reformation entschärfte sich der Konflikt zwischen Ungarn und Deutschen, weil die Habsburger sowohl die deutschen als auch die ungarischen Protestanten verfolgten. Als nach dem Fall von Mohács (1526) ein Großteil Ungarns von den Türken besetzt wurde, flüchteten viele ungarische Protestanten in das noch freie Ödenburg. Auch aus Österreich flüchteten Protestanten vor der Verfolgung dorthin.

Glaubensfreiheit wurde bereits – so bestätigen es einige Quellen – von Ferdinand I. für die Stadt gesetzlich verankert. Ab 1565 festigt sich die evangelische Religion unter dem Habsburger Miksa I. (Maximilian [1564-1576]). In der

⁹ Bárdos 9.

¹⁰ Ferdinand I. ist der erste ungarische König, der gleichzeitig Kaiser des habsburgischen Reiches war. In dieser Arbeit wird im Folgenden immer angegeben, in welchem Zeitraum der jeweilige Herrscher ungarischer König war.

¹¹ Im Evangelischen Archiv Ödenburg sind ab dem Jahr 1509 gedruckte Schriften aus der Vorreformationszeit zu finden. Es ist aber nicht nachweisbar, wann diese Schriften nach Ödenburg kamen, und wann die Ödenburger die Lehren der Reformation kennen lernten.

¹² Payr 41-61.

¹³ Die Zahl der katholischen Priester, die sich zu einzelnen Teilen der lutherischen Lehre – wie z.B. Aufhebung des Zölibats und Sakramentsverständnis – öffentlich bekannten, nahm zu.

¹⁴ Payr 62-69, 72-73, 81-83, 96-98, und 114-117.

Regierungszeit des evangelischen Bürgermeisters Christoph Humel kamen Stadt und Region (= städtische und Komitats-Regierung) allmählich in die Hände der Protestanten. Für das Jahr 1565 ist bekannt, dass sich Pastor Simon Gerengel (1565-1571)¹⁵ in der Stadt für die Gründung einer lutherischen Gemeinde einsetzte und aus diesem Grund zahlreiche Dokumente verfasste. Ab diesem Zeitpunkt kann man von einer evangelisch-lutherischen Gemeinde sprechen.

I. 2. Die Entwicklung der lutherischen Gemeinde und ihre Beziehungen mit der Stadt

Es gab Streitigkeiten zwischen dem katholischen Priester Spillinger und dem evangelischen Pastor Zeitvogel, die Auslöser für eine Verordnung von König Miksa I. waren. In dieser Verordnung von 1574 wurde eine Art Gottesdienstaufsicht eingeführt, durch die u.a. die Austeilung des Abendmahls an die Gemeindemitglieder verboten wurde. Nach diesem Streit wurden 1574 die katholische und die lutherische Gemeinde voneinander getrennt.¹⁶ Die Kirchen gehörten zum Besitz der Stadt, die in dieser Zeit überwiegend evangelisch war.

Es gab zahlreiche Beziehungen zwischen den Bürgern Ödenburgs und Österreichs. Am Ende des 17. Jh. ließen evangelische Wiener Bürger ihre Kinder in Ödenburg ausbilden, da es in Wien keine evangelischen Schulen gab und Ödenburg sogar ein evangelisches Internat bot. Zwei ödenburgische Pastoren wurden in Graz ordiniert.¹⁷

Nach Miksa I. wurde Rudolf II. (1576-1608) zum ungarischen König gekrönt. Diesem fehlte es an Durchsetzungskraft, so dass die eigentliche Macht in den Händen des katholischen Erzherzogs Ernest lag. Unter dem Einfluss der katholischen Kirche setzte der Erzherzog im Jahr 1584 den königlichen Erlass um, der den evangelischen Christen die freie Glaubenspraxis verbot.¹⁸ Aus diesem Grund wurden in Ödenburg die Lutheraner so früh zurückgedrängt wie sonst nirgendwo in Ungarn (Gegenreformation). Nach dem Fall der Stadt Raab (Győr) im Jahr 1595 wurde die juristische Leitung der katholischen Kirche („Kaptalan“) von Raab für zehn Jahre nach Ödenburg verlegt. Dies erschwerte den evangelischen Bürgern die Religionsausübung noch mehr.

¹⁵ Gerengel (geboren in Pottschach in Unterösterreich) begann in Aspeng nach lutherischen Lehren zu predigen, weswegen er 1551 in Salzburg gefangen genommen wurde. Nach seiner Freilassung wirkte er in Rothenburg und Burgbernheim, später kam Gerengel durch seine von dort stammende Frau nach Ödenburg. Auch durch seine (meistens auf Deutsch geschriebene) literarische Arbeit, eine Agende und das Verfassen von Schulbüchern arbeitete er am Wachstum der Gemeinde im Glauben.

¹⁶ Payr 118-24, 140.

¹⁷ Payr 149-153, 208.

¹⁸ Payr 126-138, Bárdos 26.

Im Jahr 1605 öffneten die Stadtbürger den Anhängern der Freiheitskämpfe von Bocskay die Stadttore nicht, denn die Angst vor dem Wiener Hof wog mehr als die Sympathie zu den Freiheitskämpfern.¹⁹ Im Juni 1606 erhielten die königlichen Freistädte von Ungarn – also auch Ödenburg – vollständige Glaubensfreiheit. Die Lutheraner erhielten wieder einen Pastor. Anfang des 17. Jh. wurden die Kirchen der Stadt und die dazu gehörigen Gebäude und Ländereien (Weinanbaugebiete) unter den Gemeinden aufgeteilt. Die größte Kirche von Ödenburg, St. Michael, die dazugehörige Kapelle St. Jacob und auch die Kirche St. Georg wurden lutherisch.

In dieser Zeit lebte einer der größten in Ödenburg geborenen Persönlichkeiten, der evangelische Stadtpolitiker und Schriftsteller Christoph Lackner.²⁰ Er wurde zwischen 1613 und 1631 viermal zum Bürgermeister gewählt. In seiner Amtszeit wurden viele architektonisch bedeutende Gebäude errichtet, die heute geschützt sind. In der evangelischen Kirche ist der Pastor Paul Schubert (1623-1649) zu nennen, der neben Gerengel ein wichtiger evangelischer Geistlicher für die Entwicklung der lutherischen Kirche werden sollte.

Nach den strikten Protestantenverfolgungen im südlichen Österreich sprach Ferdinand III. (1637-1657) im Jahr 1648 im Friedensabkommen von Westfalen das Recht aus, nach dem die protestantischen Grafen, Baronen und Adligen Unterösterreichs frei die Gottesdienste der umliegenden Städte besuchen durften. Aus diesem Grund flohen vor den Protestantenverfolgungen weniger Flüchtlinge aus Unterösterreich als aus Oberösterreich. Auf diese Weise kam die Frau des Herzogs Eggenberg im Jahr 1671 nach Ödenburg. Drei Jahre später, 1674, waren die Kirchen den Lutheranern weggenommen und die Pastoren in das Exil geschickt worden, was Frau Eggenberg veranlasste, in ihrem Haus privat Gottesdienste für einen kleinen Kreis feiern zu lassen. Diese wurden von ihrem eigenen Pastor Matthias Lang gehalten. Die ersten öffentlichen Gottesdienste nach der Kircheneinnahme wurden im so genannten Lackner-Haus gefeiert. Nach zwei Monaten bauten die Lutheraner auf dem Hof des Schubert-Hauses ihre eigene Holzkirche. Auch heute befindet sich dort die evangelische Kirche. Zwei Monate nach der Einweihung bekam die Gemeinde – so ein Bericht des Rechenschaftsbuches aus Güns (Köszeg) – eine kleine Orgel.²¹

Wegen einer Unvorsichtigkeit von zwei Kindern gab es im Jahr 1676 einen großen Brand in Ödenburg, bei dem auch die lutherische Kirche niederbrannte.

¹⁹ Payr 192-199.

²⁰ 1571-1631. Er studierte in Graz und in Padua, wo er juristischer Doktor wurde. Nachdem er 1599 nach Ödenburg zurückgekommen war, wurde er sofort zum Mitglied des Stadtmtes gewählt, später bekam er von König Rudolf adlige Vorrechte. Er wurde 1605 zur „Kapitan“ der Stadt gewählt, sein Konkurrent für dieses Amt war Bocskay. Von 1607 bis 1611 war er Richter der Stadt. Er wurde im Zeitraum von 1613 bis 1631 viermal Bürgermeister. 1604 gründete er einen Studentenbund, der eine wichtige Rolle im kulturellen Leben der Stadt spielte. Neben seiner politischen Karriere war er auch als Schriftsteller tätig und schrieb u. a. mehrere Dramen.

²¹ Bárdos 93 und Payr 447-454.

Bereits ein Jahr später wurde der Bau einer Holzkirche mit Steinfundament abgeschlossen.

Im Jahr 1681 wurde das ungarische Parlament zum dritten Mal in Ödenburg zusammengerufen, ohne dass sich die (größtenteils) lutherischen Adligen beteiligten. Diese Verweigerung zwang den König, den Lutheranern in Ungarn – und vor allem in Ödenburg – mehr Rechte zuzubilligen. Der ungarische König Lipót I. (Leopold [1675-1705]) stand unter zweifachem Druck: durch den französischen König Ludwig XIV. von westlicher Seite her und durch den Anführer der Kurucz-Bewegung Imre Thököly von ungarischer Seite her. Zum Erhalt des innenpolitischen Friedens wurde deshalb den ungarischen Lutheranern mehr Rechte zugebilligt. Ödenburg wurde in diesem Erlass eigens erwähnt.²²

Am Ende des 17. Jh. – als Ungarn von der türkischen Herrschaft wieder befreit war – führte einer der wichtigsten Handelswege durch Ödenburg. Am Anfang des 18. Jh. zählte Ödenburg noch zu den zehn größten und einflussreichsten Städten Ungarns. Erst Ende des 18. Jh. wurde Ödenburg allmählich unbedeutender, bewahrte jedoch den Rang als Komitatshauptstadt.

I.3 Überblick der Geschichte von Güns²³

Da zwei der fünf untersuchten Choralbücher in Güns geschrieben worden sind, soll im Folgenden kurz dessen Geschichte und kulturelle Entwicklung dargestellt werden. Seit 1328 kann man von einer selbstständigen Stadtentwicklung von Güns sprechen, als Karl Robert (1307-1342) die Macht der vorherrschenden Familie Némethújvári brach und der Stadt Güns zur Eigenständigkeit verhalf. Die Stadt Güns stand den königlichen Freistädten darin nach, dass die Bürger von Ödenburg in Streitfragen Recht sprechen mussten. Die Zugehörigkeit zu Österreich oder zu Ungarn wechselte lange Zeit hin und her. Erst im Jahr 1647 kam die Stadt endgültig in das Eigentum der ungarischen Krone zurück. Ein Jahr später, 1648, wurde Güns unter Ferdinand III. zur königlichen Freistadt erklärt.

Trotz vieler Einflüsse der Stadt Ödenburg hat Güns in vielerlei Hinsicht eine eigene Entwicklung gehabt. Sobald es wieder zu Ungarn gehörte, wurde die ungarische Sprache und Schrift überall vorherrschend, die Kleidung war ungarisch und dies sogar im Kreis der deutschen Erstsiedler. Zur Zeit der Glaubensverfolgung herrschte in der Stadt die zur katholischen Religion konvertierte Familie Széchy.

²² Payr 496-508.

²³ Kokas 12-15.

II Musikalisches Leben in der lutherisch-deutschen Gemeinde von Ödenburg

II.1 Von der Entstehung bis zum Friedenskongress in Wien (1606)

Im 16. Jh. entwickelte sich die Kirchenmusik in beiden Gemeinden parallel aufgrund der gemeinsamen Nutzung von Kirchen und Schulen. Zu den Kirchenmusikern gehören außer dem bezahlten Kantor und Organist musikliebende Laienmusiker und ab 1530 auch die Turmmusiker (Thurner).²⁴

Um die Wende des 15. und 16. Jh.²⁵ waren die Tätigkeiten unter Kantor und Organist aufgeteilt. Es ist unklar, wie genau die Aufgabenverteilung im Gottesdienst aussah. Vermutlich wirkte in allen Kirchen in Ödenburg derselbe Organist. Da der Organist musikalisch höher gebildet war als der Kantor, erfüllte er in der Regel das Amt des Musikdirektors.²⁶ Zu den Tätigkeiten des Kantors gehörte ab dem 16. Jh. auch der Musikunterricht in der Schule. Der Kantor leitete auch den Schulchor, der aus Schülern und ehemaligen Schülern bestand.²⁷

In den deutschen Gebieten kennen wir schon aus diesen Zeiten liturgische Orgelstücke.²⁸ Der Orgeldienst wurde jedoch erst im 17. Jh. im Gottesdienst unentbehrlich. Ohne einen Quellenbefund dafür zu haben, kann angenommen werden, dass Ödenburg – wegen der mehrfach erwähnten guten Beziehungen nach Deutschland – die Praxis der Liedbegleitung mit der Orgel übernahm. In den westlichen Gebieten war zwar mit dem Orgelbau nach dem 30jährigen Krieg in der Mitte des 17. Jh. wieder begonnen worden, in gottesdienstlicher Funktion wurde das Instrument aber erst ein Jahrhundert später unabkömmlich. Durch die Begleitung mit einem bezifferten Bass konnte der Organist die Gemeinde leiten – damit erfüllte er die Rolle des Kantors.²⁹ Im 17. und 18. Jh. war es in der Heimat des Protestantismus die Aufgabe des Organisten, den Gemeindegesang mit Improvisationen zu begleiten. Er sollte weiterhin kurze Vor- und Zwischenspiele zu den Chorälen und während einiger liturgischer Aktionen improvisieren. Bis zur Mitte des 18. Jh. war das Alternatim-Spiel gebräuchlich – an bestimmten Stellen des Gottesdienstes konnten auch selbst-

²⁴ Sie musizierten offiziell dreimal pro Tag vierstimmig vom so genannten Feuerturm, außerdem konnten sie am Musikleben der Stadt gegen Bezahlung teilnehmen.

²⁵ Bárdos erwähnt ab 1476 schon einen Organisten (Bárdos 13 und 19), aber bei Payr werden Organisten erst ab dem nächsten Jahrhundert genannt.

²⁶ Es gab Ausnahmefälle, wo der Kantor-Lehrer dieses Amt übernahm, wie wir das z.B. im Fall Grünlers sehen werden.

²⁷ Bárdos 18-20, 31, 80 und Payr 146, 297.

²⁸ Im 15. und 16. Jh. entwickelte sich dort die Tradition der Fundamentalbücher. Dietrich 7-22.

²⁹ Blindow XIII.

ständige Orgelstücke gespielt werden.³⁰ Zwar sind vermutlich von deutschen lutherischen Gemeinden viele Dinge übernommen worden, jedoch nicht alle Gewohnheiten. Im 18. Jh. wurden in Ungarn Choralbegleitungen und Vor- und Zwischenspiele wahrscheinlich nicht improvisiert. Man findet keinen Hinweis auf eine Alternativ-Praxis in den Büchern. Praeludien und Variationen kommen nur im Buch von 1814 vor.

Orgeln gab es in Ödenburg bereits im 16. Jh., von denen man jedoch die genaue Größe, das Baudatum oder die genaue Disposition nicht kennt.

Nach den eingreifenden Veränderungen im Jahr 1565, als Gerengel in der Stadt wirkte, entwickelte sich neben der evangelischen Kirche von Ödenburg auch die Kirchenmusik. Gerengel verband in seiner neuen nach Luther verfaßten Messordnung die mittelalterliche gregorianische Choraltradition mit den muttersprachlichen protestantischen Gemeindegesängen und Psalmen.³¹ Die von Gerengel gesammelten Gesänge bildeten die Grundlage des ödenburgischen Gesangbuchs, das bis zum Ende des 18. Jh. in Gebrauch war.³² Nach seiner Zeit dichteten mehrere Pastoren Gemeindegesänge.

Im Jahr 1584 wurden zwar die Kirchen und Schulen der evangelischen Gemeinde weggenommen, mit den Gottesdiensten, die fortgesetzt wurden, blieb aber das Leben der Kirchenmusik erhalten. Als 10 Jahre später die katholische „Kaptalan“ nach Ödenburg floh, und so eine Rivalität entstand, stieg das Niveau der Musik sogar.

II.2 Vom Friedenskongress in Wien bis zum Ende der Gegenreformation in Ungarn³³

Nach der Verlautbarung der Glaubensfreiheit im Jahr 1606 musste die Orgel in der größten ödenburgischen Kirche St. Michael neugebaut werden, weil die Anhänger von Bocskay aus ihren Pfeifen im Krieg Kanonenkugeln gegossen hatten. Im Gymnasium wurde das gemeinsame Musizieren und Chorsingen organisiert.

Während in großen Kirchen, dem Dom z.B., und in Adelshäusern Berufsmusiker angestellt waren, wurden in Ödenburg neben dem Kantor und Organisten keine anderen Berufsmusiker angestellt. Das Orchester und der Chor musizierten jedoch – nach den Quellen – an jedem Sonntag.

^x Blume 163-164.

^{xi} Bárdos 22.

^{xii} *Oedenburgisches vollständiges Gesang-Buch, Darinnen Die gewöhnlichen Kirchen-Lieder und Psalmen D. Martini Lutheri, und anderer Geist-reichen Männer mit schönen neuen Liedern vermehrt und gebessert nach Ordnung der Jahrs-Zeit auch auf mancherley Fälle im menschlichen Leben gerichtet Allen gottliebenden Herzen zu sonderbaren Gebrauch der Evangelischen Kirchen zu Oedenburg in Nieder-Ungarn. Z Oedenburg Zu finden bey Zacharias Michael Buchbindern. Im Jahr Christi 1700.* (Leipzig: Johann Herbord, 1703.)

^{xiii} In Ungarn dauerte die Aufklärung nämlich länger als sonst in Europa, etwa bis zum Ende des 17. Jahrhunderts.

In den 1620er Jahren war Valentin Wigeleb der Kantor der Stadt. Im Inventar aus dem Jahr 1629 steht, dass sich in seinem Nachlass *Dass grosse Gesangbuch*³⁴ und andere Noten befanden. Dieser Nachlass ist leider verloren gegangen.

In diesem Jahr wurde der bedeutendste Komponist Ödenburgs, Andreas Rauch,³⁵ als Organist eingesetzt. Als Folge der Protestantenverfolgung im Jahr 1628 floh er nach Ödenburg, wo er bis Ende seines Lebens 1656 Organist war. Rauch komponierte nicht nur für den Gottesdienst, sondern auch für die großen Anlässe der Stadt. Zum Beispiel entstand eine Komposition von ihm anlässlich des Begräbnisses von Lackner im Jahr 1632. In seiner Zeit wurden die Orgeln in beiden evangelischen Kirchen renoviert.

Von 1653 bis 1657 wirkte Johann Kusser als Kantor in Ödenburg. Der Nachfolger Rauchs, Lukas Psyllius und der Kantor Johann Kalinka setzten auch nach der Übernahme der Kirchen durch die Katholiken 1674 die blühende Chor- und Orchesterarbeit fort, die jetzt auch in der Größe wesentlich zunahm.³⁶ Trotz der Gegenreformation übte ein musikalischer Wettkampf zwischen Lutheranern und Katholiken eine positive Wirkung auf die Entwicklung des Musiklebens aus.

Johann Wohlmuth,³⁷ der Neffe des oben genannten Kussers spielte im Musikleben der ödenburgischen deutschen Gemeinde eine wichtige Rolle. Er lernte in der Stadt, und nach einem Stipendium in Breslau und Wittenberg wurde er zum Direktor der Schule ernannt. Im Jahre 1674 verlor er – wie sein Onkel – sein Amt und musste ins Ausland fliehen. 1676 wurde Wohlmuth nach Ödenburg zurückgerufen, wo er fast 50 Jahre lang bis 1720 Organist der evangelischen Gemeinde war. Er hat das so genannte „Stark-Virginalbuch“³⁸ von 1689 verfasst, dessen Empfänger, Johann Jakob Stark vermutlich der Schüler Wohlmuths war.³⁹

II.3 Die Zeit der in dieser Arbeit untersuchten Choralbücher

Nach dem Tod des Kantors Kalinka kam Gottlieb Grünler⁴⁰ 1687 nach Ödenburg, wo er bis zu seinem Tod 1731 als Kantor diente.⁴¹ Im Oktober 1717 feierte

³⁴ Das Inventar ist im Archiv des Komitats Győr-Moson-Sopron in Ödenburg zu finden. Bárdos 45 und Ferenczi-Muzsikáló 409.

³⁵ Kuhn, Mareike. „Andreas Rauch.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 13/ hrsg. von Ludwig Finscher. Bärenreiter Verlag, 2005, 1313.

³⁶ Bárdos 73-74, 80, 100.

³⁷ Bárdos 83, 99, 103-104, 107-108.

³⁸ *Tabulatur, Johann Jacob Starcken zugehörig, welcher der 3. December 1689. in Gottes Namen den Anfang zum Schlagen gemacht. Gott gebe seinen Segen darzu.* Besteht aus 56 Sätzen: neben ungarischen, slowakischen und deutschen Tänzen enthält es Praeludien, 15 Choralbearbeitungen und zwei Trompetenstücke.

³⁹ Bárdos 110-111 und Ferenczi-Korálok 112-113.

⁴⁰ Laut einer Quelle ist sein Nachname Gründler.

⁴¹ Bárdos 100, 104-105 und Bárdos-Vavrincez 399.

die lutherische Kirche das 200jährige Jubiläum der Reformation. Aus diesem Anlass komponierte der Kantor Grünler ein *Te Deum*.⁴² Unter Grünlers Aufsicht wurde eine Orgelrenovierung des Gebetshauses durchgeführt. Er stellte sein Choralbuch 1725 zusammen, das als Grundlage für den Vergleich verschiedener Gesangbücher in diesem Aufsatz dient.

1720 wurde Knogler der offizielle Nachfolger Grünlers, als Grünlers Gesundheit sich verschlechterte. Knogler war Organist und Kapellmeister über 52 Jahre. In seiner Zeit wurde vieles – unter anderem das regelmässige Kantatensingen – von der regensburgischen Musikpraxis übernommen.

Das nächste, in diesem Aufsatz untersuchte Choralbuch wurde von Samuel Wohlmann im Jahre 1728 zusammengestellt. Wohlmann kam 1723 als Schüler in die Stadt, und konnte später den Kantor Grünler wahrscheinlich – wie es durch sein Honorar in einem Rechenschaftsbuch nachweisbar ist – vertreten und wurde ab 1731 Kantor.⁴³ Als er das Amt im Jahr 1746 aufgab, rief man den bis dahin in Regensburg wirkenden Kantor Michael Koseck.⁴⁴

Nachdem Joseph II. (1780-1790) 1781 in seinem Toleranzpatent Glaubensfreiheit verordnet hatte, bauten die Gemeindemitglieder mit der Erlaubnis des Königs an der Stelle des Gebetshauses eine neue, bis heute existierende Kirche. Zwischendurch ließen sie die Orgel renovieren und durch ein Positiv erweitern. Fünf Jahre später verordnete Joseph II. die Auflösung des Chores und des Orchesters. Da die lutherische Gemeinde nur in katholischen Kirchen musizieren konnte, entwickelte sich vermutlich aufgrund dessen in der Folgezeit erneut ein enges Zusammenwirken beider Gemeinden. Beim 300jährigen Jubiläum der Reformation 1817 musizierten die Gläubigen der katholischen Kirchen St. Michael und St. Georg bei der Aufführung einer Kantate von Mozart⁴⁵ in der evangelischen Kirche mit.⁴⁶

II.4. Die Beziehungen zwischen Ödenburg und Regensburg

Wie bereits erwähnt, haben sich verschiedene Kantoren und Musikdirektoren aus Ödenburg an der Art und Weise der Musikpflege in Regensburg orientiert. Auch der Musikunterricht wurde zu Beginn des 17. Jh. nach regensburgischem

⁴² Es ist nur das Titelblatt dieses Werkes erhalten geblieben (*TE DEUM LAUDAMUS, Auf das Lutherische Jubel-Denck- und Danck-fest*). Es befindet sich im Evangelischen Archiv Ödenburg unter der Signatur I. 122/A). Die Handschrift stammt nicht von Grünler. Nach dem Bericht eines zeitgenössischen Tagebuches (Bárdos 109.) komponierte Grünler nach dem Text des Bürgermeisters (*Wie alt ist Luthers Lehr?*) auch eine Tenorarie für diesen Anlass. Da Serpilius – der Verfasser dieses Tagebuches – Grünlers Name beim *Te Deum* nicht erwähnt, könnte er die beiden Werke verwechselt haben.

⁴³ Bárdos 112, 114-115, 118-120 und 375.

⁴⁴ Bárdos 112, 117 und 120.

⁴⁵ KV. 471. „Die Maurerfreunde“, in der Bearbeitung eines ödenburgischen Instrumentenhändlers.

⁴⁶ Bárdos 10, 138-139.

Muster reorganisiert. Vom Kantor Wohlmuth ist bekannt, dass er zwischen den zwei Wohnorten Ödenburg und Regensburg, wo er Zuflucht vor der Protestantenverfolgung fand, pendelte. In Regensburg stand er mit vielen regensburgerischen adligen Familien – z.B. mit der Familie Serpilius – in Kontakt.⁴⁷ Auch eine Orgel wurde unter Aufsicht des regensburgerischen Organists und Orgelbauers Jakob Harrer 1690 in Ödenburg gebaut.

Zwar ist Christoph Stolzenberg⁴⁸ nicht direkt mit dem Musikleben Ödenburgs verbunden, doch sind einige seiner in Regensburg komponierten Kirchenmusikwerke in Ödenburg erhalten,⁴⁹ die eine Wirkung auf das ödenburgische Musikleben und auf die untersuchten Choralbücher ausgeübt haben könnten. Er wurde in Regensburg im Jahre 1714 im Gymnasium und als Kantor-Musikdirektor eingesetzt, wo er rund 50 Jahre lang wirkte. Die während dieser Zeit komponierten sieben Jahrgänge von Kantaten(!) konnten in Regensburg jedoch nicht wohlwollend aufgenommen werden. Seine Werke waren dort wenig bekannt. Viele von ihnen gingen im Krieg gegen Napoleon verloren.⁵⁰ Die Noten wurden vermutlich in Regensburg nach ein bis zwei Aufführungen nicht mehr benutzt. So konnten dort lebende Ödenburger die Partituren nach Ungarn mitnehmen, ohne ein schlechtes Gewissen haben zu müssen.

Drei für die Kirchenmusik von Ödenburg wichtige Personen studierten oder stammten aus Regensburg: ein Organist, ein Pastor und ein Kantor. Der schon erwähnte Organist Knogler wurde im Jahr 1720 der Nachfolger Wohlmuths. Im Jahre 1724 wurde Samuel Serpilius von der Gemeinde als Pastor eingeladen. Der Bekanntschaft dieser beiden ist es zu verdanken, dass im Jahr 1746 der Kantor Michael Koseck eingeladen wurde. Die beiden Musiker, Knogler und Koseck strebten nach einem Musikleben auf höchstem Niveau, was auch 115 Stolzenberg-Handschriften beweisen, die sich im Evangelischen Archiv Ödenburg befinden und zwischen 1726 und 1774 im Inventar eingetragen wurden. Der größte Teil der Handschriften sind Kantaten für Sonn- und Feiertage. Diese Kantaten und die Praxis des Kantatensingens wurden von der ödenburgischen Gemeinde ab 1729 allmählich übernommen. Ständig mussten für die sonntäglichen Gottesdienste die Noten kopiert und eingerichtet werden. So hatten die Stücke einen riesigen Einfluss auf die Komponisten der Stadt, auf Koseck und seine Zeitgenossen.⁵¹

⁴⁷ Bárdos 99 und Bárdos-Vavrincez 398.

⁴⁸ Thomas, Günter. ‚Stolzenberg, Christoph.‘ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 24/ Hrsg. von Stanley Sadie. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, 429.

⁴⁹ Seine Werke sind bei Bárdos-Vavrincez 402-426 aufgelistet.

⁵⁰ Bárdos-Vavrincez 400.

⁵¹ Nach Veronika Vavrincez zeigt sich der Einfluss sogar in sehr vielen der 22 Kompositionen von Koseck. Bárdos-Vavrincez 401.

III Die Choralbücher

III.1.1 Die Funktion der Choräle und der Choralbegleitungen

Nach der Untersuchung des Alltagslebens der ödenburgischen Evangelischen Kirchengemeinde werfen wir einen Blick auf die Choralpraxis des deutschen Sprachraumes, die als Vorbild für die ödenburgische Gemeinde galt.

Das Terminus *Choral* (*cantus choralis*) wurde seit dem 13. Jh. als Synonym für den Gregorianischen Choral verwendet. Erst im 16. Jh. benutzte man den Begriff für das protestantische, in der Muttersprache gesungene liturgische Gemeindelied des deutschen und skandinavischen Raumes. In einigen Fällen reichen die Wurzeln der Gesänge in das Repertoire der Gregorianik oder anderer Gesänge der Vorreformation zurück. Seit Ende des 17. Jh. steht der Begriff *Choral* auch für die mehrstimmige Bearbeitung (vokal oder instrumental) von Gemeindegesängen.⁵²

Obwohl beide große Reformatoren (Luther und Calvin) die Wichtigkeit des Gemeindegesanges betonten, entwickelte sich das Choralsingen nur sehr langsam, da die Gläubigen mangels Gesangbüchern sowohl die Melodien als auch die Texte nach Gehör lernen mussten.⁵³ Schon im 16. Jh. versuchte man, die Schwierigkeiten beim Singen der Gemeindelieder mit Hilfe von bewussten Reformen zu überwinden. Einerseits hat man neue Texte mit schon bekannten Melodien verknüpft, andererseits wurden Schulknaben protestantischer Schulen – um den Gesang zu leiten – im Gottesdienst eingesetzt, und so wurden auch sie mit den Chorälen vertraut gemacht. Ab dem 17. Jh. erleichterte eine große Zahl von gedruckten Gesangbüchern der Gemeindegesang.⁵⁴ Da diese Gesangbücher nur Texte, aber keine Noten enthielten, war die Unterstützung durch den Vorsänger oder die Orgel hilfreich. Die konsequente Orgelbegleitung wurde erst im 17. Jh. eingeführt. In einigen Zeiten des Kirchenjahres (wie Fastenzeit) oder an einigen Stellen des Gottesdienstes verzichtete man noch bis Ende des 18. Jh. auf die Orgel. Das Tempo des Gemeindegesangs ist heute mehr feststellbar, man kann aber aus einigen Dokumenten schlussfolgern, dass es wegen der aufkommenden Orgelbegleitung zu dieser Zeit verlangsamt wurde, und wich damit – auch in späteren Jahrhunderten – von dem für die jeweilige Zeit typischen Musikstil ab.⁵⁵

Um Eintönigkeit zu vermeiden, wurden mehrere Varianten zu bekannten Melodien komponiert, die aber statt der erwünschten Abwechslung dazu führten, dass die Gemeinde nicht einmal die Grundmelodien lernen konnte. In der

⁵² RGG-Choral, MGG-Choral

⁵³ MGG-Gemeindegesang 1162-1165.

⁵⁴ Blindow XI.

⁵⁵ MGG-Gemeindegesang 1179.

Zeit der Aufklärung fanden auch weltliche Melodien in der Kirche Eingang und blieben mit der Zeit unverändert erhalten.

Unter Choralbegleitung versteht man die auf über 450 Jahre zurückgreifende Praxis, in der die Chormelodien mehrstimmig – vokal oder instrumental – harmonisiert werden. In den hier behandelten ödenburgischen Büchern finden wir homophone Orgelsätze, diese Choralbearbeitungen werden auch Kantionalsatz genannt. Im Komponieren von kantionalsatz-ähnlichen Chorsätzen spielte Johann Sebastian Bach in der ersten Hälfte des 18. Jh. eine herausragende Rolle.⁵⁶

Mit der Praxis der Choralbegleitungen wurden die ursprünglichen modalen Tonarten⁵⁷ der Chormelodien mit Dur-Moll-Tonarten vermischt. In Ödenburg und seiner Umgebung konnten sich die ursprünglichen modalen Melodien halten, wie das in der folgenden Untersuchung der Psalmenlieder ersichtlich wird.

Im deutschen Sprachraum war im 18. Jh. die Verwendung von Quartsextakkorden sehr beliebt. In den hier untersuchten Choralbüchern kommen diese Akkorde in dieser Zeit eher selten vor. Erst im Choralbuch aus dem Jahr 1811 kommen sie öfter vor. In den westlichen protestantischen Ländern wurde auf den eher tänzerischen Charakter von ungeraden Takten in den Chorälen verzichtet. Diese Praxis wurde sehr bald auch in Ödenburg übernommen. Die bei Kantor Grünler noch im 3/2-Takt stehenden Melodien notierte der Kantor Wohlmann in seiner drei Jahre späteren „Tabulatur“ schon geradtaktig.

⁵⁶ Die in seinen Kantaten und Oratorien vorkommenden Chorsätze wurden auf Initiative Carl Philipp Emanuel Bachs zwischen 1765 und 1787 veröffentlicht. Im Bach-Werke-Verzeichnis stehen bei den Choralbearbeitungen keine Entstehungsdaten. Siehe Wolfgang Schmieder: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1971. BWV 253-438. MGG-Choralbearbeitung 827-839.

⁵⁷ Im 9. und 10. Jh. wurden die dorischen und hypodorischen Tonarten (1./2. Tonus) zum Protus (I.), die phrygischen und hypophrygischen (3./4.) zum Deuterus (II.), die lydischen und hypolydischen (5./6.) zum Tritus (III.) und die mixolydischen und hypomixolydischen Tonarten (7./8.) zum Tetrardus (IV.) zusammenschmolzen, und auch im Ambitus erweitert. Später wurde aus dem I. Modus die dorische oder um eine Quint höher aeolische, dem II. die phrygische, dem III. die lydische oder um eine Quint höher ionische und dem IV. die mixolydische Tonart. Vgl. Dobszay, László. *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1993, 202-203. Dieser Theorie entsprechend stellte Blindow in seiner Dissertation 12 Kirchentonarten fest: dorisch-hypodorisch (1./2.), phrygisch-hypophrygisch (3./4.), lydisch-hypolydisch (5./6.), mixolydisch-hypomixolydisch (7./8.), aeolisch-hypoaeolisch (9./10.) und ionisch-hypoionisch (11./12.). Vgl. Blindow 67-82.



Abb. 1.: *Nun lob mein Seel* – Vergleich der 2. Choralzeile in den Büchern von 1725, 1728, 1811, 1814 und bei Speer (1692)

Man findet in den mittleren Stimmen innerhalb einer Zeile oft mehrere Parallelen, wie es in dem hier stehenden, vierstimmig ausgearbeiteten Choralatz gut sichtbar ist.

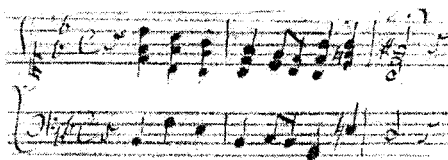


Abb. 2.: *Herzlich Lieb hab ich dich o Herr* (1811) – 1. Choralzeile.

Kantoren des deutschen Sprachraumes machten ihre Choralbegleitungen durch rhythmisch wiederholte Dissonanzen und Konsonanzen, durch Oktavsprünge und diatonische oder chromatische Skalenbewegungen der Bassstimme abwechslungsreich. Bei Tonwiederholungen der Diskantstimme war eine Bewegung in der Bassstimme ein Orgelpunkt im Bass wünschenswert. In den Bassstimmen der ödenburgischen Choralbücher sind Skalengänge und Oktavsprünge aber eher selten. Gelegentlich finden wir übermäßige Quart- und verminderte Quintsprünge. Oft kommen auch offensichtliche Flüchtigkeitsfehler in der Bezifferung vor.

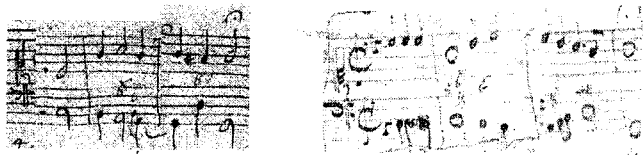


Abb. 3.: *Ein veste Burg* (1725) – 5. Choralzeile und *Ein Veste Burg* (1728) – 1. Choralzeile

III.1.2 Das Choralbegleitbuch als Buchgattung

In dieser Arbeit wird der Terminus „Choralbegleitbuch“ oder kurz „Choralbuch“ als Gattungsbezeichnung für die hier untersuchten Bücher verwendet. Die zeitgenössischen Quellen verwenden jedoch die Bezeichnungen „Partitur“ und „Tabulatur“ auch als Synonyme.⁵⁸ Unter Tabulatur verstand man in der Regel – nach Nikolaus Ammerbach – eine Buchstabennotenschrift. Das Wort „Tabulatur“ wurde zuerst 1624 von Samuel Scheidt in seinem *Tabulatura nova*⁵⁹ in einem neuen Sinn verwendet: im Gegensatz zu Stimmen- und Chorbücher werden hier gleichzeitig klingende Töne einfach untereinander geschrieben. Ab dieser Zeit wurden die beiden Bedeutungen des Wortes parallel verwendet.⁶⁰

Zuerst hat Daniel Speer 1692 ein Choralbuch mit beziffertem Bass in Stuttgart veröffentlicht. Dieses *Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel*⁶¹ enthält 316 Chormelodien mit beziffertem Bass – einige davon mit mehreren Harmonisierungsvorschlägen. Speer war in ständigem Kontakt mit dem nach Stuttgart übergesiedelten Johann Kusser, der mit dem ödenburgischen Organist Wohlmutth verwandt war.⁶² Es kann demnach vermutet werden, dass die Musiker der ödenburgischen deutschen Gemeinde das Choralbuch Speers kannten, und möglicherweise mit dessen Verfasser in Verbindung standen. Die Einleitung dieses Buches erlaubt uns einen Einblick in die Welt der Choralbücher des 18. Jahrhunderts. Das Buch bietet mit seinen einfachen Choralsätzen für Studierende eine Hilfe, sich im Spiel eines bezifferten Basses zu erproben. Speer macht in seiner Einleitung jedoch darauf aufmerksam, dass das Erlernen des Aussetzens eines bezifferten Basses – ob über der Bassnote eine Quint oder

⁵⁸ Dass diese Gattungsbezeichnungen Synonyme sind, dafür ist der Titel des 1631 in Dresden erschienenen Werkes Johann Klemms ein gutes Beispiel: *Partitura seu Tabulatura italica*. Riedel, Friedrich Wilhelm. „Notation – IX. Tabulaturen.“ In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7/ hrsg. von Ludwig Finscher. Bärenreiter Verlag, 1997, 358-367.

⁵⁹ Das Werk erschien in drei Bänden. (Hamburg: Michael Hering, 1624.)

⁶⁰ Stark verwendete 1689 das Wort „Tabulatur“ in seinem schon erwähnten Virginalbuch auch in dem neuen Sinn.

⁶¹ Die Überschrift heißt weiter: *worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene Melodeyen, in Noten-Satz mit 2. Stimmen als: Discant und Bass untereinander. ...*

⁶² Ferenczi-Korálok 114-115.

eine Sexte, bzw. kleine oder große Terz zu spielen ist⁶³ – nur unter strenger Aufsicht eines Lehrers möglich ist. Speer betont, dass das parallele Lesen des Textes im Gesangbuch und der „Partitur“ unablässig ist. Da die Choralmelodien in den Gemeinden in verschiedenen Varianten tradiert wurden, hielt Speer es für wichtig, dass der Kantor sich der Gemeinde anpasst und nicht immer die geschriebene Version spielt. Er veröffentlichte oft seine Harmonisationen im ungeraden Takt. Da aber in manchen Gemeinden diese Choräle nur geradtaktig bekannt waren, macht Speer die begleitende Person darauf aufmerksam, den Traditionen der Gemeinde zu folgen.

Ab dem 18. Jh. wurden Choralbegleitungen immer öfter in vierstimmig ausgesetzten Harmonisationen notiert. Dies verdrängte die Generalbassnotation ab Mitte des 19. Jh. vollends.

Die behandelten Bücher tragen also unterschiedliche Gattungsbezeichnungen, es handelt sich jedoch in allen Fällen um Choralbücher zur Begleitung des Gemeindegesanges der lutherischen Gemeinde, mit dem im 18. Jh. üblichen bezifferten Bass, notiert in Sopran- und Bassschlüssel.

III.2 Choralbücher mit Beziehungen zu Ödenburg

III.2.1 Die Untersuchung des dem Vergleich zugrundeliegenden Choralbuchs von 1725

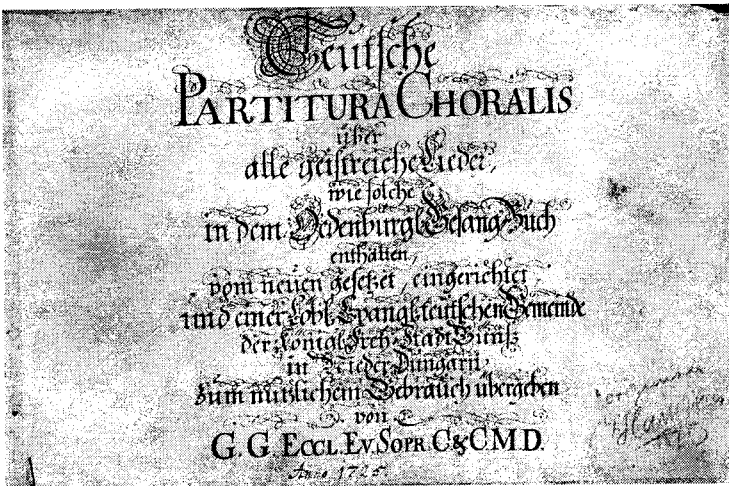


Abb. 4.: Faksimile des Titelblattes

⁶³ Speer hielt die Sekunden und die Terzen für die „Seele“ der Musik, die den Grundcharakter und Affekt des Satzes bestimmen.

Aus dem Nachlass von Güns ist vor kurzem das unserem Wissen nach älteste, in Ungarn geschriebene deutschsprachige Choralbuch an die Öffentlichkeit gekommen.⁶⁴ Es ist ein Buch mit Ledereinband, auf dessen Titelblatt steht:

Deutsche
 PARTITURA CHORALIS
 über
 alle geistreiche[!] Lieder,
 wie solche
 in dem Oedenburg[ischen] Gesang-Buch
 enthalten,
 vom neuen gesetzt, eingerichtet,
 und einen Löb[lichen] Evang[elischen] teutschen Gemeinde
 der könig[lichen] Frey-Stadt Günsz [=Kőszeg]
 in Nieder-Hungarn
 zum nützlichem[!] Gebrauch übergeben
 von
 G. G. Eccl. Ev. Sopr: C.&C.M.D.
 Anno 1725.

Der Titel gibt einige Hinweise und wirft gleichzeitig viele Fragen auf. In den folgenden Abschnitten wird dieses Titelblatt analysiert, und davon ausgehend die Geschichte dieses Buches behandelt.

Wir haben es mit der Gattung einer Choralpartitur von 1725 zu tun.

Das im Titel genannte „Ödenburgische Gesangbuch“ kann heute nicht mehr eindeutig identifiziert werden. Einige Überlegungen dazu werden im Folgenden aufgelistet. (Diese Gesangbücher enthalten gemäß der Zeit keine Noten, nur Texte.)

- Im Nachlass des ödenburgischen Kantors Valentin Wigeleb aus dem Jahr 1629 wird ein Buch, „*Dass grosse Gesangbuch*“, erwähnt. Dieses Gesangbuch ist nicht erhalten, damit könnte aber das „Ödenburgische Gesangbuch“ gemeint sein.
- Noch wahrscheinlicher ist jedoch, dass hier ein von dem Pastor Matthias Lang aus Ödenburg redigiertes Gesangbuch gemeint ist.⁶⁵ Dieses Gesangbuch war in den ödenburgischen Gemeinden bis 1785 und auch in den angegliederten kleinen Dörfern bis zum Jahr 1835 in den lutherischen Gemeinden gebräuchlich. Die erste Ausgabe ist unbekannt; eine

⁶⁴ Aus dem ohne Signatur stehenden Nachlass der AGE (Archivum Generalis Ecclesiae) ist das Buch nach 1915 in das Evangelische Staatsarchiv (Budapest) gekommen. Neulich wurde das Buch bei Aufräumarbeiten gefunden und zur gegenwärtig im Aufbau stehenden Kirchenmusikalischen Sammlung hinzugefügt. Das Buch wurde von Gyula Kapi (1888-1910, Lehrer in Ödenburg) der Ungarischen evangelischen universalen kirchlichen Gesangskommission im Jahre 1909 angeboten, und im Jahr 1911 von dessen Sohn Dr. Gyula Kapi gekauft.

⁶⁵ Dieses Gesangbuch wurde im 18. Jh. das „*des Herrn Langischen Gesangbuch*“ genannt; Payr 370. Von Bárdos wird es jedoch nicht aufgeführt.

spätere Ausgabe des ödenburgischen Pastors Samuel Gamauf ohne Ortsangabe und Auflagedatum ist jedoch erhalten und wohl vor 1674 gedruckt worden.⁶⁶ Payr hat eine weiter verbreitete spätere Auflage dieser Liedsammlung von 1700 in dem Franziskanerkloster von Némethújvár (Güssing) gefunden, die heute jedoch auch verloren ist.⁶⁷ Ein Choralbuch mit demselben Titel findet man in der Bayerischen Staatsbibliothek München,⁶⁸ so dass es sich um dasselbe Buch handeln dürfte.

- In Göttingen und München finden sich darüber hinaus zwei weitere vor 1725 in Ödenburg gedruckte Gesangbücher.⁶⁹ Aufgrund dessen ist es auch vorstellbar, dass diese mit der Sammlung übereinstimmen, die laut Titel als *Oedenburgischem Gesang-Buch* dem zu untersuchenden Choralbuch von 1725 zugrunde liegen.
- Im Evangelischen Archiv in Ödenburg befindet sich ein Gesangbuch aus Berlin ohne Signatur,⁷⁰ das jedoch nicht im Titel als „Oedenburgische Gesang-Buch“ gemeint sein kann. Es enthält nämlich Gesangtexte, deren Anfänge in vielen Fällen von denjenigen des Choralbuchs von 1725 abweichen.
- Samuel Gamauf, ein ödenburgischer Pastor, hat am 2. 5. 1785. im Gegensatz zu der bis zu Gerengel zurückgreifenden Gesangstradition ein neues Gesangbuch veröffentlicht.⁷¹ Gamauf verwies im Vorwort auf ein

⁶⁶ *Auserlesene Geistliche Lieder, die meistentheils in der Kirche zu Oedenburg gesungen und in anderen Gesangbüchern nicht alle gefunden werden.* Coloss 3, 16. Der Ort und das Auflagedatum sind unbekannt. Das Buch wurde 1674 mit einem „Ödenburgisches Abendsgebet“ ergänzt, also muss das Buch früher entstanden sein. Payr 370.

⁶⁷ Payr 104, 370.

⁶⁸ Vgl. Fußnote 32.

⁶⁹ J. N. J. *Oedenburgisches Tägliches Früh- und Abendgebet Dabey zu finden andächtige Morgen- und Abend-Segen Auf jeden tag in der wochen; wie auch an Fest- und Feyer-Tügen Buß-Beicht- und Communion-Reiß- und Ungewitter- zu Fried- und Kriegszeiten Krankheit- und Sterbens-Gebet und Trostreiche Andachten; Samt einem vollständigen Gesang-Buch Der Evangelischen Kirchen zu Oedenburg in Nieder-Ungarn. Gedruckt im Jahr Christi 1691.* [II.] *Vollständiges Gesang-Buch Darinnen Die gewöhnlichen Kirchen-Lieder und Psalmen D. Martini lutheri, und ande-rer Geist-reichen Männer nach Ordnung der Jahrs-Zeit auch auf mancherley Fälle im Menschlichen Leben gerichtet zu finden.* Bib Z Gedruckt im Jahr Christi 1691.

Oedenburgisches Gebetbuch: [nebst:] Oedenburgisches Gesang-Buch. [1718.]

⁷⁰ *Hrn. Casp. Neumanns, Weyl der Ev. Kirchen und Schulen in Breslau Inspectoris Kern Aller Gebete Und Gesänge, Das ist: Eine Sammlung aller von ihm herausgegebenen Gebete und Lieder, Deren jene In Bitte, Gebet, Fürbitte und Dancksagung; Dieser aber In Halleluja und Hosianna oder in Lob-gesänge und geist-liche Bet-Lieder abgetheilet, Auf diese Art aufs Neue zum Druck befördert.* BERLIN, Bey Johann Andreas Rüdigers, 1724. Evangelisches Archiv Ödenburg, ohne Signatur.

⁷¹ *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für Evangelische Gemeinen. V Z Prefsburg, bey Simon Petrus Weber, privileg. Buchdrucker und Buchhändler. Z 1785, Evangelische Staatsbücherei: EvZB 19.815.*

Gesangbuch von 1726, das heute verloren ist.⁷² Dieses Werk wurde von Johann Sigismund Pilgram, dem damaligen Pastor von Ödenburg, veröffentlicht. Gamauf stellte sein Buch nach dem Vorbild dieses alten Gesangbuchs zusammen, dass er es deshalb „*Neu-vermehrtes Oedenburgisches Gesang-Buch*“ nannte. Die Bibliographie von Petrik⁷³ führt vor dem Buch von 1737 kein älteres Gesangbuch an.⁷⁴ Das Gesangbuch von 1737 wurde von Johann Ludwig erweitert, im Jahre 1745 gab er seine Sammlung heraus, was bruchstückhaft erhalten geblieben ist.⁷⁵ In seinem Vorwort bezog Ludwig sich nur auf die Ausgabe von 1737. Er führte die Melodiezuweisungen („*nach der Melodie...*“) der im Gesangbuch befindlichen Texte auch nur im Anhang an. Man kann jedoch alle Melodien rekonstruieren, entweder anhand des Anhangs oder aufgrund späterer Choralbücher.

Das Titelblatt der behandelten Choralpartitur weiter betrachtend, findet man unten die Monogramm G. G. der Name des Notenschreibers. Gemäß der Jahreszahl ist es möglich, dass diese Abkürzung den Namen des schon seit fast vier Jahrzehnten in Ödenburg tätigen Kantors Gottlieb Grünler zeigt.

Das nächste Problem stellen die Buchstaben (C.&C.M.D.) nach der lateinischen Abkürzung der Ödenburgischen Lutherischer Gemeinde (Eccl. Ev. Sopr) dar. Die auch als lateinische Zahlen auslegbaren Buchstaben könnten ein Chronogramm sein. Die Summe der Zahlen ergibt 1700. Wegen des &-Zeichens und des Widerspruchs mit dem in der letzten Linie nachträglich geschriebenen Jahreszahl 1725 ist aber die Vermutung aller Wahrscheinlichkeit nach falsch. Eine weitere Möglichkeit ist, die Abkürzung M.D. als einen damals geläufigen Ausdruck „*minister Domini*“ zu verstehen. Demgemäß soll im Jahre 1725 einen Pastor mit C. C. Monogram in Ödenburg gedient haben, auf dessen Bitte die dort üblichen Gemeindegänge gesammelt worden sind, um das Buch der in der Nähe von Ödenburg liegenden Stadt Güns zu widmen. Ein solcher Name kommt aber unter den hier in Dienst stehenden Pastoren nicht vor, die

⁷² „*Man lese nur die Vorrede zu der neuvermehrten Oedenburgischen Gesangbuch, welches 1726. von dem sel. Hr. Sigismund Pilgram wohlverdienten Prediger dieser Gemeine mit Genehmhaltung des evangel. Kirchenkonvents allhier verfasst, ...*“, EvZB 19.815.

⁷³ Vgl. Petrik.

⁷⁴ *Neu-vermehrtes Oedenburgisches Gesang-Buch, In welchem Auserlesene Geist-reiche Lieder nach Ordnung der Jahrs-Zeiten und auf mancherley Falle in menschlichen Leben zu finden. Allen Gott-liebenden Herten Und Sonderlich bey dem öffentlichen Gottesdienst der Evangelischen Gemeine zu Oedenburg in Nieder-Ungarn Zum heylsamem Gebrauch. In Verlag Christian Gottfried Schrabs, Burgerl. Buchbinder allda, 1737.* (Evangelisches Archiv aus Ödenburg: Le 926,2), Petrik VII.354.

⁷⁵ *Neu-vermehrtes Oedenburg-Raab und Güntzerisches Gesang-Buch, In welchem Auserlesene geistreiche Lieder nach Ordnung der Jahrs-Zeiten und auf mancherley Fälle im menschlichen Leben zu finden. Allen GOTT liebenden Herten, und sonderlich bey dem öffentlichen Gottesdienst der Evangelischen Gemeine zu Oedenburg, Raab und Nemes Cso in Nieder-Ungarn zum heilsamen Gebrauch. Zu finden den Johann Ludwig, Buchbinder in Günsß. 1745, EvZB 18.784.*

Buchstaben C.&C. können also nicht für den Namen eines Pastors stehen. Viel wahrscheinlicher deutet es auf den Titel von Grünler hin, und ist die Abkürzung für Cantor & Chormeister. Die M.D. kann zwar im bildlichen Sinn den Diener Gottes betreffen, aber in diesem Fall ist eher zu vermuten, dass es die Abkürzung von Musikdirektor ist. Im Jahre 1720 wurde der Musikdirektor Johann Wohlmuth pensioniert, so konnte Grünler danach, im auf dem Titelblatt stehenden Jahr 1725, schon Musikdirektor gewesen sein. Oben wurde schon kurz erwähnt, dass Knogler der Nachfolger von Wohlmuth war,⁷⁶ und natürlich konnte zugleich nur ein Musikdirektor in der Gemeinde dienen. Wir wissen auch, dass der Organist-Musikdirektor Knogler 1726 die Erziehung der Jugend, die in der Regel die Aufgabe des Kantors war, von Grünler übernahm,⁷⁷ wir sehen also, dass die beiden ihre Aufgabenbereiche unter sich oft getauscht haben. So ist es vorstellbar, dass Grünler im Jahre 1725 der Musikdirektor der Stadt Ödenburg war.

Wie schon erwähnt, bekam die ödenburgische Gemeinde in der 1674 gebauten Holzkirche eine Orgel aus Güns geliefert, was uns vermuten lässt, dass genannte Choralbuch ein Dankgeschenk war.⁷⁸

Dass das Choralbuch noch sehr lange im Gebrauch war, beweist eine Einzeichnung auf dem Titelblatt mit violettem Bleistift von dem 150 Jahre später tätigen Kantor:

organista MHammer 1875

Demnach wurde die Sammlung als wertvoller Schatz bewahrt, möglicherweise wurde sie von Generation zu Generation vererbt. Dass sie trotzdem in gutem Zustand überliefert ist, kann auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass in Güns schon im Jahre 1814 ein neues Choralbuch fertig gestellt wurde, das andere Harmonisationen und auch neue Choräle enthält.⁷⁹ Deshalb stellt sich die Frage, warum eine neue Sammlung notwendig war, wenn die alte – den Angaben nach – noch in Gebrauch war. Hätten die Kantoren der Gemeinde tatsächlich über einhundertfünfzig Jahre mindestens einmal täglich aus dem Buch von 1725 gespielt, wäre es heute in wesentlich schlechterem Zustand. Wahrscheinlich waren die beiden Bücher parallel in Gebrauch, entweder weil in der Gemeinde zwei Organisten dienten, oder um die Festtage von den Werktagen durch andere Harmonisationen zu unterscheiden. Da es sich um eine kleine Gemeinde handelt, ist die zweite Hypothese wahrscheinlicher.

Auch als Autor des Choralbuches von 1814 finden wir den Namen Hammer. Gyula Kormos erwähnt mehrere in Güns dienende Kantor-Lehrer unter diesem Namen. Angeblich deutet die hier erwähnte Inschrift auf den 1855

⁷⁶ Bárdos 110.

⁷⁷ Bárdos 114.

⁷⁸ Bárdos 93.

⁷⁹ Das Erbe des AGEs befindet sich ebenfalls in der kirchenmusikalischen Sammlung des Evangelischen Staatsarchivs Budapest, ohne Signatur. Vgl. Fußnote 64.

oder 1856 geborenen Julius Hammer,⁸⁰ da sein gleichnamiger Vater in dieser Zeit in Weppersdorf tätig war. Der Buchstabe M deutet wahrscheinlich nicht auf den Namen, sondern auf seinen Titel „Magister“ hin. Zum Erlangen einer Urkunde als Kantor-Lehrer wurde eine Maturaprüfung vorausgesetzt, die frühestens mit dem 18. Lebensjahr zu erreichen war. Wann Julius Hammer nach Güns übersiedelte, ist uns nicht bekannt, theoretisch könnte er – dem Geburtsdatum entsprechend – in dem genannten Jahr 1875 die Stelle des Kantor-Lehrers schon übernommen haben.

Nach Behandlung des Titelblattes kommen wir nun zum Inhalt und Aufbau des Choralbuches. Der Kantor-Notenschreiber begann das Choralbuch mit der damals bei den Kirchenschriften gewöhnlichen lateinischen Abkürzung: auf dem ersten Blatt oben steht „J. N. J.“ (in nomine Jesu). Er verwendet konsequent eine Schreibweise, in der er das Notensystem über die linke und rechte Seite hindurchführt, und erst dann die nächste Zeile beginnt.

Das Buch gliedert sich in einen von Grünler notierten Hauptteil, und in eine nachträgliche Ergänzung von späteren Notenschreibern. Der Hauptteil besteht aus zwei größeren und einen zwischen die beiden stehenden kleineren Teil. Die Gesänge der Kirchenfeste bilden die erste größere Einheit. Dem Kirchenjahr entsprechend fängt sie mit *Advents-Liedern* an, dann kommen *Weihnachts-, Neu-Jahrs-, Passions-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst-Lieder, Lieder von der heiligen Dreifaltigkeit* und die *Lieder zum Tage Maria Heimsuchung und S. Michaelis*.⁸¹ Hier folgt eine kleinere selbstständige Gruppe mit den *Psalm-Liedern*.⁸² Die andere große Gruppe enthält die Gesänge zu gottesdienstlichen Gelegenheiten, so *Catechismus-, Buß-, Rechtfertigungs-Lieder, Vom heiligen Abendmahl, Lob- und Danck-Lieder, Vom christlichem!]) Leben und Wandel, Bet-, Klag- und Trost-Lieder*, danach *Von der christlichen Kirchen und Von den grossen Land-Plagen* bedenkende Liedern, *Morgen-, Tisch-, Abend-, Sterb-Lieder, Vom jungsten Tage und Bericht* und endet mit der *Litania*. Diese Gruppentitel stehen immer über dem Notentext der jeweiligen Seite. Der Hauptteil geht über 155 Seiten, hauptsächlich von der

⁸⁰ Hammer Gyula/Julius Hammer ist in Weppersdorf 1855/1856 geboren. Sein Grossvater war noch Volksschullehrer in Güns, sein Vater unterrichtete schon in Weppersdorf. Aus seiner ersten Ehe stammt der ödenburgische Kirchenmusiker Gyula Hammer, der nach 1912 sein Name auf ungarischen Hamar änderte. Ein zweites Mal heiratete er schon 1886 in Güns. Er starb am 3. Februar 1933 in Güns. Vgl. Kormos 59-60.

⁸¹ Die letzten zwei Feste gehören heute nicht zu den Festtagen in der Evangelisch-Lutherischen Kirche. St. Michael ist deswegen so bedeutend, weil die größte Kirche in Ödenburg nach St. Michael benannt war und eine Zeit lang von der Evangelischen Gemeinde genutzt wurde. Der Festtag dieser Kirche war an seinem Namenstag, am 29. September. In diesem Choralbuch steht nur ein einziger Gesang (*Es stehn vor Gottes Throne*) zu diesem Fest. Es ist möglich, dass es früher mehrere Choräle zu diesem Feiertag gab, die ungebräuchlich wurden, als die St. Michael-Kirche den Lutheranern weggenommen wurde.

⁸² Diese Gruppe wird im letzten Kapitel des Aufsatzes ausführlich untersucht und mit den Psalmenliedern der anderen Bücher verglichen.

Hand Grünlers geschrieben, mit wenigen Einträgen von späteren Notenschreibern an den freigelassenen Stellen. Die weiteren Seiten wurden den im vorigen Teil fehlenden oder veränderten Chorälen vorbehalten, die nachträglich ohne Systematik von späteren Notenschreibern eingetragen wurden. Auf vier Seiten ändert sich auch die oben genannte Schreibweise.⁸³ Diese Harmonisationen erstrecken sich noch über 25 Seiten, danach wurden die übrigen Blätter ausgeschnitten. Darauf wurde wahrscheinlich auch etwas geschrieben, da die Seite 181 im darauf folgenden Register (nur mit Titeln der Liedtexte) auch genannt ist.⁸⁴

Im für das ganze Choralbuch geltende Register notierte der Schreiber die Textanfänge der Choräle alphabetisch, daneben die Seitenzahlen. Die nachträglich geschriebenen Choräle wurden allgemein zwischen zwei Zeilen eingefügt, und oft sind sie hinten gar nicht registriert. Interessanterweise kommen manche Choräle nur mit Titel im Register, aber nicht unter den Harmonisationen vor. Manchmal sind auch falsche Seitenzahlen angegeben. Im Register wurden auch Titel aufgeführt, die keine eigene Melodie haben. In den meisten dieser Fälle steht dann der Titel und die Seitenzahl des Chorals daneben, auf dessen Melodie diese Choräle zu singen sind. In drei Fällen steht kein anderer Choraltitel daneben. Bei zweien davon tritt der Fall auf, dass ihr Text gemäß der Silbenzahl auf den Gesang der angegebenen Seite passt und singbar ist. Der mit den Wörtern *Ach Herre Gott* beginnende Choral kann aber nicht nach der auf der Seite angegebenen Melodie gesungen werden.

Der Notenschreiber schließt das Choralbuch nach dem alphabetischen Choralregister mit einem Zitat aus dem Buch [Jesus] Sir[ach] (Sir. 7,39)⁸⁵ ab.

Um daraus Folgerungen über das örtliche Repertoire zu ziehen, ist es sinnvoll, die Choräle dieses Buches mit den Chorälen des ab dem 16. Jh. das ganze deutschsprachige Gebiet umfassenden Zahn-Katalogs⁸⁶ zu vergleichen. Unter den 212 Melodien der Sammlung von 1725 befinden sich 54 nicht im Zahn-Katalog, das heißt, dass ein Viertel der Choräle wahrscheinlich in den deutschsprachigen Ländern unbekannt waren. Die sowohl im Choralbuch als auch im Katalog stehenden Melodien zeigen in vielen Fällen große Unterschiede. Von den Texten der nur in Ödenburg vorkommenden 54 Choräle sind 29 auch im Zahn-Katalog zu finden, jedoch mit anderer Melodie. Die Gemeinde in Ödenburg formte wahrscheinlich ein örtliches Repertoire. Die Tatsache, dass die Stadt nicht nur politisch, sondern auch religiös ihre Autonomie bewahrte, gilt auch auf die Ödenburgische Evangelische Gemeinde.

Es ist nicht klar, aus welchem deutschen Gesangbuch oder aus welcher anderen Quelle die ödenburgische Gemeinde die oben erwähnten 54 Choräle übernahm. Aller Wahrscheinlichkeit nach verwendeten sie unter der damaligen

⁸³ Diese sind in moderner Schreibweise nach Seiten notiert.

⁸⁴ *Veni Sancte bey einen Congregation der Christlichen*. [möglicherweise das *Veni Sancte Spiritus*, der pfingstliche Hymnus].

⁸⁵ *Was du thust, so bedencke das ENDE*.

⁸⁶ Zahn-Katalog.

breiten Gesangbuch-Auswahl nur einige Bücher. Da in der Zeit der Zusammenstellung des Choralbuches die zweibändige Sammlung von Freylinghausen in der Bibliothek der Pietisten in West-Ungarn (Transdanubien) sicher vorlag,⁸⁷ nahm Grünler – nach Zoltán Csepregi – sich die Choräle dieser Bücher als Vorlage.⁸⁸ Die Untersuchung des Katalogs unterstützt aber diese Hypothese nicht, weil der größte Teil der dort publizierten Choräle in den genannten Büchern von 1704 und 1714 nicht vorkommt. Möglicherweise wurde ein Gesangbuch aus dem 17. Jh. zugrunde gelegt und bearbeitet.

Einige Choräle sind mit den Melodien des heutigen ungarischen Gesangbuchs identisch.⁸⁹ Darum ist es möglich, dass die Ödenburger die Melodien auch von den in der Nähe liegenden, ungarisch sprechenden Gemeinden übernommen haben. Es ist auch vorstellbar, dass nicht nur *ein* Buch in Gebrauch war. Gemäß der historischen Position der Stadt konnten die Studenten, die in protestantische Zentren studierten, die im Ausland gehörten Gesänge nach Hause einbringen, und konnten sie den daheim gebliebenen Lutheranern beibringen. Die Choralmelodien könnten sich also durch mündliche Überlieferung verbreitet haben, was die Erklärung dafür sein könnte, dass es viele örtliche Melodienvarianten gibt, während die Texte übereinstimmen. Weil die Stadt ein aktives Handelsleben führte, könnten die Bücher oder selbst die Gesänge der fahrenden Händler eine Rolle bei der Gestaltung des Repertoires gespielt haben.

Die auch im Zahn-Katalog stehenden 158 Chorälen stammen aus verschiedenen Zeiten.⁹⁰ Im Zahn-Katalog stehen viele Choräle mit mehreren Varianten unterschiedlicher Datierung, jedoch ist es schwer nachvollziehbar, aus welcher dieser Versionen die ödenburgische Variante entstanden ist. Unter den den ödenburgischen Gesängen ähnlichsten Varianten kommt das *Hertzliebster Jesu* mit der frühesten Jahreszahl vor. Es ist schon aus der vorreformatorischen Zeit bekannt: Es ist erstmals 1507 erwähnt mit der Melodie von Petrus Tritonius (ursprünglich Treibenreif) und dem geistlichen Text von Johann Hermann. Auch in anderen Fällen gibt es weltliche Melodien, die mit geistlichem oder

⁸⁷ Der Hauptvertreter des Pietismus in Halle war Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739).

Geist-reiches Gesang-Buch Den Kern Alter und Neuer Lieder Wie auch die Noten der unbekanntenen Melodeyen und darzu gehörige nützliche Register in sich haltend; In gegenwärtiger bequemer Ordnung und Form samt einer Vorrede Zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung im Glauben und gottseeligem Wesen herausgegeben von JOHANN ANASTASIO Freylinghausen, Past. Adj. HALLE Gedruckt und verlegt im Wäysenhouse. 1704. RISM B/VIII/1 1704⁰⁴ – Frey-G 1704. Und der zweite Band: Neues Geist-reiches Gesang-Buch...M DCC XIV. RISM B/VIII/1 1714⁰⁶ – Frey-N 1714. Während des 18. Jh. erschienen die beiden Bänder in zahlreichen Ausgaben.

⁸⁸ Csepregi 77-78.

⁸⁹ *Evangelikus énekeskönyv*. Budapest: Presseabteilung der Ungarischen Evangelischen Kirche, 1995.

⁹⁰ Die Früheste ist aus dem Jahr 1507, die Späteste von 1751.

kirchlichem Text tropisiert worden sind.⁹¹ Mehrere Choräle kamen aus lateinischen Kationalsätzen des 15. Jh. oder aus der pietistischen Praxis in die evangelischen Choralbücher, manchmal auch in die evangelischen Kirchenordnungen.⁹² Die chronologisch nächste Gruppe ist mit 22 Liedern auch die größte. Damals erschien in Erfurt ein *Enchiridion*, das größtenteils die Bearbeitungen der Texte nach Luther enthält.⁹³ Aus dem 16. Jh. war das Choralbuch von 1535 von Joseph Klug auch eine wichtige Quelle,⁹⁴ aus dem die ödenburgische Gemeinde – möglicherweise indirekt – 10 Melodien übernahm. In Ödenburg verwendete Choräle erschienen erstmals im Jahre 1609 und 1649. Die Wurzel der übernommenen Choräle führt hauptsächlich in diese zwei Jahrhunderte zurück.

In dem Choralbuch kommen sieben Melodien vor, die laut Zahn-Katalog erst nach 1725 datiert sind. Diese sind in der behandelten „Partitur“ spätere Einträge, wann sie jedoch entstanden sind, ist – auch nach der Untersuchung der Schriftzüge – unklar. Vier davon treten erstmals im Gesangbuch von Cornelius Heinrich Dretzel⁹⁵ von 1731 auf. Bei Dretzel befinden sich mehrere auch in Ödenburg gesungene Choräle, wir können also davon ausgehen, dass dieses Buch aller Wahrscheinlichkeit nach eine wichtige Quelle für die Gemeinde war.

Im Folgenden werden allgemeine Merkmale und Besonderheiten der vorhandenen Choralharmonisationen bzw. Handschriften der Autoren untersucht. Die Choräle von 1725 bestehen im Allgemeinen aus mehreren Strophen, aber es gibt auch einstrophige Lieder. Die meisten Strophen (23) hat der Choral *O Mensch! Bewein dein Sünde groß*. Interessanterweise gibt der Notenschreiber hier den Anfang der zwei letzten Strophen nicht an, obwohl er dies – als Hilfe für den Organisten – in anderen Fällen tut.

Manchmal, meist bei den syllabischen, dem Sprachrhythmen unterworfenen Chorälen, wird der ganze Text zur Melodie angegeben.⁹⁶ In diesen Fällen ist es verständlich, dass die Texte notiert werden, weil der Organist nur so unter der freien Deklamation die Harmonien genau spielen konnte. Es gibt aber keine Erklärung für das nachträgliche Setzen des Textes beim in der Silbenzahl und Metrum gleich bleibenden Choral *In dir ist Freude*. Möglicherweise hatte die kleine Gemeinde keinen Kantor, und der Organist musste auch die Aufgabe

⁹¹ *Ach Herr, mich armen Sünder*: Melodie von Hans Leo Hassler – Text von Christoph Schneegass. *Hertzlich thut mich verlangen*: Melodie von Hans Leo Hassler – Text von Christoph Knoll.

⁹² Aus lateinischen Kationalsätzen: *Uns ist ein Kindlein, Geboren ist uns, Der Tag der ist so freundenreich*. Aus pietistischer Praxis: *Jesu! der du meine Seele, Ach Gott erhör mein Seufftzen, Kein Stündlein geht dahin, Liebster Immanuel*.

⁹³ *Das Erfurter Enchiridion*. Faksimile mit dem Zusatz von 1525. *Dokumenta Musicologica* 1/36. Kassel: Bärenreiter, 1983. Evangelische Staatsbibliothek 19.873.

⁹⁴ *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittemberg. D. Mart. Luther. 1535. Gedruckt zu Wittemberg durch Joseph Klug. M.D.XXXV*. RISM B/VIII/1 1535⁹⁶ – Wit K 1535.

⁹⁵ *Des Evangelischen Zions Musicalische Harmonie: Oder: Evangelisches Choral-Buch von Cornelius Heinrich Dretzel*. Nürnberg: Endter, 1731. siehe: RISM A/1/2 D.3530.

⁹⁶ *Te Deum, Magnificat, Litanía*.

des Kantors im Führen des Gemeindegesangs übernehmen. Vielleicht benötigte der Organist diesen Eintrag, weil er den Text noch nicht auswendig beherrschte.

Grünler harmonisierte die im kirchlichen Modus stehenden Choräle mit geringen modalen Abweichungen in den Dur- und Moll-Tonalitäten. Im Bass schrieb er außer den in der Grundstellung auftretenden Dreiklängen meist Sextakkorde und viele Vorhalte. Es gibt aber auch Sept- und Quintsextakkorde. In der Bassbezeichnung schreibt er manche Akkorde eindeutig falsch. In seinen Harmonisationen herrscht aufgrund der zahlreichen Sextparallelen Mangel an Abwechslung, seine Stimmführungen sind willkürlich und auch Quint- und Oktavparallelen kommen oft vor. Grünler lässt die Generalbasstheorie des 18. Jh. unbeachtet.

In dem von Grünler notierten Hauptteil tritt mit wenigen Ausnahmen maximal ein Vorzeichen auf.⁹⁷ Bei späteren Schreibern kommen im B-Bereich bis zu drei und im Kreuzbereich bis zu vier Vorzeichen vor. Ebenfalls auffällig ist bei den Chorälen die Gleichrangigkeit des ersten und dritten Viertel im 4/4-Takt.

Die Handschrift Grünlers kann von späteren Notenschreibern gut unterschieden werden. Grünlers deutliche Schriftzüge zeigen eine routinierte Hand. Die halben und Viertelnoten, bzw. ganze und halbe Noten sind in ausgewogenem Verhältnis gesetzt worden. Charakteristisch für Grünler ist, dass der obere Bogen des „C“ der Taktangabe ein bisschen nach unten eingedrückt ist. Die rechts stehenden Notenhälse bei den nach unten gehaltenen Noten sind für Grünler und seine Zeitgenossen typisch.

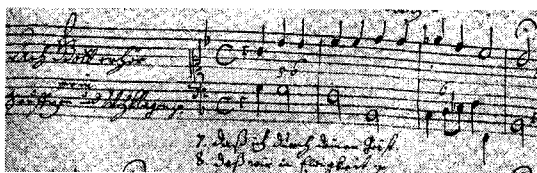


Abb. 5.: Ach Gott erhöhr mein Seuffzen und Wehklagen – Titel und 1. Choralzeile

Für weitere Schreiber lassen sich Indizien finden, die jedoch so wenig stichhaltig sind, dass sie hier nicht weiter ausgeführt werden sollen.

Bei dem Choral *In dulci jubilo* findet sich eine mit Bleistift geschriebene Abkürzung „G. D.“ Dies kann der lateinische Hinweis auf ein Fest sein: genere Domino (die Geburt des Herren). „G. D.“ könnte aber auch für das Monogram von Daniel Gaszner stehen. Wir wissen, dass Gaszner im Jahr 1804 als Trompeter beim Regiment „Albert“ in Ödenburg diente,⁹⁸ es ist also möglich, dass er auch in Güns musizierte. Wahrscheinlich wurde die Melodie des weih-

⁹⁷ Die Ausnahmen sind zwei Passionschoräle mit zwei Vorzeichen.

⁹⁸ Bárdos 381.

nachtlich festlichen Chorals durch Trompetenklänge verstärkt und von Gaszner gespielt.

Etwa ein Drittel der hier enthaltenen Chormelodien kommen auch unter den – in der selben Zeit – von J. S. Bach bearbeiteten Chorälen vor,⁹⁹ es ist also nicht uninteressant, diese ödenburgischen Versionen mit denen Bachs zu vergleichen.¹⁰⁰ Die ödenburgischen Melodien unterscheiden sich oft wesentlich von den Leipziger Varianten. Auch hier merkt man, dass die Ödenburger trotz der regelmäßigen Verbindung nach Deutschland ein örtliches Repertoire geformt haben.

Ein Beispiel für eine Abweichung von Bach bezüglich der Struktur ist im Gesang *Jesu! nun sey gepreiset* zu sehen. In der Ödenburgischen Sammlung ist es der einzige Choral, in dem Taktwechsel vorkommen. Bei Bach sieht der Struktur des Chorals folgendermaßen aus: ababc a^va^va, wobei der ababc-Teil im 4/4-, der a^va^v-Teil im ¾- und der a-Teil wieder im 4/4-Takt steht. Die ödenburgische Variante ist ähnlich, sie wechselt aber am Schluss nicht in 4/4 zurück. Die Struktur sieht so aus: ababc^v im 4/4-, und a^va^v im 3/4-Takt. Es wird keine Generalvorzeichnung notiert, sondern die Vorzeichen stehen direkt vor den jeweiligen f-Noten, wurden aber an manchen Stellen auch vergessen.

Auffällig ist eine teilweise Abwandlung beim Gesang *Erhalt uns, Herr! bei deinem Wort*. Während er bei Bach ein einfacher Strophengesang ist, ist in dem ödenburgischen Choralbuch nach fünf Strophen die sechste variiert, mit ausgeschriebenem Text und mit fünf Takten Erweiterung. Danach stehen sechs ungleichmäßige Melodiereihen (auch mit Text), in denen die bisherigen Motive zu entdecken sind, die im Wesentlichen jedoch als neues Material zu betrachten sind.

Ein typisches Merkmal für dieses Choralbuch ist die bevorzugte Verwendung von ungeraden Takten. In sieben Fällen stehen die bei Bach geradtaktigen Choräle in dieser ödenburgischen Sammlung im 3/2-Takt. Dagegen gibt es zwei Choräle, die bei Bach im ¾-, hier aber im 4/4-Takt stehen. Im Ödenburgischen Choralbuch findet man als ungerades Metrum nur den 3/2-Takt. Der 3/4-Takt tritt nur bei dem nachträglich geschriebenen Gesang *Beschränckt ihr Weisen auf*.

III.2.2 Die Untersuchung von vier weiteren Choralbüchern

Drei Jahre später stellte der Kantor Samuel Wohlmann ein Choralbuch für Ödenburg zusammen, auf dessen Titelblatt¹⁰¹ er Folgendes schrieb:

TABULATURA

⁹⁹ Johann Sebastian Bach. 371 *vierstimmige Choralgesänge*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1978.

¹⁰⁰ Da ein Qualitätsvergleich der Harmonisationen von Bach und Ödenburg nicht sinnvoll erscheint, werden im Folgenden nur die Melodien verglichen.

¹⁰¹ Evangelisches Archiv Ödenburg: H 001. Der Titel ist auch bei Bárdos mitgeteilt. Bárdos 610: 397.

über
 die in Oedenburg gebräuchlichen Evange[lischen]
 Kirchen-Lieder,
 Zusammen [!] getragen
 im Jahre Christi
 1728.
 von

Samuel Wohlmann manu propria

Bei diesem Choralbuch von 1728 lautet die Gattungsangabe „Tabulatura“, nicht mehr „Partitur“ wie beim drei Jahre zurückliegenden Choralbuch.

Wenn man das Buch durchblättert, fällt auf, dass etwa ein Drittel der Choräle – wahrscheinlich von Wohlmann¹⁰² – durchgestrichen sind. Die Striche stehen im Abstand von 2 bis 3 cm und sind nur schwach gezogen, so dass die Harmonisierungen noch gut zu lesen sind. Warum er sie durchgestrichen hat, bleibt offen, es ist keine Systematik zu erkennen. In der Sammlung scheinen 16 Seiten verloren zu sein, da die Seiten 43-58 fehlen.¹⁰³ Wohlmann gruppiert die Choräle ähnlich wie Gottlieb Grünler in dem Buch von 1725 nach der Ordnung des Kirchenjahres und nach kirchlichen Gelegenheiten, aber die Gruppentiteln sind hier – im Gegensatz zum Choralbuch von 1725 – nicht oben auf der Seite vermerkt. Der systematische Teil endet wie bei Grünler mit der *Litania*. Das 56teilige Gebet ähnelt demjenigen von 1725, ist jedoch unrhymisiert. Darauf folgen Nachträge, die von weiteren Notenschreibern vorgenommen wurden. Im Teil nach der *Litania* findet man fast bis zum Ende der „Tabulatura“ Choräle, die allgemein mit schwarzem, an manchen Stellen aber auch mit rotem oder mit braunem Bleistift eingetragen wurden. Einige von diesen sind mit Feder nachgezeichnet, an anderen Stellen wurden auf Blätter mit schwacher Bleistift-Schrift neue Choräle einfach mit der Feder darübergeschrieben. Ähnlich wie bei Grünler gehen die Notensysteme über die linke und rechte Notenseite, die Schreibweise ändert sich erst bei den Nachträgen.

Im Choralbuch findet man zu jedem Choral nur *eine* Harmonisation. In manchen Fällen steht derselbe Satz ohne Veränderung am Ende des Buches in einer anderen Tonart. Man kann schlussfolgern, dass einem späteren Kantor das Transponieren schwer fiel und sie handschriftlich den Satz transponiert hinten hinzugefügt haben. In der Choralsammlung kommen Verbesserungen oder ausgekrazte Noten oft vor. Diese Korrekturen kommen meistens an Stellen vor, wo sich die Harmonisation von der der Choräle von 1725 unterscheiden. Die ausgekrazten Noten folgen an diesen Stellen der älteren Variante. Die für richtig gehaltenen Noten sind oft flüchtig mit Bleistift eingetragen, die in manchen Fällen später mit Feder nachgezeichnet worden sind.

Die Anzahl der Gesänge der „Tabulatura“ ist kleiner als im Choralbuch von 1725. Die Ausarbeitung der Bezifferung ist oft unvollständig, viele Zahlen sind

¹⁰² Die Striche sind mit derselben Tinte gezogen wie die Noten Wohlmanns.

¹⁰³ Bárdos behauptet, dass außer den Seiten 43-58 auch die Seiten 107-110 fehlen (Bárdos 610: 397), was aber nicht der Wahrheit entspricht.

nachträglich – oft das ganze Stück hindurch – mit Bleistift eingetragen worden. Dreiklangsumkehrungen kommen hier seltener vor, viele Akkorde in Grundstellung und häufigere Tonwiederholungen in den Außenstimmen weisen eher auf Einfachheit, gar anspruchslosigkeit. Im Vergleich mit der drei Jahre früher geschriebenen „Partitur“ sind die Harmonisationen vom Kantor Wohlmann oberflächiger. Da die Kadenzen fast in allen Fällen mit dem aus 1725 bekannten Choralbuch identisch sind, die zwischendurch vorkommenden Akkorde sich jedoch davon unterscheiden, kann man vermuten, dass sie vom Kantor nach seiner Erinnerung niedergeschrieben wurden.

Das nächste in Ödenburg gefundene Choralbuch wurde vom Kantor Johann Heinrich Lang zusammengestellt. Es trägt den Titel:¹⁰⁴

Neu-Vollständiges

Choral-Buch

A[nn]o: 1760

Unter den bis jetzt untersuchten Choralsammlungen kommt hier die Gattungsbezeichnung „Choralbuch“ erstmals vor. Da die letzten zwei Ziffern der Jahreszahlen korrigiert wurden, ist nur festzustellen, dass die Sammlung aus dem 18. Jh. stammt. Auf der Bandtabelle (Rückseite des Titelblattes) steht neben der Jahreszahl 1764 der Name Heinrich Zitter, sein Name wird aber bei Bárdos nicht erwähnt, so dass nicht klar ist, ob er etwas mit der Stadt zu tun hatte. Auf dem Titelblatt kommt noch eine ältere Notiz (D I. 516.) vor. Sie könnte darauf hindeuten, dass das Buch aus der Bibliothek des Evangelischen Dániel-Berzsenyi-Gymnasiums Ödenburg in das Evangelische Staatsarchiv kam.

Da sich dieses Choralbuch von den anderen Choralbüchern wesentlich unterscheidet, kann man vermuten, dass es aus einer anderen Stadt stammt. Oft weicht das 1760er Choralbuch mit 2- bis 3-taktigen Varianten von den früheren Büchern ab, und auch die späteren – nachweisbar aus Ödenburg stammenden – Bücher bringen wieder die älteren Varianten. Viele Choräle dieses Buches kommen in den anderen Büchern mit anderen Texten vor. Es stehen keine sicheren Daten zur Verfügung, wie dieses Buch nach Ödenburg kam. Ein zeitgenössischer Kantor mag es mitgebracht haben, oder es könnte als Geschenk an die Stadt Ödenburg gekommen sein.

Im Vergleich zu den anderen Büchern sind die typischen Merkmale des Barockstils (reiche Bezifferung, Verzögerungen, durch Durchgangs- und Wechselnoten erreichte Dissonanzen) am besten hier zu beobachten. In den Harmonisationen erscheinen auch Quartsext- und Durchgangssekundakkorde bzw. Terzquartakkorde. In der Bezifferung stehen oft sogar drei bis vier Zahlen übereinander. Wie sie gespielt worden sind, ist eine offene Frage. Angeblich war der Organist zum Spiel der Sätze in der Gemeinde von dem Kantor Lang auch nicht besser gebildet als die von Ödenburg und Güns. Es ist jedoch möglich, dass die

¹⁰⁴ Evangelisches Archiv Ödenburg: H 002. Der Titel kommt auch bei Kornél Bárdos vor: 608: 918. Im Buch fehlen insgesamt zehn Seiten: 43-46, 89-92, 252-253 (bei Bárdos 251-252).

musikalische Gestaltung der Gottesdienste eher die Aufgabe von gebildeten Musikern, und nicht von vom Blatt lesenden Laienmusikern war.

Auch in dessen Aufbau unterscheidet es sich von den anderen genannten Choralbüchern: Das Buch beginnt mit den Morgengesängen, und erst nach den Liedern für die Tageszeiten und kleineren Feiertage kommt die dem Kirchenjahr entsprechende Reihenfolge ähnlich wie in den anderen Choralbüchern vor. Danach folgt eine Kategorie, die in Ödenburg nicht üblich war (*Communio-Gesänge*). Die *Litania* weicht sowohl in der Melodie als auch in der Form von anderen ödenburgischen Versionen ab.¹⁰⁵ Der Kantor Lang verwendet zum ersten Mal konsequent die Schreibweise, bei der er zuerst die linke Seite vollschreibt und dann die rechte beginnt.

Nach der 207. Harmonisation stehen zwei Seiten von verkehrt herum stehenden flüchtigen Notizen, woran der Kantor-Lehrer möglicherweise Schülern die Geheimnisse der Notenschrift und der Funktionen veranschaulicht hatte.

Am Anfang des 19. Jh. wurden in Ödenburg innerhalb von sechs Jahren zwei Choralbücher mit derselben Überschrift verfasst. Es wird hier die spätere und ausführlichere Sammlung untersucht.¹⁰⁶

Vollständiges
Choral Buch,
welches die Melodien
des alten ödenburger
Gesang-Buchs
enthält.

Auf dem Titelblatt steht mit violetterm Bleistift die Jahreszahl 1811.¹⁰⁷ Bárdos berichtet auch von einem gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1805,¹⁰⁸ das nach seiner Beschreibung deutlich weniger Choralsätze enthält. Dieses Buch ist jedoch im Evangelischen Archiv Ödenburg nicht zu finden. Auf dem Titelblatt steht kein Hinweis auf den Verfasser, so können wir dessen Person nicht identifizieren. Wie bei dem Buch aus 1760 finden wir auch hier eine ähnliche Notiz (D.I.518.). Da das hier behandelte Buch eindeutig aus Ödenburg stammt, deuten diese Zahlen wahrscheinlich auf die Signatur des Evangelischen Dániel-Berzsenyi-Gymnasiums hin.

Von den hier behandelten Büchern befinden sich nur in diesem Buch, und auch hier nur an einer Stelle, für die Kirchenmusik dieser Zeit typische so genannte *Läufe*. Die Chormelodie *In dich hab ich gehoffet Herr* setzt erst nach Sechzehntel- und Zweiunddreißigstellläufen und einer sich abwärts bewegenden

¹⁰⁵ Das Buch von 1760 zeigt die gewöhnliche responsoriale Form: die Gemeinde antwortet auf das Gebet des Vorsängers oder Kantors mit den Wörtern *Behüt, Hilff* oder *Erhör uns*.

¹⁰⁶ Evangelisches Archiv Ödenburg: H 003. Kleinformat. Bei Bárdos: 610: 935.

¹⁰⁷ Bárdos 610:935.

¹⁰⁸ *Vollständiges Choral-buch welches die Melodien des alten Oedenburger Gesang-Buchs enthält*. Bárdos 610:934.

Skala der Bassstimme ein, und auch am Ende von Choralzeilen und selten auch zwischen Akkorden werden hier Läufe notiert. Es wird in diesem Buch nur Müller, der Verfasser dieser Läufe, genannt. Es könnte entweder Wenzel Müller oder Adolph Müller gewesen sein. Der erste wirkte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. in Ödenburg; es blieben von ihm neben Begleitmusiken für Theaterstücke auch Handschriften einer Messe erhalten. Vom zweiten kennen wir eine Orchesterouvertüre und eine 1803 komponierte Begleitung eines Theaterstücks. Im von Franz Kurzweil verfassten Inventar der katholischen Kirche aus dem Jahr 1828 kommt auch ein Offertorium in G-Dur unter dem Namen Müller vor, doch auch hier ist nicht festzustellen, um welchen Müller es sich handelt.¹⁰⁹ Die beiden Personen waren offensichtlich katholisch, das könnte auch der Grund gewesen sein, warum sie – als außerhalb der Gemeinde Stehende – mit Namen in Choralbuch erwähnt wird. Die oft gar nicht notierten Läufe hatten in der Kirchenmusik zwischen 1750 und 1850 ihre Blütezeit,¹¹⁰ und es wäre vorstellbar, dass diese Praxis auch in Ödenburg bestand, zwischen den Choralzeilen Zwischenspiele zu improvisieren. Die hier notierten Läufe scheinen jedoch gegen diese Hypothese zu sprechen. Wäre nämlich diese Praxis allgemein gewesen, hätte man nicht einfache Akkordzerlegungen niedergeschrieben, besonders nicht so, dass der Name des Verfassers betont wird.

Im Gegensatz zu den bisherigen Sammlungen hielt sich der Verfasser an keinerlei Ordnung der Reihenfolge. Bis zur Seite 171 überliefert er nur mit beziffertem Bass versehene Choräle mit einer Lang ähnelnden Schreibweise. Ihre Harmonisationen weichen wesentlich von den bisherigen, aus dem 18. Jh. stammenden Harmonisationen ab. In der Bezifferung bekommen Quartsextakkorde – sowohl als Vorhalte als auch allein stehend – wesentlich größere Bedeutung. Oft kommen sie auch mit Sekunden und Terzen ergänzt vor, die nach der in der Zeit üblichen Schreibweise für Sekund- und Terzquartakkorde stehen. Neben den auch in den Büchern aus dem 18. Jh. vorkommenden Durchgangsssekunden kommen immer öfter auch Quintsextakkorde vor. Quint- und Oktavparallelen sind auch hier nicht selten. Gegen Ende des Buches finden sich immer mehr vierstimmig ausgearbeitete Harmonisationen, teilweise Choräle, die im Buch auch mit Bezifferungen vorkommen. Bei den doppelt notierten Chorälen fällt auf, dass betonten und unbetonten Taktteilen keine große Bedeutung zugeschrieben wurde: dieselben Choralzeilen beginnen oft bei der einen Harmonisation auf betontem, bei der anderen Harmonisation auf unbetontem Taktteil. Neben nachträglichen Bleistifteinträgen wie Versetzungszeichen und Harmonieergänzungen wurde der Choral *Herr Jesu Christ du höchstes Gut* ganz mit Bleistift notiert. Die vierstimmige Harmonisation von *Danck sey Christ in der Höhe* wurde mit Bleistift ergänzt. Direkt darunter wurde der Choralttext noch einmal notiert, und zwar in moderner Rechtschreibung[!], was vermuten lässt, dass dieser Eintrag aus späterer Zeit stammt. Im Notensystem trug man die Schlüssel noch ein, doch die Noten fehlen.

¹⁰⁹ Bárdos 174, 306-313, 476.

¹¹⁰ Blume 233.

Im Jahr 1814 erschien in Güns ein neues, schon erwähntes Choralbuch, auf dessen Titelblatt eine aufgeklebte Schrift steht. Die Worte sind kaum lesbar:

Choralbuch der ...

Am unteren Rand der ersten Seite steht – wie schon beim Buch von 1725 erwähnt – der Name Hammer als Autor des Buches.¹¹¹ Offensichtlich war er mit dem früher erwähnten Julius Hammer verwandt, möglicherweise handelt es sich hier um den Großvater des Erstgenannten, der als Volksschullehrer in Güns diente, und es ist sehr wohl möglich, dass er auch den Dienst des Kantors übernahm.

Die im Buch notierten Choralharmonisationen stehen bis Nummer 98 ohne Gruppierung, und zwar in der bereits gewöhnten neuen Schreibweise und mit konsequenter Nummerierung. Bis auf einige Ausnahmen stammen sie von derselben Handschrift. Der Kantor notierte mehrere Choräle mit neuen Harmonisationen im Vergleich zu den bisherigen Büchern, oft übernimmt er auch Harmonisationen aus dem Buch von 1728, und ergänzt sie mit reicherer Bezifferung. Er schrieb seine Harmonisationen ohne Ausnahme geradaktigt und vereinfachte den Rhythmus, indem er fast alles in gleichmäßige Viertelnoten einteilte. Alle Choräle und auch die meisten Choralzeilen fangen hier auf den ersten Vierteln des Taktes an, auch diejenigen, die in den bisherigen Büchern mit Auftakt notiert waren. Hammer arbeitete mit den in zuvor erschienenen Büchern vorkommenden Akkorden, darüber hinaus sind häufige 8-7-Vorhalte auffallend.

Nach Nummer 98 zeigt sich die Handschrift eines weiteren Schreibers. Die Handschrift ähnelt hier sehr stark derjenigen von Gyula Hamar,¹¹² dem Komponisten des „Adventsgeangs“, den Kormos in seinen Untersuchungen auführt.¹¹³ Obwohl er eine feine, etwas zittrige Federhandschrift hatte, weist seine Schrift auf umfassende Praxis im Notenschreiben.

Von den Büchern aus dem vorigen Jahrhundert unterscheidet es sich durch eine Anordnung der Gesänge, die nicht dem Kirchenjahr folgt. Nach den in 98 Nummern angeführten Harmonisierungen folgt ein leeres Blatt. Darauf stehen ein paar begonnene, aber durchgestrichene Takte. Es folgen weitere 24 Choräle, die wieder von 1, aber auch durcheinander nummeriert sind. Zum danach folgenden Teil gehört ein neues Titelblatt:

Practischer Beytrag zum sich selbst informierenden
Clavier-Spieler, oder 24 leichte Präludia mit
eben so vielen Variationen für Orgel und Clavier
aus den gebräuchlichsten Ton-Arten gesetzt von
Michael Johann Friedrich Wideburg,
Organisten der großen lutherischen Kirche zu
Norden in Ostfriesland,

¹¹¹ Kormos 59-60.

¹¹² Der Sohn des im Choralbuch von 1725 erwähnten Julius Hammers, der seinen Namen auf den ungarisch klingenden Namen „Hamar“ änderte.

¹¹³ Kormos 62.

Stephann [!] Purt

Zu Güns ihm Jahr 1814 den 1sten August.

Dieser zweite Teil des Choralbuches wurde von Stephann Purt geschrieben. Im Vergleich zu Hammer schrieb er mit etwas dunklerer Tinte und zog seine Striche kraftvoller. Nach einem Praeludium und 23 „Varianten“ befinden sich drei Seiten von mit hellerer Tinte notierten Skizzen, einige Takte mit Kadenz für Modulationen, die wohl dem Kantor helfen sollten, von einer Tonart in die andere zu modulieren. Es schließen sich eine „Variante“ und 24 (!) Praeludien an, die wahrscheinlich von jemand anderem nachträglich mit Bleistift nummeriert wurden. Nach einigen sichtbar ausgeschnittenen Blätter folgt das Register. Nach dem Register stehen auf den letzten vier Blättern des Choralbuches mit Bleistift notierte nummerierte Aufzählungen von Textanfängen der Choräle. Neben den Namen der Choräle sind kleine Striche zu sehen – vielleicht zählte ein Organist, wie oft er diese Choräle im Gottesdienst gespielt oder mit einem Schüler besprochen hatte.

III.2.3 Vergleich der vier aus Ödenburg¹¹⁴ stammenden Choralbücher mit den im Buch von 1725 verzeichneten Psalmen-Liedern

Da im Rahmen dieses Aufsatzes nicht alle Choräle der Sammlungen ausführlich behandelt und miteinander verglichen werden können, habe ich eine gut abgrenzbare, für die lutherischen Praxis typische Gruppe, die Gruppe der *Psalmen-Lieder*, zur ausführlichen Betrachtung ausgewählt. Die hier untersuchten Aspekte sind auch für andere Choräle dieser Sammlungen typisch.¹¹⁵ Die im Choralbuch von 1725 bereits enthaltenen Psalmen werden als Grundlage der Untersuchung genommen, die dann mit denjenigen der anderen Ödenburgischen Choralbücher verglichen werden, wie weit sie mit der Zeit verändert worden sind.¹¹⁶ Damit sind die mit Generalbass geschriebenen Harmonisa-

¹¹⁴ Da das Musikleben Ödenburgs mit dem von Güns eng verbunden war, gilt der Vergleich auch für das Buch von 1814. Das Choralbuch von 1760 stammt – wie oben festgestellt – wahrscheinlich nicht aus Ödenburg und wird daher hier auch nicht behandelt.

¹¹⁵ Die Takteinteilung der Choralbücher weicht oft voneinander ab. Bei Chorälen mit gleichen Texten mag auch die Untersuchung der Rhythmusumgestaltungen interessant sein, dies würde jedoch den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

¹¹⁶ Die späteren Bücher enthalten auch Psalmen, die 1725 nicht notiert sind. Die Kategorie *Psalmen/Psalmlieder*, die eindeutig zeigt, dass die hier stehenden Choräle tatsächlich Psalmen sind, findet man nur im Buch von 1725, in den anderen Büchern ist es wegen des kurzen, hinweisartigen Titels nicht immer eindeutig, bei welchen Titeln es sich um Psalmentexte handelt. In einigen Fällen ist es nach der ersten Zeile nicht eindeutig, um welchen Psalm es sich handelt. Z.B. singt man nach dem 96./98./149. Psalm das Lied *Singet dem Herrn ein neues Lied* im Buch von 1760, ebenso befindet sich im Choralbuch von 1725 unter den Tischliedern das *Dancket dem Herrn, denn er ist freundlich*, das auch der Anfang mehrerer Psalmen (106/107/118/136) ist.

tionen bei näherem Betrachten zu untersuchen und auch mit der Sammlung Speers¹¹⁷ zu vergleichen.

Nur der Psalmsatz konnte in der im 17. Jh. im deutschen Sprachgebiet üblichen Alternatim-Praxis allein stehender Instrumentalsatz sein und bei feierlichen Anlässen anstelle des Introitus gespielt werden.¹¹⁸ In den Choralbüchern von Ödenburg zeigt sich, dass der Psalmensatz tatsächlich häufig an Stelle des Introitus gespielt wurde.

In dem Choralbuch von 1725 befinden sich 17 Psalmenchoräle. Nur der eine Choral *Es woll uns Gott genädig sein* wurde nachträglich von einem fremden Schreiber in einer mehrstimmigen Harmonisation ein zweites Mal notiert, alle anderen kommen nur einmal in der Handschrift Grünlers vor. Im Teil nach der *Litania* ist dieser Psalmenchoral – Ton für Ton identisch von demselben zweiten Schreiber – noch einmal zu finden. Im Choralbuch „Tabulatur“ von 1728 findet man bis auf eine Ausnahme alle der 17 behandelten Psalmenchoräle, im Choralbuch von 1811 nur fünfzehn und in demjenigen von 1814 wurden überraschenderweise nur sieben Psalmenlieder eingetragen.

Mit Hilfe des Zahn-Katalogs können wir herausfinden, wann die hier vorkommenden Melodien zum ersten Mal im deutschen Sprachraum erschienen. Die Psalmen des Choralbuches von 1725 sind ebenso wie die übrigen Choräle des Buches in verschiedenen Zeiten entstanden. Vier von den Psalmenmelodien findet man bereits im Erfurter Enchiridion von 1524. Eine Psalmenmelodie erschien im Jahr 1525, eine weitere 1526, drei Psalmenlieder 1535 im Gesangbuch von Klug und ein Psalmenlied im Jahr 1540. Andere der hier harmonisierten Psalmenmelodien sind zuerst 1568, 1587, 1613 und 1663 erschienen. Drei Psalmenmelodien kommen bei Zahn nicht vor, könnten also zu dem örtlichen Repertoire gehören. Zwei dieser Psalmen¹¹⁹ waren im deutschen Sprachgebiet zwar bekannt, jedoch mit anderen Melodien. Der Psalmentext *Wär Gott nicht mit uns dieser Zeit* kommt aber bei Zahn überhaupt nicht vor.

Die 17 Psalmenchoräle werden vor allem nach ihren Kirchentonarten untersucht. Zunächst werden allgemeine Merkmale behandelt, und mit Chorälen westlicher lutherischen Zentren verglichen, danach auch einzeln behandelt.

Man kann als allgemeine Tendenz der Kirchenmusik des 18. Jh. betrachten, dass – als Folge der Orgelbegleitung – auch in den Kirchentonarten mehr Leit- und Durchgangsnoten auftauchten, die auch die alten Melodien veränderten.¹²⁰ Die Harmonisation vermischte die unterschiedlichen modalen Tonarten immer mehr und zwängte alle Gesänge in den Rahmen der Dur- oder Moll-Tonalität. Das von der Terz bestimmte tonale Bewusstsein wurde auch unter den Kirchenmelodien vorherrschend, nur der phrygische Modus konnte seinen

¹¹⁷ Siehe Kapitel III.2.1.

¹¹⁸ Blume 63.

¹¹⁹ Diese zwei Psalmentexte sind: *In dich hab ich gehoffet Herr* und *Der Herr ist mein getreuer Hirt*.

¹²⁰ Blindow 60-67.

eigenen Charakter behalten. Demgegenüber behielten Telemann und Graupner den ursprünglichen Kirchenmodus in allen Choralharmonisationen bei.¹²¹

In den ödenburgischen Choralbüchern weicht die Kirchentonalart der Melodie in vielen Fällen von der Tonart der Harmonisation ab, dementsprechend beginnt und schließt die Melodie nicht konsequent mit dem Grundton der Harmonisation. Wegen der fehlenden Vorzeichen ist also die Tonartbestimmung nach der Endnote nicht immer eindeutig. Die folgende Tabelle untersucht die Psalmen entsprechend dem Choralbuch von 1725.

Die Anfangszeile der Psalmen	Auch enthalten in:	Kirchentonalart und Tonumfang ¹²² der Melodie 1725	Harmonisation 1725 ¹²³	Psalm ¹²⁴
Ach Gott! vom Himmel sieh darein	Speer, 1728, 1811, 1814	Hypophrygisch (h), IV-4	a-Moll, endet mit V. Stufe	Psalm 12
Ach Herr! mich armen Sünder	1725, 1811	Phrygisch (e), VII-7	C-Dur	Psalm 6/38 (?)
An Wasserflüssen Babylon	Speer, 1728, 1811	Hypoionisch (f), V-6, beginnt mit der Quinte	F-Dur	Psalm 137
Aus tiefer/tieffer Noth schrey ich zu dir	Speer, 1728, 1911	Phrygisch (e), 1-7, beginnt mit der Quinte	a-Moll	Psalm 130
Der Herr ist mein getreuer Hirt	Speer, 1728	Hypoaeolisch (g), V-7	g-Moll	Psalm 23
Eim/Eine veste/feste Burg ist unser Gott	Speer, 1728, 1811, 1814	Ionisch (c), 1-8	C-Dur	Psalm 46
Erbarm dich mein o treuer/Herre Gott!	Speer, 1728, 1811 (2)	Hypophrygisch (e), VI-6	a-Moll	Psalm 37/38/51 (?)
Es spricht der Unweisen Mund wohl	Speer, 1728, 1811	Hypoionisch (g), V-5	G-Dur	Psalm 14/53 (?)

¹²¹ Blindow 81.

¹²² Die römischen Zahlen stehen für die Stufen unterhalb, und die arabischen für die Stufen über dem Grundton (1).

¹²³ Die Tonart der Harmonisation ist nicht immer mit der durch das Vorzeichen angegebenen Tonart identisch.

¹²⁴ Die Nummerierung der Psalmen richtet sich nach der Ordnung von Martin Luther und nicht nach der lateinischen Zählung gemäß der Vulgata. Wenn es aufgrund der Anfangszeile nicht eindeutig ist, um welchen Psalm es sich handelt, steht ein Fragezeichen in der Liste.

Es woll uns Gott genädig seÿn	Speer, 1725 (2), 1728, 1811	Ältere Variante: Phrygisch (e), Neuere: Aeolisch (e), VII-8, beginnt mit der Quinte	a-Moll e-Moll	Psalm 67
Gleichwie der Hirsch nach frischem Wasser schrey	Speer, 1728, 1811	Hypophrygisch (a), VI-6, endet mit der Terz	F-Dur	Psalm 42
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr!	Speer, 1728, 1811 (3), 1814	Hypoionisch (b), III-4	B-Dur	Psalm 18 von Vers 2 (?)
In dich hab ich gehoffet, Herr!	1728, 1811 (2), 1814	Ionisch (f), 1-5	F-Dur	Psalm 31
Lobet den Herren [lobet den Herren]	Speer, 1728, 1811, 1814	Aeolisch (g), VII-5, endet mit der Quinte	d-Moll	Psalm 113/135/150 (?)
Nun lob mein Seel den Herren	Speer, 1728, 1811, 1814	Hypoionisch (g), V-5	G-Dur	Psalm 103
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	Speer, 1728	Aeolisch (g), VII-5, teilweise mit Durterz	g-Moll	Psalm 124
Wo Gott der Herr nicht bey uns hält	Speer, 1728, 1811, 1814	Aeolisch (g), VII-5	g-Moll	Psalm 124
Wo Gott zum Hauß/Haus nicht gibt/giebt sein Gunst	Speer, 1728, 1811	Ionisch (f), 1-8	F-Dur	Psalm 127

Bei den in Ödenburg gesungenen Chorälen kommen von den zwölf modalen Tonarten¹²⁵ nur sechs vor. Blindow fand in Choralbüchern aus dem deutschen Sprachgebiet nirgendwo lydische und hypolydische Melodien.¹²⁶ Oft kommt es vor, dass die dorische Tonart durch die vertiefte sechste Stufe und die erhöhte siebte Stufe einfach zu einer aeolischen Tonleiter mit Leitton verändert wurde. Von den in Ödenburg gesungenen Melodien bekommt der Choral *Lobet den Herren* am ehesten dorische Farbe; aber in diesem Choral ist nicht nur unter der ersten, sondern auch unter der fünften Stufe ein Leitton. Der Choral *Der Herr ist mein getreuer Hirt* ist auch als hypodorischer Modus zu erklären. Man könnte die hypoionischen Melodien *Nun lob mein Seel* auch als hypomixolydisch verstehen – Blindow entsprechend, der die erhöhten vierten Stufen für das typi-

¹²⁵ Vgl. Fußnote 57.

¹²⁶ Blindow 67-81.

sche Merkmal dieses Modus hält.¹²⁷ Der mixolydische Modus war in Ödenburg nicht in Gebrauch.

Von den 17 Melodien stehen sechs im phrygischen oder hypophrygischen Modus. Die Harmonisationen dieser Choräle behielten den Plagalschluss wegen dem zum Grundton führenden kleinen Sekundschrift in der Melodie bei. In den Begleitungen sind also bei den Kadenzten die kleinen Sekunden über der ersten Stufe nicht alteriert, weil die Tonalität damit ihren Grundcharakter verloren hätte,¹²⁸ so blieb die typisch phrygische Subdominant-Kadenz.¹²⁹

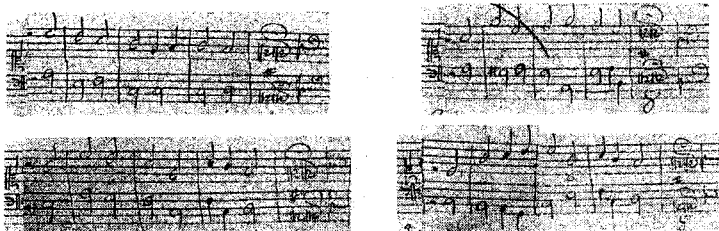


Abb. 6.: Abschlusskadenzen der phrygischen und hypophrygischen Harmonisationen im Choralbuch von 1725 (*Es woll uns Gott, Ach Gott! vom Himmel, Auss tieffer Noth, Erbarm dich*)

Blindow meint, dass für die phrygischen und hypophrygischen Tonarten die erhöhten zweiten und siebten Stufen bei den Zeilenschlüssen typisch sind. Diese Alterationen sind für die Harmonisationen in Ödenburg nicht typisch. Im Buch von 1725 sind diese Choräle meist ohne Vorzeichen in *a-Moll* oder *C-Dur* harmonisiert. Da *maggiore*-Akkorde nicht selten sind, kommen die Versetzungszeichen bei *cis* und *gis* in *A-Dur*- und *E-Dur*-Akkorden oft vor. Oft finden wir auch Versetzungszeichen an Stellen, wo die Tonika von der Dominante durch chromatische oder diatonische Schritte erreicht wird.

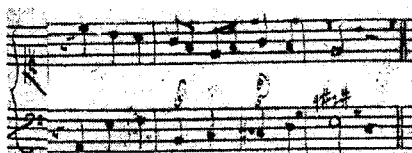


Abb. 7.: *Es woll uns Gott* (1811) – 9. Choralzeile

In den Psalmen kommt Chromatik häufig an mehreren anderen Stellen sowohl in den Melodien wie auch in den Bassbewegungen vor. Durch die im 18. Jh.

¹²⁷ Blindow 76-79.

¹²⁸ Wie es bei der nachträglichen Version von *Es woll uns Gott* der Fall ist.

¹²⁹ Darunter bildet nur *Ach Herr mich armen Sünder* eine Ausnahme, wo der Bass den Schlussston von der Dominante erreicht.

allgemein gebrauchten Leittöne findet man vor den Zeilenfermaten in den Kadenz mehrerer Modulationen in andere Tonarten.

In den folgenden Abschnitten werden diese 17 Psalmen – den in der Tabelle angegebenen Kirchentonarten – einzeln behandelt, und ihre Varianten in den untersuchten Choralbüchern miteinander verglichen.

Im Fall des Chorals *Es woll uns Gott genädig seyn* unterscheiden sich die fünf Varianten in der Harmonisation und in den Verzierungen der Melodie deutlich voneinander. Speer fängt mit *e-Moll* an, in den ödenburgischen Büchern beginnen die Harmonisationen mit einem *E-Dur* Akkord. Also ist hier *e/E*. Wie schon erwähnt, ist das der einzige Psalmenchoral, der von einem späteren Notenschreiber unter den *Psalmen* noch einmal notiert wurde. Diesmal steht er mit einem Kreuzvorzeichen, so dass in der Melodie der aeolisch-phrygische Wechsel mit dem Spiel zwischen *f* und *fis* nicht mehr den Charakter des Chorals prägt. Von den vier in *e* notierten Harmonisationen enden die zwei von Grünler und Wohlmann mit *A-Dur*, die anderen aber mit einem *E-Dur* Akkord. Im Choralbuch von 1725 ist die erste Choralzeile länger als bei den späteren Versionen. In der „Tabulatur“ von Wohlmann findet man deutliche Spuren, dass diese – im Buch von 1725 noch existierende – Töne nachträglich ausgekratzt worden sind.

Speer harmonisierte die Psalmenmelodie *Ach Herr! mich armen Sünder nicht*.¹³⁰ In den beiden ödenburgischen Varianten wird die phrygische Melodie auf *e* in *C-Dur* harmonisiert. Im Choralbuch von 1811 wird die Melodie frei verziert; außerdem unterscheiden sich hier die ersten Noten in der fünften und achten Choralzeile. Abgesehen von der Dominant-Kadenz (Halbschluss) und von den miteinander identischen Zeilenkadenzen, sind die Harmonisationen ganz unterschiedlich an beiden Stellen. In der späteren Sammlung befindet sich in der siebten Zeile eine außergewöhnliche Wendung: Der Bass springt nacheinander zwei Quinten abwärts.

Zwar wurde die Melodie des Chorals *Aus tieffer Noth* an allen vier Stellen in *e-phrygisch* notiert, und die Enden der Choralzeilen wurden mit Plagalschluss in *a-Moll* harmonisiert. Trotzdem unterscheiden sich die Varianten bezüglich der Harmonisation und dies manchmal sogar im Zeilenabschluss. In der Harmonisation der „Tabulatur“ Wohlmanns und in den Büchern danach erreicht der Plagalschluss die Tonika nicht von der vierten, sondern von der sechsten Stufe chromatisch aufwärts. Die Tonalität ist in der ersten und zweiten Zeile in der Harmonisation von 1728 nicht eindeutig, obwohl es kein Vorzeichen gibt. In den mittleren Stimmen des dritten und fünften Taktes sollte eindeutig *fis* stehen, es steht jedoch weder als Vorzeichen, noch ist in der Bezifferung ein Kreuz. Im dritten Takt entsteht in der Tenorstimme ein übermäßiger Sekundschritt *c-dis*.

¹³⁰ Möglicherweise harmonisierte Speer diese Melodie mit anderem Text.

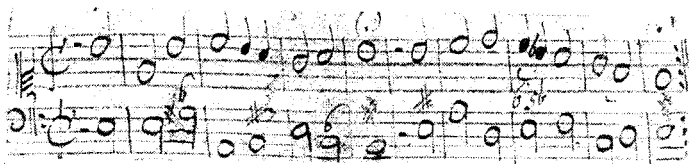


Abb. 8.: *Auss Tieffer Noth schrey ich zu dir* (1728) – 1.-2. (3.-4.) Choralzeile

Der hypophrygische *Erbarm dich mein* steht in allen Büchern in *e*, kommt aber im Buch von 1811 auch in *g* vor. Untersucht man die Harmonisationen, ist ein bedeutender Unterschied, dass Grünler im Gegensatz zur Harmonisation von Speer in der ersten Zeile in der Melodie eine chromatische Durchgangsnote verwendet hat. Die Harmonisationen von 1725 und 1728 sind abgesehen von kleinen Veränderungen identisch, aber im nächsten Jahrhundert veränderte sich die Harmonisation vollkommen, und teilweise auch die Melodie. In diesem Buch von 1811 unterscheiden sich die beiden nacheinander stehenden Harmonisationen dieses Chorals nur in den Anfangsnoten, das Vorzeichen verändert aber die ganze Tonalität und damit das Grundcharakter des Stückes. Die erste Melodie ist phrygisch (sie fängt an in Moll, dann setzt sie sich nach einem melodischen Farbton in phrygisch fort), die zweite ist aeolisch. Fragwürdig ist, ob das Vorzeichen in der aeolischen Variante im ganzen Stück gültig war. In Takt 16 kommt nämlich von *e* aufwärts eine chromatische Wendung vor, in dem vor der Note *f* kein Auflösungszeichen, vor *fis* aber ein Kreuz steht.

Das *Ach Gott! vom Himmel* wurde auch im vierten Modus geschrieben. Die Melodie ist in allen fünf Büchern bis ins kleinste Detail identisch, die darunter stehenden Akkorde sind aber mit Ausnahme der Kadenzen in den ersten vier Harmonisationen völlig unterschiedlich. Die Tonart ist auch anders, 1725 und 1811 steht das Lied in *e*, bei Speer und Wohlmann aber in *d*. Die Harmonisation von 1814 ist abgesehen von den verschiedenen Oktavierungen und von manchen zusätzlichen Bezifferungen mit dem in 1728 notierten Psalm identisch.

Von den hypophrygischen Melodien ist der Psalm *Gleichwie der Hirsch* der einzige, der in Dur harmonisiert ist. Bei Grünler ist es singulär, dass die Choralmelodie mit der Terz des hypophrygischen Modus endet. Zwar ist sie davon abgesehen mit der Melodie Speers identisch, die Harmonisation wurde aber in bedeutendem Umfang geändert. In dem drei Jahre späteren Buch wurde die Hälfte der zweiten Zeile ausgekratzt, so ist die Melodie mit der aus 1811 identisch. Die Harmonisierungen sind jedesmal unterschiedlich.

Das aeolische *Lobet den Herren* befindet sich überall in *g*, bei Speer und in den zwei früheren ödenburgischen Büchern mit einem *b*-Vorzeichen, in dem späteren mit zwei. In der Sammlung von Speer ist die Taktart noch 3/4, in Ödenburg schon überall geradtaktig. Grünler veränderte außer der Harmonisation auch die Choralmelodie von Speer: Die sequenzierende vierte Zeile setzte er um eine Sekund tiefer, diese wird so zu einer einfachen Wiederholung der dritten Zeile. In der drei Jahre späteren Harmonisation änderten sich nur einige

Noten im Verhältnis zu Grünler. Bei den melodischen Wiederholungen harmonisiert nur Wohlmann zweimal gleich, bei den anderen ist die Wiederholung eine Variante. Das Buch von 1811 bringt wieder eine viel reicher harmonisierte Variante. Der Notenschreiber der Harmonisation von 1814 griff in den ersten zwei Zeilen zur Harmonisation der Sammlung von 1728 zurück, danach setzte er mit eigener Harmonisation fort. In Hammers Harmonisation kommen vielleicht dank des außer Acht gelassenen Vorzeichens im Bass häufig *b-fis* übermäßige Quint-Schritten vor. Der Rhythmus des Gesanges ist singular unter den Psalmen, Töne werden oft über den Taktstrich übergebunden, wahrscheinlich weil Grünler den Textbetonungen nachgeht. Nach der frei deklamierten ersten Strophe ist es fragwürdig, inwieweit die Texte der nächsten sechs Strophen zum notierten Rhythmus passten bzw. inwieweit die Gemeinde den Rhythmus den späteren Texte anpassen konnte. Auch bei anderen Psalmen (z.B. *Erbarm dich mein*) findet man rhythmische Freiheiten, die in den späteren Büchern schon im 4/4-Takt notiert wurden.

Der Choral *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* steht in allen drei Fällen in *g*. Die erste Note (*g*) steht zwar in Speers Harmonisation nicht, doch manche Choralzeilen sind in den ödenburgischen Büchern mit Speer sowohl in der Melodie als auch in der Harmonisation und sogar in ihrer Takteinteilung völlig identisch. Zwar unterscheidet sich Grünlers Harmonisation davon in der zweiten und sechsten Zeile, Wohlmann kehrte an diesen Stellen jedoch zu Speers Fassung zurück.

Der Choral *Wo Gott der Herr* kommt auch überall vor, aber die Bässe der fünf Varianten weichen voneinander in bedeutendem Maße ab, es stimmen nur die Kadenzen überein. Die Skalenbewegungen der Bassstimme in den Harmonisationen von Speer können als Musterbeispiele für die im 18. Jh. festgelegten Prinzipien betrachtet werden,¹³¹ sie werden aber von den Notenschreibern der ödenburgischen Büchern nicht übernommen.

¹³¹ Er verwendet diese Bassbewegung auch nicht konsequent, z.B. fängt der Choral *An Wasserflüssen Babylon* mit drei in gleichen Umkehrungen stehenden Akkorden an.



Abb. 9.: *Wo Gott der Herr* – 5. Choralzeile bei Speer und in den Choralbüchern von 1725, 1728, 1811, 1814

Auffallend ist bei den beiden nach Psalm 124 geschriebenen Chorälen, in *Wär Gott nicht mit uns* und *Wo Gott der Herr*, dass sie auch melodisch verwandt sind. Die erste Melodie war im deutschen Sprachgebiet nicht in Gebrauch, nach den textlichen-melodischen Ähnlichkeiten ist sie aller Wahrscheinlichkeit nach aus der zweiten entstanden, und bildet somit einen Teil des örtlichen Repertoires. Auch andere Stücke dieses Repertoires mögen ähnlich entstanden haben.

Unter den Chorälen des Buches von 1725 kommt nur der Choral *Der Herr ist mein getreuer Hirt* in hypoaeolischer Tonart vor. Man findet ihn in allen drei Choralbüchern in *g*, aber Grünler harmonisierte ihn im Vergleich zu Speer komplett neu. Während bei Speer die Melodie in Hypoionisch steht und in *Dur* harmonisiert wird, schrieb Grünler die Melodie mit einem *b*-Vorzeichen in hypoaeolisch und harmonisierte sie in *Moll*. Wohlmann übernahm die Haupttöne von Grünlers Harmonisation im Großen und Ganzen bis auf eine Note der Bassstimme in der sechsten Zeile, wo er *es* auf *c* korrigierte, um einen ungeschickt verminderten Quintenschritt zu vermeiden.

Unter den Psalmen des Buches von 1725 kommen drei ionische Melodien vor. In allen drei Fällen handelt es sich um einen typischen, nur bei Grünler vorkommenden Anfang: Der Bass beginnt auf dem betonten Takteil ohne Diskant.

Der Hymnus der lutherischen Kirche, das *Ein feste Burg*, wurde in allen fünf Büchern in *c* notiert, jedoch weichen die Harmonisationen in bedeutendem Maße voneinander ab. Im Vergleich zu Grünler wurde in der „Tabulatur“ von 1728

die Chormelodie verändert, so dass die zwei Zeilen nach dem Wiederholungszeichen gleich wurden. Im vorletzten Takt wird durch das Auftreten des *b*-Versetzungszeichens in der Begleitung dessen Dur-Charakter weniger deutlich, die Harmonisation bekommt eine mixolydische Färbung. In beiden aus dem 19. Jh. stammenden Büchern wurde die Eintönigkeit der drei nacheinander folgenden *C-Dur*-Akkorde im ersten Takt verändert. Das kann als Streben nach mehr Abwechslung verstanden werden,¹³² jedoch unterstreicht die Monotonie der früheren Harmonisationen – entsprechend der für die Zeit gewöhnlichen Affektenlehre – die im Text betonte Festigkeit. In den späteren zwei Harmonisationen kommen an vielen Stellen Leittöne vor, die somit zu Zwischendominanten werden.

Das *In dich hab ich gehofft Herr* taucht bei Speer auch nicht auf.¹³³ In den ödenburgischen Büchern ist es überall in *F* notiert. Trotz der Einheitlichkeit der Tonart unterscheiden sich die Harmonisationen sowohl in der Harmonisierung als auch in der Melodieführung. In Wohlmanns „Tabulatur“ kürzte der nachträgliche Notenschreiber die erste Zeile um einen Takt ab, ähnlich wie in *Es wollt uns Gott*. Im Choralbuch von 1811 kommt dieser Choral zweimal vor. Beim ersten Mal bringt die Bassstimme am Anfang der dritten Zeile eine bewegtere Variante im Vergleich zu den sich monoton wiederholenden *f*-Tönen in den bisherigen Büchern. Der anspruchsvollere Notenschreiber des Buches hielt sich also an mehr Abwechslung. Die zweite Harmonisation desselben Buches ist der schon untersuchte *Lauf* von Müller. Hammer übernahm in seiner Sammlung die Harmonisation von 1728, nur an manchen Stellen änderte er die Bezifferung über dem gleichen Bass. Zwar arbeitete er in der letzten Zeile einen Takt um, änderte aber damit die Harmonisation nicht wesentlich.

Das *Wo Gott zum Haus* kommt an allen Stellen in *F* vor. Die Harmonisation des vierzeiligen Chorals unterscheidet sich bei Speer und Grünler nur in der vierten Zeile. In den ödenburgischen Büchern ist die Melodie in allen drei Fällen Ton für Ton identisch, und auch der Bass ändert sich nur in der dritten Zeile. Sonst sind die Harmonisationen von Grünler und Wohlmann auch in Bezifferung komplett gleich. Das Choralbuch von 1811 verändert den Aufbau des Chorals wesentlich, er wird durch die Wiederholung von zwei Zeilen zur Sechszelligkeit erweitert.

Im hypoionischen Modus wurden vier Psalmen notiert. Das *An Wasserflüssen Babylon* unterscheidet sich deutlich in den vier Varianten. Speer schrieb seine Harmonisation in *c*, Grünler und Wohlmann in *f*, der Notenschreiber des Buches von 1811 in *g*. In den zwei letzteren wurden vier Töne des ursprünglichen Chorals in der fünften Zeile um eine Sekund höher gesetzt, so wurde die fünfte Zeile mit der sechsten identisch. Diese Stelle wurde bei Wohlmann offensichtlich von einem späteren Notenschreiber korrigiert. Das ist nicht die einzige nachträgliche Korrektur dieses Chorals, auch ein Quartsextakkord mit Terz im zweiten Takt stammt von der späteren Hand, ein Akkord, der eigentlich erst im

¹³² Blindow 36.

¹³³ In seinem Buch veröffentlicht er den Text mit anderer Melodie.

Buch von 1811 üblich wird. Zwar weichen die Harmonisationen an den beiden Stellen voneinander ab, die Melodie wurde vielleicht unter dem Einfluss der Harmonisation von 1811 in dem früheren umgearbeitet.

Das *Es spricht der Unweisen Mund* unterscheidet sich auch in allen vier Harmonisationen. Die Harmonisationen behielten durch die ganze Zeit ihre G, neben geringfügigen Änderungen der Chormelodie ändert sich hauptsächlich die Harmonisation ständig. Speer und Grünler notierten die Harmonisationen noch eindeutig ohne Vorzeichen, wo das *f-fis*-Spiel dem harmonischen Rhythmus einen Schwung gibt. Auch Wohlmann schrieb kein Kreuz-Vorzeichen, trotzdem mussten die nachträglichen Notenschreibern von *G-Dur* ausgehen, da sonst die später eingetragenen Quinten-Bezifferungen über den *h*-Tönen ständig verminderte Dreiklänge ergeben würden, was eher unwahrscheinlich ist. Im zweiten Teil der Harmonisation sind in beiden notierten Stimmen die *fis*-Kreuze ausgeschrieben, in der für die Mittelstimmen geltenden Bezifferung wurden sie aber manchmal vergessen. Dieser Choral wurde im Buch von 1811 schon in *G-Dur* notiert.

Von dem Choral *Herzlich Lieb hab ich dich* haben wir sieben Fassungen (1811 dreimal), die alle unterschiedlich harmonisiert worden sind, und oft auch neue Melodievarianten bringen. Der Choral kommt bei Speer und bei der ersten Melodievarianten bringen. Der Choral kommt bei Speer und bei der ersten Melodievarianten bringen. Der Choral kommt bei Speer und bei der ersten Melodievarianten bringen. Der Choral kommt bei Speer und bei der ersten Melodievarianten bringen. Die zweite und dritte Fassung dieses Buches und die andere Quellen bringen ihn aber in *b*. Wohlmann übernahm Ton für Ton die Harmonisation von Grünler, später wurde sie aber korrigiert. Auch bei Hammer finden wir diese korrigierte Variante. Fragwürdig ist, wer von wem die Variante übernahm, beziehungsweise aus welcher Zeit die Korrektur im Buch von 1728 stammt.

In der „Partitur“ von 1725 ist das *Nun lob mein Seel* der einzige ungeradtaktige Psalm. Bei Speer steht er ebenfalls im $3/2$ -Takt. Auch Wohlmann schrieb noch diese Taktbezeichnung, strich sie aber wieder durch, und notierte geradtaktig. In den Büchern aus dem 19. Jh. kommt der Choral schon im $4/4$ -Takt vor, sein Charakter blieb aber auch so erhalten. An allen vier Stellen wurde *G-Dur* als Tonart gewählt. Das 1811 geschriebene Buch ist anspruchsvoller harmonisiert. Hammer notierte seine Harmonisation mit Wohlmanns Variante identisch, nur die gleichzeitigen Tonwiederholungen im Bass und Diskant wurden durch Oktavsprünge vermieden.

Wie früher erwähnt, könnte die ödenburgische Lutherische Gemeinde das Buch von Speer zwar gekannt haben, nach den verglichenen Psalmliedern ist der Einfluss des Choralbuches von Speer auf die ödenburgischen Bücher aber eher unwahrscheinlich. Zwar sind die an beiden Stellen vorhandenen Chormelodien oft identisch, die Harmonisationen sind aber komplett unterschiedlich. Da die untersuchten Psalmenlieder nur einen Bruchteil der 316 Choräle enthaltenden Sammlung Speers bilden, könnte eine sichere Antwort erst nach Vergleich des gesamten Materials festgestellt werden. Bei dem Vergleich der ödenburgischen Bücher ist aber feststellbar, dass in einigen Fällen die Bücher aus dem 19. Jh. den früheren so ähnlich sind – vor allem einige Harmonisatio-

nen des Buches von 1814 mit denen von 1728, dass die Übernahme zweifellos erfolgte. Die Ähnlichkeit der aus Güns beziehungsweise aus Ödenburg stammenden Bücher beweisen auch, dass die beiden Städte in enger Verbindung zueinander standen.

Zusammenfassung

Schließlich lohnt es sich, noch kurz auf die Hauptthemen des Aufsatzes zurückzublicken. Nach der Reformation verbreiteten sich die Lehren Luthers in Ödenburg sehr schnell, und in den nächsten Jahrhunderten prägte die evangelisch-lutherische Kirche das Kulturleben der Stadt. Darin spielte die aus wohlhabenden Bürgern bestehende Gemeinde eine wichtige Rolle. Neben dem städtischen Musizieren gab es auch in der Gemeinde ein herausragendes Musikleben. Auch in Güns kann man einen Aufschwung der Kirchenmusik feststellen. Viele Fragen bleiben bei der Untersuchung der Ödenburger Choralbücher aus dem 18.-19. Jh. offen. Aufgrund der engen Verbindungen zwischen Ödenburgern und Deutschen erscheint es ratsam, bei der Untersuchung die deutsche Tradition der Choralbücher näher zu betrachten. Hier können weitere Forschungen viel Neues zu Tage bringen.

Die Tatsache, dass Großteil der in Ödenburg gebräuchlichen Choräle aus dem deutschsprachigen Raum übernommen wurde, ist offensichtlich. Man sieht zugleich aber auch, dass einerseits eine große Menge von in Ödenburg benützten Texten in den deutschen Gebieten nicht in Gebrauch war, und andererseits viele Texte im ungarischen Ödenburg nach anderen Melodien gesungen wurden. Diese nach unserem heutigen Wissen nur in Ödenburg gebräuchlichen Varianten mögen ein lokales Repertoire gebildet haben, möglicherweise waren sie aber – in dieser Form oder als Varianten – auch in anderen deutschsprachigen Gemeinden des damaligen Ungarn im Gebrauch. Auf diese Frage könnte man erst nach der Untersuchung der ebenfalls noch unbearbeiteten Choralbücher der heutigen Slowakei (Pressburg – Pozsony – Bratislava, Leutschau – Lőcse – Levoca und Bartfeld – Bártfa – Bardejov) eine Antwort finden.

Bibliographie

- Bárdos, Kornél. *Sopron zenéje a 16-18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. (Bárdos)
- Bárdos, Kornél – Vavrinecz, Veronika. "Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron." In: *Studia Musicologica*, XXII, 1-4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 397-426. (Bárdos-Vavrinecz)
- Blindow, Martin. *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*. Inaugural-Dissertation. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1957. (Blindow)
- Blume, Friedrich. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. [Zweite, neubearbeitete Auflage.] Bärenreiter Verlag, 1965. (Blume)
- Csepregi, Zoltán. „A dunántúli pietisták 'jénai' műhelye. Nyomdatitkok és szerzőségi kérdések.” In: *Magyar Könyvszemle*. 115. évfolyam, 1. szám., (1999) 76-86. (Csepregi)
- Dietrich, Fritz. *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*. Band 1. Kassel: Bärenreiter, 1932. (Dietrich)
- Drávai, István. *Sopron műemlékváros*. Internet-Sopron Egyesület [CD-ROM], 2002. (Drávai)
- Fellerer, Karl Gustav. *Cod. XXVII, 84 der Chorbibliothek der Frauenkirche in München. Ein Beitrag zur Geschichte der Choralbegleitung*. [Peter Wagner-Festschrift.] Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. 55-68. (Fellerer)
- Ferenczi, Ilona. „Muzsikáló tömjénező és az adriai szirének.” In: *Magyar Egyházzene* XI. (2003/2004), 407-416. (Ferenczi-Muzsikáló)
- Ferenczi, Ilona. „Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben.” In: *Magyar Zene*. XLII. Évfolyam, 2. szám, (2004. május) 111-119. (Ferenczi-Korálok)
- Kokas, Károly. *Könyv és könyvtár a XVI-XVII. századi Kőszegen*. (Olvasmánytörténeti dolgozatok III.) Szeged: Scriptorum Kft., 1991. (Kokas)
- Kormos, Gyula. „Egy soproni evangélikus egyházzenesz: Hamar Gyula (1881-1976).” In: *Magyar Egyházzene*. IV. évfolyam, (1996/1997), 59-68. (Kormos)
- Möller, Hartmut. „Choral.” In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 2. hrsg. von Ludwig Finscher. Bärenreiter Verlag, 1995, 824-827. (MGG-Choral)
- Payr, Sándor. *A soproni evangélikus egyházközség története*. I. Kötet. Sopron: Piri és Székely, 1917. (Payr)
- Petrik, Géza. *Magyarország bibliográfiája 1712-1860*. I. kötet. Budapest: Dombrowsky Ágost, 1888., és VII. kötet. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1989. (Petrik)
- Praßl, Franz Karl. „Choral.” In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Band 2. [vierte, völlig neu bearbeitete Auflage] hrsg. Von Hans Dieter Betz – Don S. Browning – Bernd Jankowski – Eberhard Jüngel. Mohr Siebeck: Tübingen, 1999, 171-172. (RGG-Choral)

- Wollny, Peter – Forchert, Arno – Innig, Rudolf. "Choralbearbeitung." In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 2. hrsg. von Ludwig Finscher. Bärenreiter Verlag, 1995, 827-848. (MGG-Choralbearbeitung)
- Zahn, Johannes. *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I-V*. Gütersloh, „Der Rufer“ Evangelischer Verlag: 1888-1892. (Zahn-Katalog)

Ina Boeck

Hawaiische Hymnologie

Über den Einfluss der traditionellen Musik auf die hawaiischen Kirchenlieder

Während meines Aufenthaltes in Honolulu hat mich der „Aloha Spirit“ erfasst und ich fühle mich tief verbunden mit den hawaiischen Inseln.

Möge der Leser die Wellen des Pazifiks rauschen hören, denn hawaiische Musik klingt wie die Wogen des Ozeans, ein beharrliches Auf und Ab...

Als am 23. April 1820 die ersten Missionare mit ihrem Schiff Hawaii erreichten, kamen der König Kamehameha II. und weitere Mitglieder der königlichen Familie an Bord. Die Missionare sangen verschiedene Psalmen und Kirchenlieder für die königliche Gesellschaft. Der König war darüber hoch erfreut, wahrscheinlich hörte er solche Musik zum ersten Mal. Nachdem die Missionare angelegt hatten, erfreuten sie auch das Volk mit ihrem Gesang, der mit der „bass viol“, dem Violoncello, von Prince George Kaumuali'i, dem Sohn des Königs von Kauai, begleitet wurde. Es war sicherlich das erste Mal, dass in Honolulu Kirchenlieder gesungen wurden. Damit begann die Geschichte der *himeni* in Hawaii.¹

Das Wort „*himeni*“ gehörte nicht ursprünglich zum hawaiischen Wortschatz. Nachdem die Missionare gelernt hatten, hawaiisch zu sprechen, haben sie ein hawaiisches Alphabet entwickelt.

Da das Alphabet folglich erst nach 1820 entstand, gibt es keine schriftlichen Quellen aus der vormissionarischen Zeit. Die ersten Dokumente über die Musik in Hawaii sind von den Missionaren überliefert.

Jede Silbe in Hawaiisch endet mit einem Vokal, so war das Wort *himeni*, nur eine Ableitung für das englische Wort „hymn“. Die hawaiische Sprache besitzt nur 12 Buchstaben. Die Konsonanten sind p, k, h, l, m, n, w. Sie werden wie im Deutschen ausgesprochen. Weiterhin gibt es den Knacklaut ʻ, der durch das Schließen der Glottis hervorgebracht wird. Die Vokale a, e, i, o, u können als betonte oder unbetonte Vokale auftreten. In Diphthongen werden die Vokale schneller hintereinander gesprochen als sonst, trotzdem bleiben beide Vokale klanglich getrennt.

Die Begeisterung, die die Gesänge bei den Hawaiianern hervorriefen, erschien den Missionaren als ein geeigneter Weg, diese von der neuen Religion zu überzeugen. Demzufolge versuchten sie mit allen Mitteln, ihnen beizubringen, wie man singt. Bevor sie aber mit dem eigentlichen Singen der Kirchenlieder beginnen konnten, lehrten sie die Grundlagen der europäischen Musik systematisch. So war der erste Schritt eine „evening singing school“, die am 8. Juni

¹ Kanahale 1979 S. 129, 130.

1820 von Reverend Hiram Bingham² ins Leben gerufen wurde. Das war kaum eine neue Idee, denn in den Kirchen von New England war diese Form der Gesangsklassen bereits weit verbreitet, aber in Honolulu wurde es zur Hauptantriebskraft bei der Entwicklung der *himeni* sowie der Musik in Hawaii allgemein.

Der Unterricht wurde von Hiram Bingham selber geleitet, der nicht nur für seine Stimme gelobt wurde, sondern auch eine grundlegende musikalische Ausbildung besaß. Mit höchster Wahrscheinlichkeit wurden hier Erwachsene der *aliʻi*³ unterrichtet, sie sangen einstimmig, ohne Begleitung und auswendig. Der erste Schritt war das Erlernen der Tonleiter. Leider gibt es keine hawaiischen Dokumente, die die Reaktion der Hawaiianer beschreiben. Eine Missionarin aber äußert sich in einem Brief 1834 dazu folgendermaßen:

„... there is not a native than can raise or fall the eight notes without assistance; and then there is none who ever make any difference of sound between mi and fa and la and fa – all is the same to native ears and native voices. No one knows when he sings right and no one knows when he is wrong.“⁴

Es wäre auch höchst erstaunlich gewesen, wenn es ohne Probleme erlernbar gewesen wäre, da die Hawaiianer bis dahin nur ihr eigenes Tonsystem kannten, über das ebenfalls keine Quellen wie eine Notation erhalten sind. Es muss sich aber gravierend von dem europäischen Tonsystem unterschieden haben.

Trotzdem gab Hiram Bingham nicht auf. Er unterrichtete wahrscheinlich auch rhythmische Einheiten durch Wiederholen eines Rhythmus auf einem Ton sowie Intervalle. Ethel Damon berichtet, dass die Übungen sich anhörten wie „loud, monotonous chanting somewhat reminiscent of their own mele and oli“⁵.

Nachdem sie die Tonleiter beherrschten, begann Bingham, ihnen das Singen der Kirchenlieder vorzustellen. Leider ist unbekannt, wann das genau war und welche Kirchenlieder er für den Anfang aussuchte. Allerdings berichtet seine Tochter 1887, dass die ersten Kirchenlieder aus Bingham's Feder stammten. Sowohl an Übersetzungen als auch an Neuschöpfungen arbeitete er. Für die Letzteren komponierte er die Melodien.

Um 1823 müssen die Hawaiianer so weit gewesen sein, dass sie einige Erfahrung im Singen von Kirchenliedern hatten. Sie hatten auch von den Missionaren die Schriftsprache erlernt, sodass man begann, das erste Gesangbuch

² Hiram Bingham lebte von 1789 bis 1869. Er war der Leiter der „Pioneer Company of the Sandwich Island Mission“ und Pastor der Kawaiahaʻo Kirche in Honolulu. United Church of Christ (Hrsg.) 1999 S. 5.

³ Die *aliʻi* sind die Anführer im *kapu*-System.

⁴ Kanahale 1979 S. 130; Übersetzung: „es gibt keinen Eingeborenen, der acht Noten aufwärts oder abwärts ohne Hilfe singen kann; und keiner, der einen Unterschied im Klang zwischen mi und fa und la und fa machen kann – alles ist gleich für ihre Ohren. Keiner weiß, wann er richtig singt, und keiner weiß, wann er falsch singt.“

⁵ Kanahale 1979 S. 131; Übersetzung: „ein lauter, monotoner Gesang, der irgendwie an ihre eigenen mele und oli erinnert“.

fertig zu stellen. Es erschien noch im selben Jahr: *Na Himeni Hawaii: He Me Ori la Iehova, Ke Akua Mau* („Hawaiian Hymns and Songs to Jehovah, the Eternal God“). Das dünne, 60-seitige Buch beinhaltete den Text von 47 Kirchenliedern, aber keine Musik. Die Texte hatten Hiram Bingham und William Ellis übersetzt.

Es mag verschiedene Gründe gegeben haben, nur den Text zu drucken. Einerseits waren die Hawaiianer noch nicht im Notenlesen unterrichtet worden und andererseits ist es auch möglich, dass die Ausstattung zum Notenducken noch nicht auf der Insel angekommen war. Denn der Druck wurde eigenhändig von den Missionaren vorgenommen.

Auf jeden Fall war es üblich, eine Melodie zu verschiedenen Texten, die metrisch passten, zu singen, sodass die Gemeinden eine große Anzahl von Kirchenliedern singen konnten, obwohl nur die Texte gedruckt waren.

Die Veröffentlichung des Gesangbuches verstärkte die Begeisterung für das Singen. Die 2000 Exemplare waren sofort ausverkauft. Die Nachfrage blieb so groß, dass 1000 Exemplare eines zweiten Gesangbuches mit 63 Kirchenliedern gedruckt wurde. 1828 wurden weitere 20000 Exemplare gedruckt und 1832 wiederum weitere 10000.

Mit der Verfügbarkeit der Gesangbücher verbreiteten sich die Singschulen und ihre Anzahl nahm ständig zu. 1826 gab es zum Beispiel allein auf Big Island 80 Singschulen, 1830 mögen es mehrere hundert gewesen sein. Sowohl Erwachsene als auch Kinder wurden unterrichtet.

Das Ziel der Singschulen war es, den Gemeindegesang zu fördern. Allerdings folgte man nie der Vorsängerpraxis, die sich in New England etabliert hatte. Dort agierte ein Diakon als Vorsänger, der Zeile für Zeile der Kirchenlieder oder Psalme sang, wobei er nach jeder Zeile verweilte, um die Gemeinde das gerade Gesungene wiederholen zu lassen. In Hawaii gibt es viele Schilderungen des frühen Gemeindegesanges. Diese Praxis wird aber nie erwähnt. Das mag wahrscheinlich an der Ausbildung und der Philosophie Bingham's gelegen haben. Er wusste, dass es diese Praxis war, die das Gemeindesingen in New England zerstört hatte. Er empfand das Zerstückeln der Kirchenlieder als Zerstörung des Grundprinzips der Musik. Somit ist es vor allem seinem Unterricht zu verdanken, dass die Gemeinden in Hawaii in der Lage waren, sofort in den Gesang einzustimmen, ohne dass vorher Zeile für Zeile vorgesungen wurde.

1832 erschien das erste Gesangbuch, das an Kinder gerichtet war: „*Himeni Kamali i*“⁶. Auch hiervon erschienen in den folgenden Jahren mehrere Auflagen.

Bereits 1834 erreichte der Gemeindegesang einen neuen Höhepunkt. Bingham veröffentlichte ein weiteres Gesangbuch mit musikalischer Notation und Singanleitungen: „*O Ke Kumu Leo Mele, No Na Himeni A Me Na Himeni A Me Na Halelu E Hoolea Aku Ai Ike Akua*“. Es bestand aus 194 Kirchenliedern und 56 Seiten detaillierter Anleitung.

Einige wenige Kirchenlieder waren 4-stimmig, einige 2-stimmig, die meisten sind aber 3-stimmig gehalten. Bis in die 1860er Jahre war der *cantus firmus*

⁶ „Hymns for Young People“.

die Tenorstimme. Meistens waren die Melodien in einem g-Schlüssel notiert. Anstatt die Originalmelodien zu vereinfachen, machte sie Bingham oft komplizierter. Auch die Sätze übernahm er meist nicht exakt. Er änderte die Basslinien, um sie melodischer zu gestalten, Wiederholungen verzierte er und manchmal fügte er eine neue Stimme hinzu.

Die Singanleitung im Gesangbuch wurde wichtig für die Singschulen. Sie enthielt eine systematische Erklärung der Grundlagen der Musik sowie Übungen für die Stimme.

In dieser Zeit entstanden auch Kirchenchöre, zum Beispiel der *Haili-* und der *Kawaiaha'o-* Kirchenchor. Außerdem entwickelten sich Prüfungen, die *ho'ike*, bei denen verschiedene Sonntagsschulen zusammenkamen und zeigten, was ihre Schüler gelernt hatten.

1840 verließ Hiram Bingham Hawaii, um seine kranke Frau in die Vereinigten Staaten zurückzubringen. Für 20 Jahre war er die zentrale Figur für die hawaiischen Kirchenlieder gewesen.⁷

Reverend Lorenzo Lyons, oder *Laiana*, wie er später von den Hawaiianern genannt wurde, war 1831 in Waimea auf Hawaii angekommen. Er besaß aber keine professionelle musikalische Ausbildung, sondern war Übersetzer und Dichter. Kurz nach seiner Ankunft begann er Kirchenlieder zu übersetzen. 1844 erschien das erste Gesangbuch, das von ihm herausgegeben wurde: „*Ka Lira Hawaii*“. Es beinhaltete 226 Lieder. Spätere Auflagen enthielten auch 95 chants für den allgemeinen Gebrauch in den hawaiischen Kirchen.

Dabei sind zwei Punkte von besonderer Bedeutung. Das erste Mal erscheint ein hawaiischer Name als Bezeichnung eines Liedes. „*Ka'ahumanu*“ ist der Name eines Liedes, welches keine Angabe einer englischen Quelle für die Melodie besitzt. Möglicherweise bezieht sich der Name auf die Frau von Kamehameha I. Der zweite Punkt sind die chants. Es sind aber keine hawaiischen chants, sondern chants, die auf europäischen liturgischen Quellen beruhen. Diese haben Namen wie „Luther“, „Christmas“, „Telemann“ oder „Sabbath“. Manche haben auch hawaiische Namen wie „*Oli Kahiko*“, was alter chant bedeutet. Dieser ist interessant, da er dem Plainchant gleicht, der im 15. und 16. Jahrhundert in England üblich war. Er steht in einem Kirchenton. Allerdings gibt es Quintparallelen zwischen den Stimmen. Diese waren nicht ungewöhnlich beim hawaiischen „*mele*“, möglicherweise griff Lorenzo Lyons absichtlich auf diesen Stil zurück, da er das Singen der chants für die Hawaiianer einfacher fand. Trotzdem verschwand diese Form sofort wieder aus den Gesangbüchern.

Der Stil dieser chants führt uns zu den Gospelmelodien von Lorenzo Lyons. 1855 erschien ein weiteres Gesangbuch, welches einen Wendepunkt für die hawaiische Hymnologie darstellte. Die Gospelmelodien waren bereits in Hawaii populär geworden und verdrängten die Standardmelodien, die von Hiram Bingham bevorzugt worden waren. Das machte sich Lorenzo Lyons zu Nutze und übersetzte diese. In seinen späteren Gesangbüchern veröffentlichte

⁷ Kanahale 1979 S. 135.

er fast ausschließlich Gospelmelodien. Diese Melodien mit ihrem ländlichen, volkstümlichen Charakter schienen ihm besser zur hawaiischen Musiktradition zu passen als die Kirchenlieder aus New England mit der Harmonik des 18. Jahrhunderts, die sich für die städtischen, konservativen Gemeinden eigneten.

Sein Meisterwerk veröffentlichte Lorenzo Lyons 1872: *Ka Buke Himeni Poepoe* („The Fat Little Hymnal“). Dieses enthielt 612 Kirchenlieder, fast alle davon waren Gospelmelodien. Das Gesangbuch wurde so bekannt, dass man sagt, es wurde niemals im Kirchengestühl gelassen. Jede Familie schien ein Exemplar zu haben. Erwachsene und Kinder sangen die Lieder nicht nur in der Kirche, sondern auch, wenn sie fischen gingen. In diesem Sinne waren sie zu Volksliedern für die *maka'ainana*⁸ geworden.

1881 veröffentlichte Lorenzo Lyons sein letztes Gesangbuch: *Hoku Ao Nani* („Beautiful Morning Star“) mit 296 Kirchenliedern, die alle auf Gospelmelodien basieren.

Mit dem Bekanntwerden der Gospellieder konnte Lorenzo Lyons die harmonische Struktur der Kirchenlieder trotzdem bewahren. Sie waren jetzt vorrangig vierstimmig bearbeitet und der Gebrauch von parallelen Terzen und Sexten wurde üblich. Er konnte die diatonischen Bewegungen in einem relativ kleinen Umfang mit Quartsprüngen oder kleineren Intervallsprüngen wie im hawaiischen chant halten. Verwendete er die Standardmelodien von Hiram Bingham, vereinfachte er seine Arrangements.

Den Einfluss, den das Schaffen von Lorenzo Lyons erzielte, kann man erahnen, wenn man in das Gesangbuch von 1972 schaut. Nur drei von den hundert von Hiram Bingham's Bearbeitungen wurden übernommen, alle wieteren sind gospelähnliche Arrangements von den Standard- oder Gospelmelodien. Auch das meist gesungene Lied in Hawaii, das „*Hawai'i Aloha*“ basiert auf einer Gospelmelodie, der Text stammt von Lorenzo Lyons.

Sein Schaffen endete, als er 1886 in Waimea starb. Durch sein Wirken nahmen die Kirchenlieder erstmals Elemente traditioneller hawaiischer Musik an wie den geringen Melodieumfang und die Quartsprünge. Das mag wohl Hawaiianer ermuntert haben, selber Kirchenlieder zu schaffen.⁹

1902 wurde ein neues Gesangbuch von Dr. Theodore Richards herausgegeben, der sich der „Hawaiian Evangelical Association“ anschloss wie auch seine zwei Vorgänger. Das Gesangbuch „*Leo Hoonani*“ („Songs of Praise“) enthielt über 200 Kirchenlieder. Seine Auswahl beinhaltete Standardmelodien, aber er zog die Gospelmelodien vor.

Ab 1900 erschienen die ersten hawaiischen Namen als Kirchenliedautoren und Übersetzer. Namen wie Kalaina, Kaipoleimanau, Aki, Nawahine, Naope und Maka. Man kann nicht sagen, dass die Hawaiianer vorher noch nicht zu komponieren begonnen hatten. Es wird sogar berichtet, dass das Liederkomponieren genauso wie das Singen der Kirchenlieder eine übliche Praxis in den

⁸ Die *maka'ainana* sind in dem *kapu*-System das allgemeine Volk.

⁹ Kanahale 1979 S. 136-139.

frühen hawaiischen Sonntagsschulen war. Bei den Wettbewerben, den *ho'ike*, war es üblich, dass eigene Kompositionen vorgetragen wurden.

Kalaina war der erste hawaiische Name, der als Komponist in einer gedruckten Gesangsbuchausgabe erschien. Joseph Kalaina war aber auch Übersetzer und sein Name erscheint in dem Gesangbuch von Dr. Theodore Richards 1902.

Kaipoleimanu, ein Mitglied der Healani Kirche in North Kona, komponierte viele Lieder, die bei den *ho'ike* gesungen wurden, und vertonte biblische Geschichten.

Robert Nawahines Lieder gewannen viele Preise bei Wettbewerben zwischen Kirchenchören. Jacob Maka war ein begabter Musiker und komponierte viele Kirchenlieder. Diese Lieder und Lieder anderer hawaiischer Komponisten sind zum Beispiel im Gesangbuch von 1972 „*Na Himeni Ha'ipule*“ enthalten sowie 1997 im Gesangbuch „*Na Himeni O Ka 'Ekllesia*“, welches 1999 noch einmal in einer neuen Ausgabe erschien.¹⁰

Der hawaiische chant

Bis 1778, dem Jahr, in dem Captain Cook die Inseln entdeckte, repräsentierte der *ancient chant* die hawaiische Musik, Überlieferungen zu anderer Musik sind nicht erhalten. Deswegen sehe ich in dieser Arbeit den *chant* als die traditionelle hawaiische Musik an. Ich verwende weiterhin den englischen Ausdruck, da die hawaiische Bezeichnung *mele* oft nur als Abkürzung für *mele hula* verwendet wird und deswegen nicht eindeutig ist. Trotzdem übersetze ich das Wort nicht, da ich es so als Fachbezeichnung hervorheben möchte. Formal heißt *chant* Gesang.

Die *chants* wurden in den *halaus*, den Tempeln, komponiert, gelehrt, choreographiert und aufgeführt. Die *halaus* waren ursprünglich Tempel, die *laka* gewidmet waren, der Gottheit des Hula. Der *kumu hula*, der Priester des *halaus*, lehrte sowohl den Gesang, *mele*, als auch den Tanz, den Hula.¹¹

Ein großes Repertoire an *chants* hat sich über die Jahrhunderte entwickelt. Die Namen, die den *chants* zugeordnet werden, beschreiben die religiöse und soziale Bedeutung. Alle *chants* oder *mele* können in zwei Hauptgruppen eingeteilt werden, den *mele oli* und den *mele hula*. *Mele oli* sind unbegleitete *chants*, die gewöhnlich von einer einzelnen Person aufgeführt werden. *Mele hula* sind die Gesänge, die entweder von Tanzbewegungen oder Tanzbewegungen und Musikinstrumenten begleitet werden.

Von den *oli* sind wahrscheinlich *mele pule*, die Gebetsgesänge, die häufigsten. *Mele pule kala* ist zum Beispiel ein Gebet um Schutz vor Übel. Seit der Christianisierung spielt der *mele pule* im individuellen Leben eine geringere Rolle. Zur Eröffnung von zeitgenössischen Hulaprogrammen werden sie

¹⁰ Kanahale 1979 S. 139-141.

¹¹ Kanahale 1979 S. 53, 54.

allerdings gewöhnlich gesungen. Neben den *mele pule* sind auch die *mele ko'ihonua* und *mele kanaenae* in größerer Anzahl vertreten. Der *mele ko'ihonua* stellt die individuelle Beziehung einer Person zu der Götterhierarchie dar, indem eine Verwandtschaft durch die Auflistung der Ahnen aufgezeigt wird. *Mele kanaenae* sind Lobgesänge auf Gottheiten oder hohe Anführer. Alle diese erwähnten *mele* sind heilige Gesänge. Ihre Aufführung ist mit bestimmten Anlässen verbunden. Aber es gibt auch weltliche *mele*, die meist auf eine bestimmte Person bezogen sind, zum Beispiel der *Mele inoa*, ein chant über einen Namen.¹²

Diese weltlichen *mele* sind heutzutage öfter zu hören. Sie werden in den Familien der Hawaiianer wie ein Erbstück von Generation zu Generation weitergegeben. Für Neugeborene werden neue *mele* komponiert. Den Erstgeborenen der Anführer und der Bürgerklasse wurden immer *mele inoa* und *mele ma'i* gegeben. Einige hawaiische Familien haben bis heute diese Praxis bewahrt.

Weiterhin gibt es chants, die improvisiert werden. Diese sind heute weitgehend aus dem Repertoire verschwunden. In der Vergangenheit wurden aber auch verschiedene *mele* improvisiert wie zum Beispiel: *Mele nemanema*, die kritisierenden chants.¹³

Der populärste chant ist heutzutage der *mele ho'oiipoipo* oder *ho'oheno*, der Liebeschant.¹⁴

Ein *mele hula* kann mit verschiedenen Tänzen begleitet werden. So kann der gleiche *mele inoa* als *hula 'uli'uli* getanzt werden, wobei die Tänzer sitzend Gesten ausführen und mit einem *'uli'uli* spielen. Er kann auch als *hula kala'au* ausgeführt werden, wobei die Tänzer stehen und mit Händen und Füßen und mit zwei Stöcken Bewegungen vollführen. Die Tierchants können jedoch nur mit einer Hulaart verbunden werden.¹⁵

Die Hawaiianer entwickelten ein kompliziertes System zum Üben. Das ließ sie eine große Begabung entwickeln, nicht nur den Text zusammenzustellen, sondern ihn auch angemessen gesanglich den Anführern und Göttern vorzutragen.

Regeln bestimmten den Wortschatz des chants, die Stimmtechnik und die Schemata für die melodische Gestaltung.

Der *mele oli* gilt als Vorläufer des *mele hula*. In beiden Musikstilen ist der Text der bestimmende Faktor. Er legt die Anzahl der Töne, den Rhythmus, den Stimmumfang, die Melodik fest.

Wenn man versucht, diese Musik in eine heute gebräuchliche Notation zu fassen, lässt sie sich einfach beschreiben. Der Umfang der Töne, die innerhalb einer Oktave gebraucht werden, ist relativ gering. Im Durchschnitt beträgt der Umfang eine Quarte, eine kleine Terz oder sogar nur eine große Sekunde. Die Anzahl der verschiedenen Töne ist ebenso gering. Der ganze chant kann nur

¹² Kanahale 1979 S. 55.

¹³ Kanahale 1979 S. 56.

¹⁴ Kanahale 1979 S. 57.

¹⁵ Kanahale 1979 S. 57.

auf einem Ton rezitiert werden oder aber auch bis zu vier verschiedene Töne verwenden. Allerdings muss man hier erwähnen, dass die Anzahl der Tonveränderungen, die geringer als ein Halbton sind, deutlich höher ist. Diese Tonveränderungen werden allerdings nicht notiert. Die größeren Intervalle stehen am Anfang und am Ende des chants. Am Anfang sind sie aufsteigend und am Ende absteigend. Die kleineren Intervalle werden innerhalb des chants gesungen.

Ein Ton wird als zentraler Ton hervorgehoben. Das ist dem rezitierenden Ton beim gregorianischen Gesang ähnlich. Andere Töne werden kurz angesungen, aber sofort wieder verlassen.

Rhythmisch besitzen die *mele oli* einen regelmäßigen Puls oder Takt. Der Grundrhythmus besteht in der Wiederholung von Notenwerten gleicher Dauer wie Gruppen von Achtelnoten oder Sechzehntelnoten. Die Länge dieser Phrasen legt der Text fest.¹⁶

Bei dem *mele hula* bestimmt der Text nicht nur die musikalische Gestaltung fest, sondern auch die Tanzbewegungen und damit den Rhythmus der Instrumente. Die Grundeigenschaften der musikalischen Gestaltung, die für die *mele oli* aufgezeigt wurden, gelten auch hier. Trotzdem ist nun der Tonvorrat erhöht. Der Umfang ist größer als eine kleine Terz, überschreitet eine kleine Septime aber nicht. Tonveränderungen, die kleiner sind als ein Halbton, kommen hier nicht so oft vor. Am häufigsten wurden Terzen und Quartan verwendet. Wenn ein Intervall eingeführt wurde, wird oft nur dieses Intervall durchweg verwendet.

Während es beim *mele oli* nur einen Rezitationston gibt, werden hier zwei bis drei verwendet, ein Ton bleibt allerdings der Hauptrezitationston. Trotzdem kommen auch Töne vor, die nur kurz angesungen werden.

Der Rhythmus des *mele hula* ist an die Zahl Vier gebunden. Einige Ausnahmen bilden zum Beispiel die Tierchants, die in einem Dreiertakt notiert werden können.

Responsorisches Singen und mehrstimmiges Singen mag es gegeben haben, dafür gibt es aber keine Beweise. Heute wird es teilweise praktiziert. Zum Beispiel werden chants zweistimmig in parallelen Terzen, Quartan oder auch Quinten gesungen.¹⁷

Was man aus dem Notentext nicht ersehen kann, ist die Art, wie die Musik tatsächlich vorgetragen wird. Für die verschiedenen *mele*-Arten werden unterschiedliche Vortragsweisen verwendet, die hier als Modi bezeichnet werden. Da diese sich in den *halaus* entwickelten, variieren sie zwischen den Lehrern der verschiedenen *halaus*. Die nun folgenden Beschreibungen der fünf wichtigsten Modi können also in einigen *halaus* abweichend ausgeführt werden.¹⁸

Kepakepa ist zum Beispiel der Modus, der auch als Sprechgesang beschrieben wird. Manchmal wird die Rezitation „*ko'ihunua*“ und „*heluhelu*“ anstatt des

¹⁶ Kanahale 1979 S. 58, 59.

¹⁷ Kanahale 1979 S. 59.

¹⁸ Kanahale 1979 S. 60-63, Nathaniel B. Emerson 1909 S. 158-164.

„*kepakepa*“ verwendet. Jede Silbe wird auf einen Ton gesungen. Ein schnelles Singen wird in langatmigen Spannen bevorzugt. Die Tonhöhe ist meistens instabil, das heißt, dass die Frequenz des Rezitationstones variiert. Betonte und unbetonte Silben werden differenziert, manchmal ist das mit dem Ansingen eines anderen Tones oder mit einer Veränderung der Lautstärke verbunden. Ornamente durch verschiedene Stimmtechniken können eingesetzt werden.

Kepakepa wird für *mele oli* und *mele paha* verwendet. Außerdem wird es von den Sängern auch bei anderen *mele* ausgeführt, wenn sie die schwereren Modi nicht beherrschen.

Beim *Olioli* sind die Tonhöhen stabiler als beim *kepakepa*. Dadurch werden Änderungen des Tones oder der Frequenz besonders hervorgehoben. Langatmige Phrasen werden mit ausgedehnten Vokalen oder Vokalclustern beendet wie zum Beispiel: e-i-e-a-e. Die Schlussvokale der Phrasen werden mit einem gezielten Vibrato gesungen. Auch hier können weitere Ornamente verwendet werden.

Ho'ouweuwe verwendet klagendere Klänge, die dadurch entstehen, dass die Tonhöhe des rezitierenden Tones jeweils von oben angeschliffen wird. Diese Gattung wird vor allem für Klagechants verwendet.

Ho'aeae ist im Tempo langsamer als beim *olioli*. Die Phrasen sind kürzer und gleichmäßiger in der Länge. Bei gedehnten Vokalen können Verzierungen verwendet werden. Größtenteils ist die Tonhöhe instabil.

Eine weitere Gattung wird mit *'Aiha'a* bezeichnet. Das Tempo ist hier schneller als beim *ho'aeae* und *olioli*. Die Tonhöhe ist eher tief gewählt. Die Phrasen sind kurz und gut erkennbar. Hier gibt es besonders starke Kontraste zwischen laut und leise und Verzierungen werden genutzt. *'aiha'a* wird für *mele hula* verwendet.

Durch stimmtechnische Veränderungen werden Wörter besonders betont. Die wichtigsten vier Techniken sind die Folgenden:¹⁹

I'i kann wie ein Zittern eines Tones ausgeführt werden, es beschreibt aber auch eine kratzende Artikulation von den Konsonanten h und k, dem Knacklaut (ʻ) und den Vokalen u, o und a.

Kaohi wird auch häufig angewendet. Der Sänger beendet Vokale durch einen Knacklaut der Glottis, vorher wird der Vokal zweckmäßig gedehnt.

Ho'anu'unu'u ist die Verzierung, bei der der Ton pulsartig unterbrochen wird, dadurch wird die Tonhöhe teilweise verschleift.

Ha'ano'u und *ahaehe* bezeichnet eine weitere Verzierung. *ha'ano'u* ist lautes Singen, oft mit Nachdruck, es wird dem *ahaehe*, dem leisen Singen, entgegengesetzt.

Zwei chants möchte ich hier beispielhaft darstellen:

¹⁹ Kanahale 1979 S. 62, 63, Nathaniel B. Emerson 1909 S. 158-164.

V—Song from the Hula Pa-ipu

Arranged by H. BERGER



(Abb. 1 chant aus Nathaniel B. Emerson 1909 S. 153)

Dieser Gesang wurde von Heinrich Berger aufgeschrieben. Der genaue Zeitpunkt ist nicht bekannt. Er hatte die Lieder von einem Hulalehrer gehört, leider ist der Sänger entflohen, bevor er den Text aufschreiben konnte.

Heinrich Berger lebte von 1844 bis 1929, er kam 1872 nach Honolulu und wurde dort vor allem aufgrund seiner Tätigkeit als Leiter der „Royal Hawaiian Band“ bekannt.

Heinrich Berger schreibt als Vortragsbezeichnung: „Allegro – ‘Aiaha’a““. Der ‘aiaha’a wurde gewöhnlich schneller gesungen, sicherlich erfolgte deswegen die zusätzliche Bemerkung: Allegro. Dieser recht kurze Abschnitt wurde wahrscheinlich mehrmals auf einen anderen Text wiederholt, möglicherweise aber mit Abweichungen nach Textgegebenheiten.

Die Notation lässt den chant recht simpel erscheinen, denn zur Ausführung des ‘aiaha’a gehören die stimmlichen Verzierungen, die die Musik weitaus anspruchsvoller machen, als sie im Notenbild erscheint.

Der Hula wird mit *pa-ipu* bezeichnet. Bei dieser besonderen Form des Hulas sitzen die Tänzer auf ihren Unterschenkeln und begleiten sich mit dem *ipu*.

VIII—He Inoa no Kamehameha

(Old Mele—Kindness of H. R. H. Liliuokalani)

Arranged by LILLIAN BYINGTON

Hoaeae—Andante

1. Ai - a i Wai - pi' - o Pa - ka' - a - lu - na,
 2. Ho a - lo - ha ka wa - hi - ne pu' i ka pa - ll,
 3. I ka ai no' - a i - ka lau la - a - u.

1. Pae - pas ka - pu i - a o Li - lo - a,
 2. Pu - i - li a - na i ka hu - u u - le - i,
 3. Ho - o - la - au ma i o ka we - lo - we - e - le.

U a - pe' - e pa Kai - a - u - lu o Wa i - mo - a,

tr U a - o - la i ku' u - kai, Ke - o - lo - a - wa, o - o - o - e - u - e.

(Abb. 2 chant aus Nathaniel B. Emerson 1909 S. 162)

Ungefähr in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde dieser chant komponiert. Lillian Byington schrieb ihn auf, der es von einer alten hawaiischen Frau vorgesungen wurde. Sie veränderte ihn insofern, als sie die vielen *i'is* wegließ.

Dieser chant ist ein *mele inoa* für Kamehamea. Inwieweit das aus dem Text hervorgeht, bleibt leider unklar. Wahrscheinlich spielt der Text auf eine mythische Überlieferung an. Hainakolo, so der Mythos, heiratete den König Kuku o Kahiki. Da dieser aber die meiste Zeit abwesend war, schwamm sie zurück nach Hawaii, erstieg die Waipi'o-Höhen und aß *ulei*-Beeren, ohne vorher die Götter mit einem Opfer gnädig zu stimmen. Dadurch wurde sie verstört, sie verirrte sich in der Wildnis. Ihr Gemahl erkannte aber seine Nachlässigkeit, bereute und fand sie nach langer Suche. So wurde die Familie glücklich wieder vereint. Möglicherweise wurde hiervon der Name Kamehameha abgeleitet. Er bedeutet: der Einsame.

Im Text ist ein wichtiges Stilmittel der hawaiischen Dichtung zu finden: die Wiederholung. In der dritten Wiederholung des ersten Teils steht am Ende der ersten Zeile das Wort „*laau*“.

Dieses wird in den Silben des folgenden Wortes „*Hoolaaui*“ wiederholt.

Als Vortragsbezeichnung finden wir hier: *hoaeae* – Andante. Das Tempo ist also langsam. Gut erkennbar ist auch, dass die Phrasen kurz sind, meist zwei- oder dreitaktig.

Zum Vergleich soll nun ein hawaiisches Kirchenlied dargestellt werden:

208

'EKOLU MEA NUI

Ho'omaika'i

Three Greatest Things

Based on 1 Corinthians 13:13
Robert Nawahine, 1868-1951Robert Nawahine, 1868-1951
Arr. Martha Hoku, 1907-

1. 'E - ko - lu me - a nu - i ma ka ho - nu -
2. E na ma ku - a, na ke - i

a. 'O ka ma - na - 'o - 'i - 'o, ka ma - na - 'o -
ki, Na ma - mo a - fu - da me - E - pe -

ho - nu - a,
ke - i - ki

la na, a me ke a - lo - ha, Ke a -
lai ma, E pa'a ka ma - na - 'o i ka

kau - la - na,
Epe - lai - ma

lo - ha kai 'oi a - 'e. Po - mai - ka'i na mea a
po - nu i 'oi a - 'e.

pau, Po - mai - ka'i na mea a pau

(Abb. 3 Kirchenlied aus United Church of Christ [Hrsg.] 1999 Nr. 208)

Dieses Kirchenlied wurde von Robert Nawahine komponiert. Er lebte von 1868 bis 1951 auf der Insel Maui, wo er der erste licentiate der Waihe'e Kirchen wurde. Er war ein hervorragender Musiker und seine Kompositionen gewannen viele Preise bei Wettbewerben zwischen Kirchenchören.

Der Text basiert auf einem Vers im 1. Korintherbrief, der lautet: „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“

Wie in der traditionellen hawaiischen Dichtung finden wir hier keine Reime, sondern Wiederholungen. Beim Melodieverlauf ist auffällig, dass die ersten zwei Zeilen nur aus Tonwiederholungen bestehen. Die erste Zeile repetiert auf dem Ton g^1 , die zweite Zeile auf der höheren großen Sekunde. Die nächste Zeile schließt an dieses Modell an; nach zwei Takten wird allerdings bereits der Sekundschritt ausgeführt. Diese Zeilen beginnen jeweils mit einer halben und schließen mit einer längeren Note. Die letzte Zeile bildet eine Ausnahme. Hier wird ein Septimsprung eingeführt, danach bewegt sich die Melodie in Sekundschritten abwärts zum Schlussston c^2 .

Die drei anderen Stimmen repetieren ebenso wie die Melodie in den ersten zwei Zeilen auf ihren jeweiligen Noten des C-Dur- oder F-Dur-Akkordes.

Die ersten drei Zeilen zeigen die Grundprinzipien des chants. Die Melodie bewegt sich nur im Umfang einer Quarte, es werden nur kleine Intervalle gesungen. Man kann allerdings keinen Rezitationston festlegen, da die repetierenden Töne sich gleichrangig zueinander verhalten, eher könnte man sagen, dass jede Phrase einen neuen Rezitationston einführt. Dass die Begleitstimmen in diesen Phrasen ebenso repetieren, erinnert an den mehrstimmigen chant. Die letzte Zeile des Liedes bildet mit ihrem Septimsprung eine Ausnahme. Im *mele hula* sind zwar auch kleine Septimen möglich, der Abschluss durch drei fallende Sekunden wäre allerdings eher untypisch.

Der 4/4-Takt passt zu den Hulabewegungen, die überwiegend zu geraden Takten ausgeführt werden.

„Ekolu mea nui“ ist eines der wenigen Kirchenlieder aus dem derzeitigen hawaiischen Gesangbuch der United Church of Christ, welches von einem Hawaiianer komponiert und getextet wurde. Es überwiegen Übersetzungen von Kirchenliedern. Ich denke, man sollte den hawaiischen Kirchenliedern mehr Bedeutung zuweisen, als es bisher getan wurde. Außerdem ist dieses Lied auch eins der drei hawaiischen Kirchenlieder, die im „The New Century Hymnal“ vertreten sind, welches 1995 für die United Church of Christ herausgegeben wurde. Das zweite hawaiische Lied in dieser Ausgabe ist „O Kou Aloha No“, welches von Königin Lili‘uokalani geschrieben wurde und des Weiteren ist eine Übersetzung ins Hawaiische von Lorenzo Lyons aufgenommen worden.

Auch in einigen anderen Gesangbüchern gibt es oftmals ein hawaiisches Lied, oder ein Lied mit hawaiischen Text wie im Gesangbuch der United Methodist Church: „The Faith we Sing“, „Wonder Love and Praise: A Supplement to The Hymnal 1982.“ von der Episcopal Church und auch das Roman Catholic Hymnal, „Ritual Song“ enthält eine hawaiische Melodie, allerdings mit einem englischen Text.

Zusammenfassung

Als Hiram Bingham erste *himeni* in Hawaii einführte, hatten diese zunächst nichts mit dem traditionellen hawaiischen Gesang zu tun. Die *himeni* begeister-

ten die Hawaiianer, sodass sie verschiedene Elemente sogar übernahmen. So wurden zum Beispiel Instrumente wie die *'ukeke* durch den Einfluss der *himeni* im Dreiklang gestimmt.²⁰

Lorenzo Lyons hatte die Idee, die *himeni* an den gewohnten Gesang der Hawaiianer anzupassen – wahrscheinlich tat er damit den ersten Schritt, den die Musik der *himeni* „hawaiischer“ machte. Er kannte die Eigenheiten der Sprache genau und bot wesentlich einfachere Sätze als Hiram Bingham an.

Vor allem durch die Hulaschulen konnten sich die Hawaiianer ihre Musik erhalten. So kann man heute noch Aufführungen der traditionellen hawaiischen Musik erleben.

Trotzdem fingen die Hawaiianer auch schnell an, sich selbst mit der „neuen“ Musik auseinander zu setzen. Sie komponierten *himeni*. Ihre Kompositionen greifen Mittel der traditionellen Musik auf und verarbeiten sie.

Die Melodieverläufe, die Geradtaktigkeit und vor allem aber die Repetitionen erinnern an ihre traditionelle Musik, den chant.

So lebt die hawaiische Musik auch in den Kirchenliedern weiter und verkündet in ihrer eigenen Art und Weise das Lob Gottes.

Dieser Artikel basiert auf Auszügen meiner Diplomarbeit, die ich unter Betreuung von Herrn Christian Finke am Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft Greifswald im Mai 2005 geschrieben habe.

²⁰ Kanahela 1979 S. 392.

Bibliographie

Arthur G. Clyde (Hrsg.): *The New Century Hymnal*. The Pilgrim Press, Cleveland, Ohio, 1995

Barbara Barnard Smith (Hrsg.): *The Queens Songbook*. Hui Hanai, Honolulu, 1999

Dorothy Barrère, Mary Kawena Pukui, Marion Kelly: *Hula, Historical Perspectives*. Bernice Pauahi Bishop Museum, Honolulu, 1980

Elizabeth Kieszkowski (Hrsg.): *Mission Houses Museum, Na Hale Ho'ike o Na Mikanele*. Mission Houses Museum, Honolulu, 2001

George Kanahela: *Hawaiian Music and Musicians*. The University Press of Hawaii, Honolulu, 1979

George Ports: *King's Book of Hawaiian Melodies*. Centerbrook Publishing, Anaheim Hills, 2003

Grove Day, Albertine Loomis: *Ka Pa'I Palapala, Early Printing in Hawai'i*. Mission Houses Museum, Honolulu, 1997

Lois Lucas: *Plants of Old Hawaii*. The Bess Press, Honolulu, 1982

Nathaniel B. Emerson: *Unwritten Literature of Hawaii, The Sacred Songs of the Hula*. Government Printing Office, Washington, 1909 (Faksimile: `Ai Pohanaku Press 1997)

Patricia Bjorling (Hrsg.): *The Friend, Vol. 18, Issue 7*. Hawai'i Conference United Church of Christ, 2002

Ulrich Quack: *Hawaii*. Iwanowski's Reisebuchverlag, Ettenheim, 2002

United Church of Christ: *Na Himeni O Ka Eklesia*. Hawai'i Conference United Church of Christ, Honolulu, 1999

Vivian Laubach Thompson: *Hawaiian Myths of Earth, Sea and Sky*. University of Hawaii Press, Honolulu, 1988

