

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 35/36

2007/2008

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 35/36
2007/2008

Redaktion

Dr. Cornelia Brinkmann
Wichertstr. 73
10439 Berlin
Deutschland

Dr. Stefan Engels
Kunstuniversität Graz
Institut für Kirchenmusik und Orgel
Bürgergasse 3
8010 Graz
Österreich

ISSN 0925-5451

ISBN

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		6
Editorial		7
Kongressbericht Trondheim		
- Hauptbeiträge -		
Christian BUNNERS	Paul Gerhardt und der Liederfrühling des 17. Jahrhunderts	11
	Paul Gerhardt and the Springtime of Hymnody of the 17th Century	21
Elizabeth COSNETT	The Hymn Renaissance in Britain from a literary perspective	31
	Der Liederfrühling in Großbritannien in literarischer Sicht	41
Åge HAAVIK	The quest for a new hymn in the Nordic countries	53
	Der Liederfrühling in den nordischen Ländern	81
Karl-Johan HANSSON	Martin Luther's hymns in the lives of the Nordic people	105
	Martin Luthers Kirchenlieder im Leben der nordeuropäischen Menschen	119
Inger LØNNING	Seehase und Tümmeler in der Kirche? Warum Petter Dass (1647–1707) erst in nachpietistischer Zeit als Lied-Dichter entdeckt wurde	135
	Catfish and dolphins in the church? Why Petter Dass (1647–1707) was discovered as a hymn poet only after pietism	141
Per LØNNING	Die Kirche macht Lieder, die Lieder machen Kirche: Ein spezifischer Fall der alten Geschichte von dem Huhn und dem Ei	147

	The Church Makes Hymns -- Hymns Make the Church: An Example of the Old Story of the Chicken and the Egg	157
Maria PFIRRMANN	Buchstabe und Geist: Zur kreativen Kraft neuer niederländischer Kirchenlieder	165
	Letter and spirit: On the creative power of recent Dutch hymnody	189
Inger SELANDER	The Swedish hymn renaissance from a literary perspective	211
	Die schwedische Lieder-Renaissance aus literarischer Sicht	227
J. Richard WATSON	A Listening ear: Charles Wesley, Fred Pratt Green, and Timothy Dudley-Smith	243
	A Listening Ear [Ein offenes Ohr]: Charles Wesley, Fred Pratt Green und Timothy Dudley Smith	257
Kongressbericht		
Trondheim-		
- Sektionsbeiträge -		
Yu-Ring CHIANG	Die Verbreitung der Psalmlieder von den Niederlanden nach Formosa	269
Elisabeth FILLMANN	Der Untergang der „Titanic“ und die Weltreise des „Schiff geladen“. Ein norwegischer Roman als Verbreitungsmedium eines deutschen Kirchenliedes und seine Übersetzungsprobleme	281
Elisabeth FILLMANN / Heike WENNEMUTH	Die Mainzer Gesangbuchbibliographie im Internet effektiv nutzen	299
Dianne GOME	Australian hymnody, 1900-2007: themes and influences	315
Esther HANDSCHIN	Paul Gerhardt und Charles Wesley – einige ihrer Lieder im Vergleich	329
Jürgen HENKYS	Breit aus die Flügel beyde: Zur literarischen Stellung und zum Traditions hintergrund der letzten Strophen von Paul Gerhardts Abendlied	361
Stig Wernø HOLTER	Singing with the past: An account of Norwegian hymnody in an American context	371

Wolfgang KABUS	Vom Psalter zum Pop – das Unbehagen der Hochkultur in der populären Umgebung: Eine kulturwissenschaftliche Überlegung	393
Ada KADELBACH	I denne fagre sumarstid gå ut, mi sjel... Paul Gerhardt in skandinavischen Gesangbüchern	411
Heinz Dietrich METZGER	Kein Großgesangbuch Württemberg 1741	425
Felician ROSCA	Hymn Books and Pipe-organ Music in Romanian Culture	431
Erkki TUPPURAINEN	Mikael Agricola und das Kirchenlied	435
Heike WENNEMUTH	Deutschsprachige Gesangbücher im östlichen Europa in der frühen Neuzeit	439

Abkürzungen

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

Editorial

Das Bulletin 35/36 für die Jahre 2007 und 2008 erscheint als Doppelband, der die IAH-Tagung von Trondheim dokumentiert. Aus verschiedenen Gründen kann dies leider erst viel später als geplant erfolgen. Die Hauptreferate werden wie schon beim letzten Mal zweisprachig deutsch-englisch abgedruckt, die Sektionsbeiträge in jener Sprache, in der sie gehalten worden sind. Mit dieser Maßnahme hoffen wir, dass all jene Mitglieder, die nicht nach Trondheim kommen konnten, wesentliche Teile des wissenschaftlichen Programms in einer für sie verstehbaren Sprache über das Bulletin rezipieren können. Von den Hauptreferaten sind all jene vorhanden, die schriftlich darstellbar sind. Dies war in zwei Fällen nicht der Fall, wie z.B. im Falle des Referats von Georg Bjerkli über die Poesie in Gebärdensprache für die Kirche der Gehörlosen.

Die Sektionsbeiträge spannen einen weiten Bogen. Neben den Referaten, die sich auf das Tagungsthema bezogen haben, gibt es auch interessante Einblicke über konkrete hymnologische Arbeit in verschiedenen Ländern, darunter diesmal auch über das von Europa geographisch weit entfernte Australien, dessen Hymnologie uns in vielen Bereichen sehr nahe ist. Dazu werden auch einzelne Beiträge publiziert, die an das Bulletin herangetragen worden sind.

Die Herausgeber waren der Meinung, das umfangreiche Material der Tagung nicht auf zwei (Jahres)Bände zu verteilen, sondern in einem zu publizieren, damit die Früchte dieser interessanten Konferenz übersichtlich greifbar sind.

Ein großer Dank gilt allen Damen und Herren, die mit oft großer Mühe ihre Beiträge erstellt und fertig gestellt haben. Die Redaktion dieses Bulletins wurde von Dr. Cornelia Brinkmann begonnen sowie von Dr. Stefan Engels fortgeführt und beendet. Beiden gebührt für die viele Arbeit und den kompetenten Umgang mit den Manuskripten großer Dank.

Ich wünsche Ihnen allen viel Freude und Gewinn bei der Lektüre.

Dr. Franz Karl Praßl
Präsident der IAH

Editor's note

Bulletin 35/36 appears as a double edition, documenting the IAH meeting in Trondheim. Due to many reasons it is published a lot later than we thought. As usual, the main lectures are printed bilingually German – English, the section papers in the language originally proffered. In doing so, we hope that all those members who could not come to Trondheim will be able to receive the substantive part of our academic programme in a language understandable to them. Of the main lectures all those that we could present in writing are included – in two cases, this was not possible, for example in the case of George Bjerkli's lecture about Sign Language Poetry in the Church of the Deaf.

The section papers cover a vast array of topics. In addition to those focused on the conference theme there are also fascinating insights into the hymnological work in different countries; including this time far-flung Australia, the Hymnology of which is surprisingly similar to ours in many aspects. Finally, we publish individual papers submitted directly to the bulletin.

The editors believe that presenting the substantive material yielded by our conference in one single edition will allow easy access in a clearly structured manner.

I would like to thank all those who, often with great effort and at last minute, have submitted their contributions. Dr. Cornelia Brinkmann started the editorial work for this Bulletin, which was continued and finalized by Dr. Stefan Engels. I am very thankful for the hours of work they put in it and their competent way of working with the manuscripts.

May you all enjoy, and benefit greatly from, this volume!

Prof. Dr. Franz Karl Praßl
President, IAH

Kongressbericht Trondheim

– Hauptbeiträge –

Christian Bunnars

Paul Gerhardt und der Liederfrühling des 17. Jahrhunderts

Mit Paul Gerhardt erinnern wir an den bedeutendsten deutschen evangelischen Kirchenlieddichter neben Martin Luther. Kein anderer Dichter des Barock ist so bekannt geblieben wie er. Nicht nur in Deutschland, sondern weltweit. 15 Paul-Gerhardt Lieder stehen derzeit im Gesangbuch der finnischen, 20 in dem der estnischen lutherischen Kirche, 10 in dem der evangelischen Kirche Japans, 15 in dem der lutherischen Kirche Tansanias, um nur einige Beispiele zu nennen. Paul Gerhardt bildet eine Brücke zwischen den Nationen und den Konfessionen. Auch zwischen Kirchenlied und allgemeiner Kultur stellt er Verbindungen her. Besonders mit Werken Johann Sebastian Bachs erreichen Strophen von Gerhardt auch solche Menschen, die sonst keine Beziehungen zum kirchlichen Lied haben. Gesänge von Gerhardt gehören zur Weltkultur. Der Dichter darf als einer der großen Seelsorger und Berater in der Menschheitsgeschichte gelten.

„Liederfrühling“ – das Wort lässt an Aufblühen denken, an Frische und Kraft, an Fülle und Neugeburt. Die Liedkultur des 17. Jahrhunderts hat sich gegenüber der vorangegangenen Zeit tiefgreifend verändert. Politische, soziale und kulturelle Faktoren hatten sich gewandelt. Neue theologische Fragestellungen meldeten sich, neue spirituelle Erwartungen wurden wach. Das Kirchenlied reagierte darauf. Auffallend sind bereits einige Zahlenverhältnisse. Die Gesangbuchauflagen des 17. Jahrhundert vervielfachten sich im Vergleich zum Reformationsjahrhundert. So auch bei den Liedern. Das Lüneburger Gesangbuch von 1635 enthielt 355 Lieder, 1666 waren es 494, 1694 dann 2055. Johann Crügers Gesangbuch brachte 1640 240 Gesänge, 1661, in der letzten Ausgabe von Crügers eigener Hand, waren es 550, in der Auflage von 1698 1163.

Wir fragen nach Paul Gerhardt im Zusammenhang mit dem „Liederfrühling“ seiner Zeit. Meine Betrachtung ist also vor allem hymnologiegeschichtlich orientiert. Ich versuche, Kennzeichen des kirchlichen Liedes vor dem Aufkommen des zentralen Pietismus zu herauszustellen. Gerhardt hat die Tendenzen und Faktoren der damaligen Liedpoesie aufgenommen und in besonders vollendeter Weise umgesetzt. Seine herausragende Bedeutung betraf alle im Folgenden zu nennenden Faktoren. Mit Andreas Marti sei betont, dass das Miteinander verschiedener Elemente für Gerhardts Wirkungsgeschichte wichtig gewesen sein dürfte (Zs. GAFG, 6-10). Gerade durch die Bündelung von Wirkfaktoren sind vergleichsweise viele Lieder Gerhardts zu „klassischem“ Rang gekommen. „Klassisch“ verstehe ich im Sinne von Hans-Georg Gadamer als „herausgehoben aus der Differenz der wechselnden Zeit und ihres wandelbaren Geschmacks“, als „auf eine unmittelbare Weise zugänglich“ (auf Paul

Gerhardt angewandt von Gerhard Rödding in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 62 v. 14. März 2007, Seite N 3). Die Eigenschaften von Gerhardts Liedern selbst sind es also gewesen, die eine Reihe von ihnen – im Frühlingsbild gesprochen – ‚immergrün‘ und unverwelklich haben werden lassen. Der Blick auf ihre Kennzeichen und Wirkfaktoren bringt uns einen Überschritt aus der historischen Betrachtung in die Gegenwart. Und schließlich ließe sich fragen: Können die Wirkfaktoren Gerhardtscher Lieder als beispielhaft für die Qualität geistlicher Lieder überhaupt gelten?

Ich hebe – durchaus erweiterbar – sechs Kennzeichen und Faktoren hervor. Lieder Gerhardts waren und sind problembezogen (1), positiv (2), persönlich (3), poetisch kunstvoll (4), populär (5) und praxisorientiert (6).

1 Problembezogen

Die Steigerung der Lied- und Gesangbuchproduktion im 17. Jahrhundert war in allgemeinhistorischen Zusammenhängen mitbegründet. In der Frühneuezeitforschung spielt der Begriff der „Krise“ eine wichtige Rolle. Hartmut Lehmann versteht unter der „Krise“ des 17. Jahrhunderts eine europaweit zu beobachtende „langanhaltende Schwächung der Kräfte ..., eine generelle Reduktion des Lebensstandards, eine Bedrohung der Lebenssicherheit und ein Nachlassen des Lebensmutes“ (Lehmann, 108). Zur Krise in Deutschland und Europa gehörten also nicht nur der Dreißigjährige Krieg und seine Folgen, sondern tiefgreifende Umschichtungen und Veränderungen insgesamt, in politischen, sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen, kirchlichen und mentalen Bereichen.

Die Krise hat die Menschen in hohem Maße verunsichert. Das Anwachsen von Erbauungsliteratur, Gesangbüchern und Kirchenliedern lässt sich in Korrelation zu den Verunsicherungen sehen. Lieder und Singevollzüge sollten zu Antworten und zu entlastenden Erfahrungen helfen. Als Dichter aus dem Luthertum nenne ich neben Gerhardt exemplarisch Philipp Nicolai, Valerius Herberger, Johann Matthäus Meyfart, Johann Heermann und Johann Franck, aus der römisch-katholischen Kirche Friedrich von Spee und den Konvertiten Johann Scheffler, aus der reformierten Kirche August Neander. Sie alle haben der allgemeinen Depression einen „Frühling“ des Glaubens und Hoffens entgegensetzen gesucht. Besonders prägend für die neue Frömmigkeitsbewegung des Jahrhunderts war Johann Arndt mit seinen *Büchern von Wahrem Christentum* (ab 1605) und mit seinem Gebetbuch *Paradiesgärtlein* (1612). Aus dem Gebetbuch Arndts hat Gerhardt mehrere Texte zu Liedern geformt.

Lieder sollten in den Verunsicherungen der Zeit Glaubensgewissheit vermitteln, Mut in Ängsten, Ewigkeitshoffnung gegenüber Tod und Vergänglichkeit, Buße und Wegweisung in Orientierungslosigkeit, Trost in Leid und Anfechtung. Gerhardts Lieder zeigen ein hohes Maß an Problembezügen und Lebensnähe. „Angst“ und „Not“ sind, schon statistisch gesehen, häufig von Gerhardt gebrauchte Worte. Er hat „Krieg und große Schrecken“ (Cr.-Si., 55) benannt, Gewalt und Terror, Hunger und Seuchen, Klimakatastrophen,

Missernten und Kometenfurcht, soziale Kälte und tyrannisch ausgeübte Fürstenmacht, Alter, Krankheit und Gotteszweifel. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat Philipp Jakob Spener an Gerhardts Liedern hervorgehoben, dass in ihnen Bereiche angesprochen würden, die zuvor im Kirchenlied unerwähnt geblieben seien: ein Beleg für die damals empfundene Wirklichkeitsnähe Gerhardtscher Dichtung.

Gerhardt hat die Probleme seiner Zeit in symbolhafter Verallgemeinerung und mit sprachlicher Prägnanz ins Wort gebracht. Viele seiner Wendungen lassen auch bei heutigen Rezipienten Bedeutungsassoziationen entstehen. Was wird beispielsweise an Weltraumängsten und an CO₂-Befürchtungen wachgerufen, was an Tsunami- und Überschwemmungsdrohungen, wenn es bei Gerhardt heißt: „Angst kommt uns aus der Tief und See, / Angst kommt uns aus der Luft und Höh.“ (Cr.-Si., 143)

2 Positiv

Aus Glauben heraus hat Gerhardt im „Labyrinth der Welt“ (Johann Amos Comenius) Positionsbestimmungen und Wegweisungen zu geben gesucht. Von Angst hat er so gehandelt, dass heilsame Gegenkräfte mit ins Spiel kamen. Für das Leid hat er keine billigen Erklärungen angeboten, aber er hat zum Umgehen mit dem Leid geholfen und Überwindung aufleuchten lassen. Für Sterben und Trauer hat er sprachlos gewordenen Menschen Gebete bereit gestellt und ihnen Hoffnung zugerufen: „Die Welt, die mag zerbrechen, / Du [Gott] stehst mir ewiglich.“ (Cr.-Si., 250) „Wo kann ein Christ auch anders hin / Als in den Himmel fallen?“ (Cr.-Si., 344)

Die Bibel war für Gerhardt die primäre Quelle seiner Lieder. Damit folgte er Martin und Luther und dem orthodoxen Luthertum. In einer Ode auf Michael Schirmer dichtete er: „In dem Unglück, Kreuz und Übel / Ist nichts Bessers als die Bibel.“ (Cr.-Si., 179)

Gerhardts Lebensgeschichte belegt, wie sehr er sich den lutherischen Bekenntnisschriften verpflichtet gewusst hat. Die jeweilige Konfession mit der von ihr ausgebildeten Kultur bedeutete für die Menschen des 17. Jahrhunderts ein bergendes Haus. Die damaligen konfessionellen Abgrenzungsverfahren sind uns eher fremd geworden. Dabei darf aber der Aspekt konfessioneller Beheimatung nicht übersehen werden. Gesangbücher und Lieder vermittelten in hohem Maße kirchliche Identität.

Geboren am 12. März in Gräfenhainichen bei Wittenberg, ist Gerhardt zunächst in seiner Heimatstadt in die Frömmigkeits- und Lehrtradition des Luthertums hineingewachsen, dann auf dem Elitegymnasium in Grimma bei Leipzig, schließlich durch sein Studium an der Wittenberger Universität. Bei der Ordination zum Pfarramt im Jahre 1651 hat Gerhardt sich auf die Bekenntnisschriften einschließlich der „Konkordienformel“ verpflichtet. Er hielt daran fest, als der Berlin-Brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm in seinem Land eine Schwächung der lutherischen Kirche und eine Änderung der

Lehrgrundlagen in Gang setzte. 1666 nahm Gerhardt lieber den Verlust seines Pfarramtes auf sich, als der verordneten Staatsraison zu folgen und sein Gewissen zu verleugnen. Er leistete Widerstands für die Freiheit des Glaubens. Spätere Darstellungen vom Dichter als eines allzeit ‚stillen‘ und ‚geduldigen‘ Menschen werden dadurch korrigiert. Gerhardt kannte auch ‚heiligen Zorn‘. 1669 ging er als Pfarrer ins damals sächsische Lübben. Wenige Wochen vor seinem Tod 1676 verfasste er ein „Testament“ für seinen dreizehnjährigen Sohn. Es belegt des Dichterpfarrers ungebeugtes Vertrauen auf Gott. (Wiedergabe des Textes bei Bunnars, 2007, 301f.)

Gerhardt hat biblisch-lutherische Theologie mit erfahrungsgrundierter, mystischer Spiritualität verbunden, geschöpft aus den Traditionen Bernhards von Clairvaux, Luthers und Johann Arndts. Das Zentrum von Gerhardts poetischer Theologie ist die Annahme des Menschen durch Gott um Jesu Christi willen. Gerhardt nennt Christus auch einen dem Menschen innewohnenden Freund, Bruder und Bräutigam. In der Lebensgemeinschaft mit Christus, so Gerhardt, darf der Mensch sich von Ewigkeit her gewollt und auf Ewigkeit hin von Gott geliebt wissen. Aus dem Miteinander von Glauben und Mystik erwuchs Gerhardts gläubiger Optimismus. Die kleinen aber wichtigen Dinge des Lebens zeigte er in einem transzendenten Glanz – Arbeit und Freundschaft, Liebe und Ehe, Brot und Öl, Most und Wein, Blumen und Bäume, Bienen und Nachtigallen. Den großen Fragen nach dem Woher und Wozu des Daseins gab er gute Antworten und Aussichten. Die meisten seiner Lieder schließen mit Ewigkeitsausblicken. Gerhardt hat „die begriffliche und dem Gemüt fremde Sprache theologischen Denkens verwandelt in die Sprache der Poesie, eine Bildersprache, die schwierige und wunderbare Dinge begreifbar macht, ohne ihnen Schwierigkeit und Wunder zu nehmen.“ (Walter Killy). Mit der Hoffnungssprache Gerhardtscher Poesie vereinten sich im Lied die nach barocker Anschauung reichen eschatologischen Gehalte der Musik.

3 Persönlich

„Gott ist ein Gott, der reichlich tröst't, / Wer ihn nur sucht, der wird erlöst: / Ich hab es selbst erfahren.“ (Cr.-Si., 306) Ein persönlicher Ton zeichnet viele Lieder des Dichterpfarrers aus. Gerhardt hat die subjektbetonenden Kräfte in Kunst und Frömmigkeit der frühen Neuzeit aufgenommen und gefördert. Die persönliche Dimensionierung geistlicher Lieder erwuchs bei ihm, wie bei anderen Dichtern und Komponisten seiner Zeit, aus Anliegen der neuen Frömmigkeitsbewegung. Glaubenswahrheiten sollten zur individuellen Erfahrung gebracht werden. Johann Rist beispielsweise hat seine „Alltägliche Hausmusik“ (1654) der „Wiedererbauung des zerfallenen Christentumes / und Erneuerung des inwendigen Menschens“ gewidmet, Joachim Neander seine „Bundeslieder“ (1680) der „Erweckung des neuen Menschen“. Dem entsprach es, wenn Paul Gerhardt Gottes- und Liederfahrungen mit nonverbalen Charakterisierungen bezeichnen konnte – beispielsweise mit „rühren“, „berühren“, „brennen“,

„schmecken“, „umarmen“, „küssen“. Lieder sollten wesentlich auch Affekte erregen. Die persönliche, tieferinnere Erfahrung war ein Weg, um sich in den Krisen der Zeit der Nähe Gottes zu vergewissern und Lebensveränderungen einzuleiten.

In diesen Zusammenhängen ist das Verständnis des geistlichen Singens modifiziert worden. Lieder waren jetzt nicht mehr nur Medien, die rituell, didaktisch oder kasuell auf überindividuelle Wahrheiten verwiesen. Sie sollten diese Wahrheiten persönlich verifizieren helfen. Mit solcher Aneignungsfunktion wurde das Singen selbst zu einem spezifischen Erfahrungsvorgang. Es wurde zum Vollzug gelebter Gottesbeziehung, zu Lob- und Liebesakten: „Ich will von deiner Lieblichkeit / Bei Nacht und Tage singen“, hat Gerhardt gedichtet. (Cr.-Si., 59)

Persönliche Glaubenserfahrung durch Lieder zu vermitteln, das war eine der Haupttriebkraft für den „Liederfrühling“ des 17. Jahrhunderts. Auf der Rezipientenseite entwickelten sich in breiterem Maße als früher so etwas wie persönliche ‚Lieblingslieder‘. Gerhardt-Gesänge gehörten häufig dazu. Ihre persönlich-affektive Prägung ist früh empfunden worden. Einer der ersten Gerhardt-Herausgeber, Johann Conrad Feustking, urteilte 1707 über Gerhardts Dichtung: „alles ist herrlich und tröstlich, dass es Saft und Kraft hat, herzet, affiziert und tröstet“.

Gleichwohl blieb das „Ich“ in Gerhardts Liedern ein paradigmatisches Ich. Die Lieder sollten für andere Ichs die Wahrheiten des Glaubens individualisieren und verinnerlichen. So sehr Gerhardts „Ich“ in seinen Liedern auch hervortreten konnte, es sprach sich noch innerhalb des barocken Formenkanons aus. Die Liedäußerungen blieben anderen Einzelnen vermittelbar. Gerhardts Texte bewegten sich „zwischen traditioneller Gattungsbindung und barocker Modernität“ (Hillenbrand, Untertitel). Die geglückte Synthese von kirchlicher Gemeinschaft und individuellem Gläubigen in Gerhardts Dichtung bedeutete einen „Kairos“ im damaligen „Liederfrühlings“. Sie bildete eine Erbschaft für die nachfolgende geistliche Lieddichtung.

4 Poetisch kunstvoll

Immer wieder ist an Gerhardts Liedern die Kunst der poetischen Formung in engerem Sinne wahrgenommen worden. Dietrich Bonhoeffer beispielsweise, wichtiger Zeuge für Gerhardt-Wirkungen im 20. Jahrhundert, hat die „Schönheit“ von Gerhardt-Liedern hervorgehoben. Im 17. Jahrhundert ist – im Anschluss an Kolosser 3,16 in der älteren Luther-Fassung – oft das Wort „lieblich“ als Synonym für „schön“ gebraucht worden.

Poetisch-musikalische Schönheit und Lieblichkeit sollten die Liebe und die Schönheit Gottes widerspiegeln. Nach der Auffassung Gerhardts und seiner beiden Erstkomponisten macht Gott selbst sich in der Schönheit von Natur und Kunst gegenwärtig. Darum: „Du meine Seele, singe, / Wohlauf und singe schön / Dem, welchem alle Dinge / Zu Dienst und Willen stehn.“ (Cr.-Si., 312)

Die poetisch-musikalische Gestaltung war ferner ein Mittel, um Glaubensbotschaften sinnlich erfahrbar zu machen, sie in „Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut“ (Cr.-Si., 46) hinein zu vertiefen. Georg Philipp Harsdörffer hat in der Vorrede zu seinen „Sonntagsandachten“ (1649) geäußert, in Reime gefasste Worte seien „viel beweglicher und stärker, uns zu dem Streit wider das Fleisch, die Welt und die Trübsal anzutreiben und den Obsieg zu erhalten als das, was ansonsten in ungebundener Rede und ohne Ton vorgetragen wird“. Mit ihrer Schönheit waren Lieder für das 17. Jahrhundert schließlich ein Vorausklang der erwarteten ewigen Schönheit und Vollendung: „Ach, denk ich, bist du [=Gott] hier so schön / Und lässt du uns so lieblich gehn / Auf dieser armen Erden, / Was will doch wohl nach dieser Welt / Dort in dem reichen Himmelszelt / Und güldnen Schlosse werden?“ (Cr.-Si., 141)

Poetische Schönheit zu schaffen, das bedeutete für die deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts, die Regeln von Martin Opitz zu beachten, wie dieser sie in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) entwickelt hatte. Zu den literarhistorischen Verdiensten Paul Gerhardts zählt es, dass er die neue Poetologie in vollendeter Weise ins Kirchenlied überführt hat. Er hat damit zur Entwicklung einer spezifisch deutschen Lyrik beigetragen. Seit Gerhardt – so das literaturwissenschaftliche Urteil – war das deutsche geistliche Lied „zu weltliterarischen Vergleichen gerüstet“. (Eberhard Haufe bei Hoffmann, 60)

Gerhardt hatte die damals neuesten Poetologien bei August Buchner in Wittenberg kennen gelernt. Ausdrücklich hat er ein „deutsches“ Dichten erstrebt (Cr.-Si., 288, 378). Seine Experimentierfreudigkeit belegt schon die Vielfalt seiner Strophenformen. Unter Gerhardts heute bekannten 139 deutschen Liedern und Gedichten gibt es 53 verschiedene Strophenformen. Mindestens sieben von ihnen sind von ihm neu entwickelt worden. Die Schönheit und Wirkkraft seiner Poesie bleibt, wie bei aller großen Kunst, letztlich ein Geheimnis. Vieles entzieht sich der rationalen Analyse, „zuallererst lebt es im Rhythmus und Wohllaut“ (Haufe bei Hoffmann, 58). Diese Elemente ebenso wie die Strophenformen und Versfüße, die Reimarten und der Gebrauch von Vokalen und Konsonanten, die Symbol- und Wortverwendungen, die Ablaufpläne der Lieder – alles sollte dazu dienen, die Inhalte und die spirituellen Ziele angemessen und wirksam umzusetzen. Gerhardt hat in seinem Schaffen realisiert, was er in einem autopoetisch zu deutenden Text einmal die Verbindung von „Kunst“ und „Andacht“ genannt hat. (Cr.-Si., 162)

5 Populär

Die Dichtung Gerhardts war artifiziell und populär zugleich. Einige seiner Lieder müssen nach ihrem Erscheinen gewirkt haben wie Popsongs heute. Nur so ist es zu erklären, dass Johann Crüger nach der Veröffentlichung von zunächst 18 Liedern im Jahre 1647 sechs Jahren später bereits 82 Gesänge von Gerhardt präsentiert hat. Im Vergleich mit Gerhardt hat Johann Rist (1607-1667), der andere Vierhundert-Jubililar dieses Jahres, mit seinen Liedern nie die

Breitenwirkung Gerhardts erreicht; das war nicht zuletzt in einer weniger populären Anlage der Ristschen Dichtungen begründet.

Wie Johann Crüger als Gesangbuchmacher und Melodienschöpfer, so wird auch Gerhardt den Gebrauch seiner Lieder im breiten Volk und im Gemeindegottesdienst angestrebt haben. Gerhardts „kunstvolle Simplizität“ (Haufe bei Hoffmann 1978, 77) war von ihm geplant. Mit dem Reichtum ihrer Lebensbezüge und mit ihrer bibelgenährte Sprache boten seine Lieder dem Volk Identifikationsmöglichkeiten. Nach vierhundert Jahren vermitteln Gerhardts Lieder zwar viel Fremdheit, aber auch weiterhin „existenzielle“ Zugänge (Britta Martini in: Zs. GAGF, 30-38). Solche Zugänge liegen beispielsweise den Jazz-/Popversionen zu Gerhardt-Liedern von Sarah Kaiser (2003/2007) und Dieter Falk (2006) zu Grunde.

Das Streben nach Popularität bestimmte Gerhardts poetisches Vorgehen. Von den damals geltenden drei rhetorisch-poetischen Stilebenen – der hohen, der mittleren und der unteren – bewegt Gerhardts Dichtung sich zwischen der mittleren und der unteren Ebene. Plattheit hat Gerhardt zumeist zu vermeiden, statt dessen künstlerische Qualität mit Popularität zu verbinden gewusst.

Gerhardts langjähriges Wirken als Pädagoge, Prediger und Seelsorger hat sich in der breitenwirksamen Gestaltung seiner Lieder niedergeschlagen. Ihre schichtenübergreifende Adressierung entsprang pastoralen Anliegen. Gerhardt hat sich mit seiner Kunst nicht zuletzt den sozial Armen und den spirituell Schwachen zugewandt. Damit hat er realisiert, was er in seinen Liedern auffallend oft gefordert hat: „Wohl dem, der die Not der Armen / Sich zu Herzen gehen lässt / Und mit Liebe Gutes tut.“ (Cr.-Si., 195) Die menschnahe Poesie Gerhardts spiegelt die Zuwendung Gottes zu den Menschen wider: „Hast du [Gott] doch selbst dich schwach gemacht, / Erwähltest, was die Welt veracht't.“ (Cr.-Si., 38)

Erdmann Neumeister hat 1695 über Gerhardts Popularität geurteilt: „von ihm sind viele Kirchenlieder, alle fromm und gar nicht künstlich aufgemacht und der Gemeinde unserer Kirche wohlvertraut.“ Günter Grass lässt in seiner Erzählung „Das Treffen in Telgte“ Paul Gerhardt in einem fiktiven Gespräch mit Heinrich Schütz sagen, der Glaube verlange nach Liedern, „die als Wehr gegen jegliche Anfechtung stünden“; sie seien „dem einfachen Gemüte“ zu widmen, damit die Gemeinde sie „ohne Mühe singen könne“ und dem Menschen „Trost zuteil werde in schlimmer Zeit“. (Grass, 1979, 95).

6 Praxisorientiert

Die meisten Gerhardt-Texte sind erstmals in Gesangbuchausgaben von Johann Crüger gedruckt worden. Bereits in den Titeln kommt der Praxisbezug des Buches und seiner Lieder zum Ausdruck: „PRAXIS PIETATIS MELICA. Das ist: Übung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen ... Auch zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes ...“ (Titel der Ausgabe von 1653. Entsprechend in den vielen weiteren Auflagen des Buches.).

Mit der Breite ihrer Themen eigneten sich Gerhardts Lieder für die verschiedensten Gesangbuchrubriken.

Crüger und Gerhardt entsprachen sich in ihren Praxisintentionen. Mit Liedern wollten sie vor allem persönlich-innerliche Glaubensvergewisserung und Handlungsmotivation bewirken. Crüger hat als Hauptziel seiner Liededitionen und -kompositionen die Vermittlung von „Trost“ benannt. Seelsorgerlichen Anliegen dienten auch Gerhardts Texte mit ihrer Vielzahl von – häufig gemischt auftretenden – spirituellen Vollzügen und Sprechakten wie biblischem Bericht, Meditation, Gebet, Klage, Lob, Zuspruch, Mahnung, Aufforderung, Ermunterung, Frage, Erklärung, Argumentation, Selbstgespräch, Dialog. Lieder sollten in unterschiedliche Lebenssituationen hinein Gott vergegenwärtigen und geistliche Begleitung bieten. Die Weg- und Gesprächsgemeinschaft mit Christus als dem „Sprachgesell[en] / Zu Haus und auch auf Reisen“ (Cr.-Si., 60) vollzog sich für Gerhardt besonders exemplarisch im Ganzheitsakt des Singens.

Der – gesangbuchgeschichtlich gesehen – einzigartige ‚Erfolg‘ des Crügerschen Gesangbuches war mitbegründet in der geglückten Synthese von älteren mit neuen und neuesten Liedproduktionen sowie in der Offenheit der Liedpraxis. Konservative orthodoxe Theologen damals drängten danach, dass im öffentlichen Gottesdienst nur ältere Lieder gebraucht und neue der Privatandacht vorbehalten würden. Demgegenüber haben Crüger und sein Nachfolger Johann Georg Ebeling neue Lieder auch der gottesdienstlichen Verwendung zuführen wollen.

Die musikalischen Sätze dieser beiden Kantoren ermöglichten den multifunktionalen Gebrauch von Liedern, auch solcher Paul Gerhardts – in Gottesdienst, Schule und Haus, als Gemeindegesang oder als Sololied, als Chorsatz, mit oder ohne Generalbass, mit eigenständigen Instrumentalstimmen ad libitum. In der späteren musikkulturellen Rezeption Gerhardts hat sich solche Vielfalt fortgesetzt. Gerhardt-Lieder haben als Kirchen-, Schul- und Hauslieder gedient. Sie sind mit neuen, einfachen oder entfalteten Melodien oder als virtuose Klavierlieder komponiert worden. Sie sind zu Motetten und Kantaten gestaltet oder in Passion, Oratorium oder Oper einbezogen worden. Neuerdings erklingen sie auch als Jazz- und Popadaptionen. Mit ihren wundersamen Langzeitwirkungen sind Gesänge Gerhardts Beispiel und Verpflichtung geblieben für immer wieder neue Lieder.

Literatur (Auswahl)

- Paul Gerhardt: *Wach auf, mein Herz, und singe. Vollständige Ausgabe seiner Lieder und Gedichte*. Hg. von Eberhard von Cranach-Sichart. Ausgabe 2004, 4. [korr.] Aufl. 2007. (Abk.: Cr.-Si.)
- Elke Axmacher: *Johann Arndt und Paul Gerhardt*. 2001.
- Alain Bideau: *Paul Gerhardt (1607-1676), Pasteur et poète*. 2002.
- Winfried Böttler (Hg.): *Paul Gerhardt – Erinnerung und Gegenwart*. 2006, 2. Aufl. 2007.
- Ders. (Hg.): *Paul Gerhardt in Kirche, Kultur und Lebensalltag*. 2007.
- Martin Brecht (Hg.): *Geschichte des Pietismus*. Bd. 1: Das 17. und frühe 18. Jahrhundert. 1993.

- Christian Bunnars (Hg.): *Lieder des Pietismus aus dem 17. und 18. Jahrhundert*. 2003.
- Ders.: Paul Gerhardt. *Weg-Werk-Wirkung*. Überarb. u. erg. Neuausgabe. 2006, 3. Aufl. 2007.
- Deutsches Pfarrerberblatt* Jg. 2007, Heft 3 (mit hymnologischen Beiträgen u.a. zu Paul Gerhardt und Johann Rist).
- Lisbet Foss: *Paul Gerhardt. Eine hymnologisch-komparative Studie*. Copenhagen 1995.
- Sven Grosse: *Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts*. 2001.
- Rainer Hillenbrand: *Paul Gerhardts deutsche Gedichte*. 1992.
- Heinz Hoffmann (Hg.): *Paul Gerhardt 1607-1676. Dichter – Theologe – Seelsorger*. 1978.
- Hartmut Lehmann: *Das Zeitalter des Absolutismus*. 1980.
- Musik und Kirche*. 77. Jg. 2007, Heft 1 (Themenschwerpunkt Paul Gerhardt).
- Susanne Weichenhan / Ellen Ueberschär (Hg.): *LebensArt und SterbensKunst bei Paul Gerhardt*. 2003.
- Zeitschrift der G(emeinsamen) A(rbeitsstelle) F(ür) G(ottesdienstliche Fragen)* der EKD. 20. Jg. 2006, Heft 2 (Themenheft Paul Gerhardt).
- Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft*. 8. Jg. 2007, Heft 1 (mit Themenschwerpunkt Paul Gerhardt).

Christian Bunnars

Paul Gerhardt and the Springtime of Hymnody of the 17th Century

In Paul Gerhardt we recall the most significant German Lutheran hymn poet after Martin Luther. No other poet of the Baroque era has remained so well known as he has. Not only in Germany, but worldwide. At the present time 15 hymntexts of Paul Gerhardt are found in the hymnal of the Finnish church, 20 in the Estonian Lutheran church, 10 in the hymnal of the Protestant Church of Japan, 15 in the hymnal of the Lutheran Church of Tanzania – just to name a few examples. Paul Gerhardt builds a bridge between nations and between church traditions. He also establishes a connection between the hymn and human culture in general. Especially in the works of Johann Sebastian Bach, verses from Gerhardt reach people who otherwise have no connection to the hymnody of the Church. Hymns of Gerhardt belong to world culture. This poet may be reckoned as one of the great pastors and spiritual directors in the human history.

“The Springtime of Hymnody” – the phrase calls to mind blooming, freshness and power, bounty and new birth. Hymn culture in the 17th century changed markedly in comparison to the preceding era. Political, social and cultural factors had been transformed. Theological questions were raised in a new way, new spiritual longings were awakened. The hymn reacted to all this. A few number comparisons are striking. The number of hymnal editions quadrupled in comparison to the century of the Reformation. It was the same with the hymns. The Luneburg hymnal of 1635 contained 355 hymns; in 1666 it was 494, and then in 1694 it was 2,055. Johann Crüger’s hymnal brought 240 hymns in 1640; in 1661, in the last edition from the hand of Crüger himself, it was 550; in the edition of 1698 it was 1,163.

Let us inquire after Paul Gerhardt in connection with the “Springtime of Hymnody” of his time. My observations are above all oriented to the history of hymnology. I will attempt to identify the main characteristics of the church hymn before the rise of mainline Pietism. Gerhard pulled in the tendencies and aspects of the hymn poetry of the time and transformed them in an especially perfected manner. His towering importance concerns all of the elements to be named in what follows. As Andreas Marti rightly emphasizes, the synthesis of various elements was to be important for the historical significance of Gerhardt (GAFG, 6-10). Precisely by the melding of many effective elements, comparatively many hymns of Gerhardt achieved “classical” status. I understand “classical” in the sense of Hans-Georg Gadamer as “lifted up out of the difference of the changing time and its changeable taste,” as “accessible in an immediate manner” (applied to Paul Gerhardt by Gerhard Rödning in the

Frankfurter Allgemeine Zeitung, no. 62, March 14, 2007, p. 3). Thus it is the qualities themselves of Gerhardt's hymns which allowed them to become – expressed in the language of springtime – ever green and unfading. A look at their characteristics and effective elements allows us to make the jump from historical observation into the present time. And ultimately one may ask: do the effective factors of Gerhardt's hymns justify seeing them as exemplary for the quality of church hymns in general?

I wish to lift up six characteristics and elements – although this list could be expanded. The hymns of Gerhardt were and are (1) related to real problems, (2) positive-minded, (3) personal, (4) poetically artistic, (5) popular, and (6) oriented to praxis.

1 Related to Real Problems

The increase in hymn and hymnal production in the 17th century took place in the context of larger historical causes and connections. In early modern historical studies, the concept of “crisis” plays an important role. Hartmut Lehmann understands by the “crisis” of the 17th century a “long-lasting weakening of powers ... a general decrease in living standards, a threat to personal security and a loss of the will to live” which can be observed all across Europe (Lehmann, 108). Not only the 30-Year War and its consequences are part of the crisis in Germany and Europe, but also deep-reaching upheaval and changes in political, social, economic, cultural, ecclesial, and intellectual realms.

The crisis made people insecure in large proportions. The growth of edification literature, hymnals, and hymns should be seen in relationship to this insecurity. Hymns and the processes of singing were to serve as an answer and as an unburdening experience for people. By way of example I would name from the Lutheran world, alongside Gerhardt, Philipp Nicolai, Valerius Herberger, Johann Matthäus Meyfart, Johann Heermann, and Johann Franck; from the Roman Catholic Church, Friedrich von Spee and the convert Johann Scheffler; from the Reformed Church, August Neander. They all sought to oppose a “springtime” of faith and hope against the depressed spirit of the times. Especially formative for the new spiritual movement of the century was Johann Arndt with his *Büchern von Wahrem Christentum* [“Books on True Christianity”] (beginning in 1605) and his prayer book *Paradiesgärtlein* [“Little Garden of Paradise”] (1612). Gerhardt formed many texts from Arndt's prayer book into hymntexts.

In the insecurity of the times, hymns were meant to convey certainty of faith, courage in anxieties, hope for eternity in the face of death and mortality, repentance and life direction in loss of orientation, and consolation in suffering and attack. Gerhardt's hymns display a good deal of treatment of real problems and connection to real life. “Angst” [“anxiety”] and “Not” [“dire need”] are, statistically seen, words frequently employed by Gerhardt. He named by name “Krieg und große Schrecken” [“war and great horror”] (Cr.-Si., 55), violence

and terror, hunger and plague, weather catastrophes, poor harvests and fear of comets, societal coldness and tyrannically exercised princely power, old age, sickness and doubting God. At the end of the 17th century, Philipp Jakob Spener emphasized that in Gerhardt's hymns subjects were touched upon which previously had remained unmentioned in church hymns: an indication of the nearness to reality which was perceived at that time in Gerhardt's poetry.

Gerhardt put the problems of his time into words in richly symbolic generality and with linguistic pointedness. Many of his expressions provoke associations of meaning even for today's audience. For example, such environmental anxieties and carbon dioxide fears are awakened, such threats of tsunamis and floods, when Gerhardt pens, "Angst kommt uns aus der Tief und See, / Angst kommt uns aus der Luft und Höh," ["Anxiety approaches us from the depths and the sea, anxiety approaches us from the air and the heights,"] (Cr.-Si., 143).

2 Positive-minded

Drawing on faith, Gerhardt sought to provide a positive attitude and direction within the "labyrinth of the world" (Johann Amos Comenius). He treated anxiety in such a way that opposing healing forces were brought into play. He offered no simplistic explanation for suffering, but he helped one deal with suffering and brought the enlightenment to overcome it. In death and mourning he offered ready prayers to those who were speechless and he called down hope for them: "Die Welt, die mag zerbrechen, / Du [Gott] stehst mir ewiglich." ["The world could well collapse; Thou, O God, stand ever by me." (Cr.-Si., 250) "Wo kann ein Christ auch anders hin / Als in den Himmel fallen?" ["Where indeed could a Christian fall, but right into heaven?"] (Cr.-Si., 344)

For Gerhardt, the Bible was the primary source for his hymns. In this he followed Martin Luther and orthodox Lutheranism. In an ode to Michael Schirmer he waxed lyrical: "In dem Unglück, Kreuz und Übel / Ist nichts Bessers als die Bibel." ["In misfortune, cross, and evil, nothing is better than the Bible." (Cr.-Si., 179)

Gerhardt's life story proves how much he considered himself bound to Lutheran confessional writings. For people of the 17th century, one's confessional tradition along with the culture which had grown up around it represented a house of security. That era's manner of setting up boundaries between confessional traditions is rather foreign to us. Still, one must not overlook the extent to which confessional traditions afforded a sense of being at home. To a large extent, hymnals and hymns offered churchly identity.

Gerhardt was born on March 12th in Gräfenhainichen nearby Wittenberg, and he grew up in his home town within the traditions of piety and teaching of Lutheranism. This continued as he later went to the elite secondary school [*gymnasium*] in Grimma bei Leipzig and ultimately studied at the University of Wittenberg. At his ordination to the pastorate in 1651, Gerhardt solemnly

bound himself to the confessional writings including the “Formula of Concord.” He held fast to this when the Berlin-Brandenburg electoral prince Friedrich Wilhelm brought about in his territories a weakening of the Lutheran Church and an alteration of its fundamental teachings. In 1666 Gerhardt was willing to accept the loss of his pastorate rather than deny his conscience and follow the mandated state policy. For the sake of the freedom of the faith, he put up resistance. Later representations of the poet as an ever “quite” and “patient” man are thereby corrected. Gerhardt also knew “holy rage.” In 1669 he went to Lübben, at that time in Saxony, as pastor. A few weeks before his death in 1676 he composed a “Testament” for his thirteen-year-old son. The poet-pastor gave witness to his unflinching trust in God. (The text can be found in Bunnars, 2007, 301f.)

Gerhardt brought biblical-Lutheran theology together with a mystical spirituality grounded in experience, drawing on the tradition of Bernard of Clairvaux, Luther, and Johann Arndt. The center of Gerhardt’s poetical theology is God’s complete acceptance of humans for Jesus Christ’s sake. Gerhardt also called Christ a friend, brother, and bridegroom living within the person. According to Gerhardt, from this living intimacy with Christ, humans were able to know that they are beloved by God from all eternity and for all eternity. From a synthesis of faith and mysticism grew Gerhardt’s faithful optimism. He showed the small but important things of life in transcendent splendor – work and friendship, love and marriage, bread and oil, must and wine, flowers and trees, bees and nightingales. To the great questions of where existence comes from and where it is headed, he offered good answers and viewpoints. Most of his hymns close with a view to eternity. Gerhardt “transformed the conceptual and emotionless language of theological thought into the language of poesie, a picturesque language which makes perceptible things both difficult and wonderful, without taking the difficult and the miraculous away from them” (Walter Killy). In the language of hope of his poetry, Gerhardt brought together the various elements of music which, according to the Baroque view, were richly eschatological.

3 Personal

“Gott ist ein Gott, der reichlich tröst’t, / Wer ihn nur sucht, der wird erlöst: / Ich hab es selbst erfahren.“ [“God is a God who richly consoles, / Whoever only seeks for him is redeemed: / I have experienced it myself.”] (Cr.-Si., 306) Many hymns of the poet-pastor are marked by a personal tone. Gerhardt pulled in and encouraged the forces of subjective emphasis in the art and piety of early modern times. Giving a personal dimension to sacred hymns increased with him, as with other poets and composers of his time, in accord with the concerns of the new spiritual movement. The truths of the faith were to become individual experiences. Johann Rist, for example, dedicated his “Alltägliche Hausmusik” [“House Music for Everyday”] of 1654 to the “rebuilding of fallen

Christendom / and the renewal of the inner person," and Joachim Neander dedicated his "Bundeslieder" ["national songs"] of 1680 to the "awakening of the new person." Accordingly, Paul Gerhardt was able to describe his experience of God and suffering with nonverbal characterizations such as, for example, "touch," "affect", "burn," "taste," "embrace," "kiss." Essentially, hymns were even to arouse emotions. Personal, deeply intimate experience was a means to entrust oneself to the nearness of God and to bring about life changes in the crises of the time.

In this connection, the understanding of sacred singing was modified. Now, hymns were no longer merely means to refer to supra-individual truths ritually, didactically, or casually. They were to help one to assent to these truths personally. With such a function of appropriation, singing itself became a specific manner of experience. It became a process of lived connection to God, an action of praise and love: "Ich will von deiner Lieblichkeit / Bei Nacht und Tage singen" ["I will sing of thy loveliness / By night and day"], wrote Gerhardt poetically. (Cr.-Si., 59)

One of the main driving forces of the "springtime of hymnody" of the 17th century was to convey the personal experience of faith by means of hymns. For the general public, such things as personal "love songs" developed in much larger proportion than previously. The songs of Gerhardt frequently belong to this genre. Their personal-affective character was perceived early on. One of the first publishers of Gerhardt's material, Johann Conrad Feustking, made this judgment on Gerhardt's poetry in 1707: "everything is wonderful and consolatory, and it has life sap and power, it heartens, affects, and consoles."

Nevertheless, the "I" in Gerhardt's hymns remained a paradigmatic "I." The hymns were meant to individualize and internalize the truths of the faith for other "I"s. But as much as Gerhardt could give profile to the "I" in his hymns, it was still expressed within the canons of Baroque form. The manner of expression of his hymns remained accessible to other individuals. Gerhardt's texts moved "between the limitations of traditional genres and Baroque modernity" (Hillenbrand, subtitle). The successful synthesis between the community of the church and the individual believer in Gerhardt's poetry was a "kairos" in that era's "springtime of hymnody." It formed an inheritance for the sacred hymn poetry to come.

4 Poetically artistic

The art of poetic form-giving in the narrow sense is repeatedly noted in Gerhardt's hymns. Dietrich Bonhoeffer, for example, an important witness to the effects of Gerhardt in the 20th century, emphasized the "beauty" of Gerhardt's hymns. In the 17th century, relying on Colossians 3:16 in the old Luther translation, the word "lieblich" ["lovely"] was often used as a synonym for "schön" ["beautiful"].

Poetical-musical beauty and loveliness were to mirror the love and beauty of God. According to the view of Gerhardt and both of his earliest composers, God made himself present in the beauty of nature and art. Therefore: “Du meine Seele, singe, / Wohlauf und singe schön / Dem, welchem alle Dinge / Zu Dienst und Willen stehn.” [“O thou my soul, sing out, / arise and sing beautifully / to him, the one to whom all things / stand in service and will.”] (Cr.-Si., 312) Furthermore, the poetic-musical form was a means to make the message of faith able experienced by the senses, to deepen this message in “Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut” [“spirit and sense, heart, soul, and strength”]. (Cr.-Si., 46) In the foreword to his “Sonntagsandachten” [“Sunday Devotions”], Georg Philipp Harsdörffer stated that words expressed in rhyme “are stronger and much more moving to push us on in the battle against the flesh, the world, and tribulation, which otherwise is stated in unbound and unlyrical speech.” In their beauty, hymns in the 17th century were ultimately a pre-sounding of the awaited eternal beauty and perfection: “Ach, denk ich, bist du [=Gott] hier so schön / Und lässt du uns so lieblich gehn / Auf dieser armen Erden, / Was will doch wohl nach dieser Welt / Dort in dem reichen Himmelszelt / Und güldnen Schlosse werden?” [“Oh, I ponder, thou {God} are so beautiful / and thou allowest us so lovingly to go forward / on this poor earth, / What will yet be, after this world / there in heaven’s precious tabernacle / and golden castle?”] (Cr.-Si., 141)

For German poets of the 17th century, to create poetic beauty meant to heed the rules of Martin Opitz, as he had developed them in his 1624 “Buch von der deutschen Poeterey” [“Book of German Poetry”]. It can be reckoned as Paul Gerhardt’s literary-historical accomplishment, that he brought the new science of poetry into the congregational hymn in such a perfect manner. He thereby contributed to the development of a specifically German lyricism. It is the judgment of academic literary studies that since Gerhardt, the German church hymn was “well suited for universal literary comparisons.” (Eberhard Haufe in Hoffmann, 60)

Gerhardt had become acquainted with the era’s newest scholars of poetry under August Buchner in Wittenberg. He expressly strove for a “German” poetry. (Cr.-Si., 288, 378). His delight in experimentation is shown in the great variety of his strophe forms. Among the 139 German hymns and poems of Gerhardt known to us today, there are 53 different strophe forms. At least seven of these were newly developed by him. The beauty and great effectiveness of his poetry ultimately remains, as for all great art, a mystery. Much of this escapes rational analysis and “above all it lives in its rhythm and resonant beauty” (Haufe in Hoffman, 58). These elements, just as the strophe form, verse feet, types of rhyme and the use of vowels and consonants, the utilization of symbol and text, the structural plan of the hymns – all these were meant to convey contents and spiritual goals appropriately and effectively. Gerhardt realized in his opus what he once termed a connection between “art” [*Kunst*] and “devotion” [*Andacht*] in a text which is to be understood autopoetically.

5 Popular

Gerhardt's poetry was at once artful and popular. When they appeared, some of his songs must have been like pop songs today. Only thus can it be explained that Johann Crüger, after the appearance at first of 18 hymns in the year 1647, already only six years later presented 82 of Gerhardt's hymns. In comparison to Gerhardt, Johann Rist (1607-1667), the other 400-year jubilarian of this year, never achieved the widespread dissemination of Gerhardt with his hymns; that was based not least in a less popular construction in Rist's poetry.

Just as Johann Crüger did as hymnal maker and melody creator, so did Gerhardt strive for the widespread use of his hymns among the people and in liturgical services. Gerhardt's "artistic simplicity" (Haufe in Hoffmann 1978, 77) was planned by him. In their richness of life connections and in their fertile Biblical language, his hymns offered possibilities of identification to the people. To be sure, much is foreign in Gerhardt's hymns after four hundred years, but much also retains "existential" connection points (Britta Martini in: Zs. GAGF, 30-38). Such connection points are the basis, for example, of the jazz/pop versions of Gerhardt's hymns by Sarah Kaiser (2003/2007) and Dieter Falk (2006).

Striving for popularity determined Gerhardt's poetic process. Of the three rhetorical-poetic style levels in force at the time - high, medium, and low - Gerhardt's poetry operated between the medium and low level. Gerhardt mostly avoided flatness, but in place of this he knew how to combine quality with popularity.

Gerhardt's work of many years as teacher, preacher, and pastor had its influence in the widely effective form of his hymns. By being addressed to many levels of society, his hymns corresponded to pastoral concerns. Gerhardt applied himself not least to the societally poor and the spiritually weak with his art. In this he achieved that which he encouraged with striking frequency in his hymns: "Wohl dem, der die Not der Armen / Sich zu Herzen gehen lässt / Und mit Liebe Gutes tut." ["Blessed are those who let into their hearts / The needs of the poor / And lovingly do good."] (Cr.-Si., 195) Gerhardt's poetry, in its closeness to humanity, mirrors God's turning to humanity: "Hast du [Gott] doch selbst dich schwach gemacht, / Erwähltest, was die Welt veracht't." ["Thous {God} hast made thyself weak, / Hast chosen what the world spurns."] (Cr.-Si., 38)

Erdmann Neumeister made this judgment on Gerhardt's popularity in 1695: "Many congregational hymns are from him, all of them devout and not at all artificial and well known to the congregations of our church." In his story "Das Treffen in Telgte" ["The Meeting in Telgte"], Günter Grass has Paul Gerhardt saying in a fictitious conversation with Heinrich Schütz that faith demands hymns "which would stand as protection against any sort of attack"; they are to be dedicated to "the simple spirit," so that the congregation "might

sing them without exertion” and they “would become consolation in difficult times” for people.” (Grass, 1979, 95).

6 Oriented to Praxis

Most of Gerhardt’s texts were first printed in hymnal editions of Johann Crüger. Already in the titles there is expression of the relationship of the book and his hymns to praxis: “PRAXIS PIETATIS MELICA. Das ist: Übung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen ... Auch zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienstes ...” [“PRAXIS PIETATIS MELICA. That is: Exercises in Divine Blessedness in Songs Christian and Deeply Consoling ... Also for the Encouragement of Communal as well as Private Prayer and Worship...”] (title of the 1653 edition, with corresponding titles in many further editions of the book). In their breadth of themes, Gerhardt’s hymns were appropriate for the most widely varying hymnal usages.

Crüger and Gerhardt were alike in their praxis-oriented intentionality. Above all they wished to bring about personal/inner strengthening of faith and motivation for action with their hymns. Crüger named as the main goal of his hymn editions and hymn compositions the conveying of “consolation” [*Trost*]. Gerhardt’s texts also served pastoral concerns with their multitude of spiritual elements and textual instances – often mixed in with each other – such as Biblical narrative, meditation, prayer, lament, praise, address, exhortation, demand, encouragement, question, explanation, argumentation, conversation with oneself, and dialog. Hymns were meant to make God present within highly varied life situations and offer spiritual accompaniment. Union with Christ on the journey and in conversation with him, the “Sprachgesell[en] / Zu Haus und auch auf Reisen” [“Conversation partner / At home and on the journey”], (Cr.-Si., 60) was accomplished for Gerhardt in especially exemplary manner in entire act of singing as a whole.

From the viewpoint of the history of hymnals, the unique “success” of Crüger’s hymnals found its origin in the successful synthesis of the old with the new and the newest hymn production along with the openness of the hymn praxis. Conservative orthodox theologians of the era insisted that only older hymns be used in public worship and new hymns be reserved to private devotion. Over against this, Crüger and his successor wanted to bring new hymns also into public liturgical use.

The musical settings of both church musicians [*Kantores*] made possible the multifunctional use of hymns, including those of Paul Gerhardt – in worship, school, and home, and congregational song or as solo song, as choir setting with or without general bass, with independent instrumental voices ad lib. In the later musical and cultural reception of Gerhardt, such variety was continued. Gerhardt’s hymns have served as hymns for church, school, and home. They have been set with new, simple, or developed melodies or as virtuoso piano songs. They have been put into the form of motets and brought into cantatas,

passions, or opera. More recently they resound even as jazz and pop adaptations. With their wonderful effectiveness across so much time, the hymns of Gerhardt have endured as exemplar and obligation for ever new hymns.

Literature (Selection)

- Paul Gerhardt: *Wach auf, mein Herz, und singe. Vollständige Ausgabe seiner Lieder und Gedichte*. Hg. von Eberhard von Cranach-Sichart. Ausgabe 2004, 4. [korr.] Aufl. 2007. (Abk.: Cr.-Si.)
- Elke Axmacher: *Johann Arndt und Paul Gerhardt*. 2001.
- Alain Bideau: *Paul Gerhardt (1607-1676), Pasteur et poète*. 2002.
- Winfried Böttler (Hg.): *Paul Gerhardt – Erinnerung und Gegenwart*. 2006, 2. Aufl. 2007.
- Ders. (Hg.): *Paul Gerhardt in Kirche, Kultur und Lebensalltag*. 2007.
- Martin Brecht (Hg.): *Geschichte des Pietismus*. Bd. 1: Das 17. und frühe 18. Jahrhundert. 1993.
- Christian Bunnens (Hg.): *Lieder des Pietismus aus dem 17. und 18. Jahrhundert*. 2003.
- Ders.: *Paul Gerhardt. Weg-Werk-Wirkung*. Überarb. u. erg. Neuausgabe. 2006, 3. Aufl. 2007.
- Deutsches Pfarrerblatt* Jg. 2007, Heft 3 (mit hymnologischen Beiträgen u.a. zu Paul Gerhardt und Johann Rist).
- Lisbet Foss: *Paul Gerhardt. Eine hymnologisch-komparative Studie*. Copenhagen 1995.
- Sven Grosse: *Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts*. 2001.
- Rainer Hillenbrand: *Paul Gerhardts deutsche Gedichte*. 1992.
- Heinz Hoffmann (Hg.): *Paul Gerhardt 1607-1676. Dichter-Theologe-Seelsorger*. 1978.
- Hartmut Lehmann: *Das Zeitalter des Absolutismus*. 1980.
- Musik und Kirche*. 77. Jg. 2007, Heft 1 (Themaschwerpunkt Paul Gerhardt).
- Susanne Weichenhan / Ellen Ueberschär (Hg.): *LebensArt und SterbensKunst bei Paul Gerhardt*. 2003.
- Zeitschrift der G(emeinsamen) A(rbeitsstelle) F(ür) G(ottesdienstliche Fragen)* der EKD. 20. Jg. 2006, Heft 2 (Themaheft Paul Gerhardt).
- Zeitzeichen. Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft*. 8. Jg. 2007, Heft 1 (mit Themaschwerpunkt Paul Gerhardt).

Translation: Anthony W. Ruff OSB

Elizabeth Cosnett

The Hymn Renaissance in Britain from a literary perspective

There have been several names for the phenomenon I have been invited to consider today, 'hymn explosion', 'hymn renaissance' and the German term, 'Liederfrühling' or 'Springtime of hymnody'. The first emphasizes its suddenness and apparent inexplicability while the other two combine to suggest the re-birth, but in a new way, of an earlier tradition which has perhaps become stale and outworn. The subject is actually quite complex and in the time available I hope simply to indicate a few general points and to share with you my enjoyment of some hymn texts.

First of all, what limits can we set to these terms and how far should we think of the writers concerned as belonging to some kind of a movement? Albert Bayly started writing in the 1940s and initially gained little recognition but is now honoured as the founding father of this renaissance. In 1984 Fred Pratt Green paid tribute to him in a memorial poem:

*You staked no claim, issued no manifesto;
and yet the songs you sang with quiet voice
pointed the way we knew we had to go.*

*Perhaps you learned from us as we from you;
your talent flowered and fruited in old age
in sharpened language and in rhythms new.¹*

Most of the writers concerned did indeed learn from one another without feeling the need for any formally declared principles or 'manifesto'. They also aimed at 'sharp', precise language and they experimented with new rhythms although they did not abandon stanza form. Bayly was a Congregational, (later United Reformed) Church minister, educated in science as well as theology. His hymn 'O Lord of every shining constellation', written in 1945, is especially interesting because of what it has in common with a much older one, Joseph Addison's, 'The spacious firmament on high', first published in 1712. Addison's text starts as a paraphrase of the opening verses of Psalm 19 but its final stanza reads:

¹ In the introduction by David Dale to *Rejoice O People, Hymns and Poems of Albert Bayly*, published by Nigel Lynn publishing and marketing ltd on behalf of The Hymn Society of Great Britain and Ireland 2004, p. xxxiii-xxxiv.

*What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball;
What though nor real voice nor sound
Amid their radiant orbs be found;
In reason's ear they all rejoice,
And utter forth a glorious voice
For ever singing as they shine,
'The hand that made us is divine'.*

Here Addison moves away from paraphrase to interpret the biblical text anew for an age of enlightenment which could no longer accept mediaeval ideas about the music of the spheres and was coming to terms with Newtonian physics. Bayly is doing something similar for people who had been intellectually and emotionally challenged first by the perceived conflict between biblical truth and Darwin's theory of evolution, and more recently by the enormous implications of atomic power. Bayly must have known the earlier hymn and I cannot help feeling that it may have influenced his 'shining' constellations, though possibly without his knowledge. The most important link, however, is one of purpose and that purpose is pastoral, care for the writer's community. It is no accident that so many first rate hymn writers (though not Addison) have been ministers or priests. I suggest we now sing Bayly's text.

*O Lord of every shining constellation
that wheels in splendour through the midnight sky,
grant us your Spirit's true illumination
to read the secrets of your work on high.*

*You, Lord, have made the atom's hidden forces,
your laws it's mighty energies fulfill;
teach us, to whom you give such rich resources,
in all we use, to serve your holy will.*

*O Life, awaking life in cell and tissue,
from flower to bird, from beast to brain of man;
help us to trace, from birth to final issue,
the sure unfolding of your age-long plan.*

*You, Lord, have stamped your image on your creatures,
and, though they mar that image, love them still;
lift up our eyes to Christ, that in his features
we may discern the beauty of your will.*

*Great Lord of nature, shaping and renewing,
you made us more than nature's sons to be;
you help us tread, with grace our souls enduing,
the road to life and immortality.*

Albert F Bayly

Tune: HIGHWOOD. R. Terry.

Then between 1961 and 1969 a series of ecumenical consultations on church music and hymnody took place in Dunblane, Scotland, with the aim of encouraging outreach to the many people for whom 'churchy' language dating from a previous century had little meaning and less appeal. Eric Routley played a leading and inspiring role. Three booklets of *Dunblane Praises* were produced, followed by two more substantial collections of *New Songs for the Church*. These had considerable influence at the time. Brian Wren's work first appeared in *Dunblane Praises* but these consultations were almost more important for introducing a new way of working by bringing writers and composers together to talk, argue, collaborate and assess one another's work. It may be significant that the best known text by a Dunblane writer is Doreen Newport's *Think of a world without any flowers*, which originated in group work with children, whose suggestions would have been crafted into a finished text by the author. In the same decade Fred Kaan was beginning to write specifically for the needs of the Pilgrim Church in Plymouth and Fred Pratt Green was asked by his fellows on the editorial board of the 1969 Methodist supplement to write new words for the tune, CHRISTE SANCTORUM. A further characteristic of this renaissance has been the frequency with which texts have been produced in response to requests or to specific situations.

Roughly contemporary with, but separate from, all this activity was the founding of Jubilate, a group of conservative evangelical Anglicans also left unsatisfied by current provision and having a special concern for the worship needs of young people. Their early publications were, like those from Dunblane, on a small scale but immediately popular and influential. The group has remained in existence as a publishing company and has produced several much larger collections appealing mainly to conservative evangelical congregations. The most popular single text from Jubilate is probably Michael Saward's 'Christ triumphant, ever reigning'. Of its five stanzas the three central ones are typically and magnificently structured around the great biblical titles and ideas, 'Word incarnate', 'suffering servant' and 'priestly king'. The opening lines of stanza 1, however,

*Christ triumphant, ever reigning,
Saviour, Master, King*

have not endeared it to some, especially in the USA, who are extremely sensitive to what they see as triumphalist or sexist language. The best known

writer in the Jubilate tradition is Bishop Timothy Dudley-Smith, a close friend of the group although not actually a member. His paraphrase of the *Magnificat* is regularly used in churches and in broadcasting but I suggest we sing today its companion piece based on the *Nunc Dimittis*.

*Faithful vigil ended,
watching, waiting cease;
Master, grant your servant
his discharge in peace.*

*All the Spirit promised,
all the Father willed,
now these eyes behold it
perfectly fulfilled.*

*This your great deliverance
sets your people free;
Christ their light uplifted
all the nations see.*

*Christ, your people's glory!
Watching, doubting, cease:
grant to us your servants
our discharge in peace.*

Timothy Dudley-Smith.

Tune: PASTOR PASTORUM (GOTT EIN VATER). F Silcher.

The beautiful simplicity of the piece we have just sung owes much to its writer's love and respect for his text. He is not aiming at literary effect. We may be reminded of Pratt Green's comment on Bayly's 'quiet voice'. Notice though how the final stanza develops. It depends largely on re-arranging words already used, with the significant substitution of 'doubting' for 'waiting', but a new dimension is added. We have been asked earlier simply to place ourselves in Simeon's position and stay there but now comes a change. Whereas earlier 'your people' were first century Jews as distinct from 'the nations' we may now include ourselves among those whose 'glory' is Christ. This is simplicity with depth and purpose.

The hymn renaissance has continued throughout the twentieth century, producing many more writers, spreading to other English speaking countries and dealing with a constant stream of new concerns, of which the most problematic for writers and editors has probably been the growing perception that language itself can not merely express human relationships but can have a positive or negative effect on shaping them. For practical reasons I shall confine

myself mainly, though not exclusively, to English writers who first emerged in the 1950s and 60s.

Let us now glance at the ways in which hymnody was viewed shortly before this renaissance began. The opinions of creative writers, editors and scholars interested in the subject seem to suggest mixed feelings and blurred distinctions. In 1928 in an article entitled 'Hymns in a Man's Life' and published in *The Evening News* for 13th October the poet and novelist, D H Lawrence, was unable to explain the profound and treasured effect which the hymns of his childhood had upon him, despite what he saw as their literary dreadfulness. He dismissed Methodist hymns as 'sentimental' and Congregationalist ones as 'banal'. Hymns also stood aside from much that was seen as new, exciting and challenging in contemporary poetry. In 1983, looking back at the age of eighty to the time before he started seriously to write hymns, Fred Pratt Green is on record as saying: 'I think it is true to say that I somewhat despised hymns. I was fond of poetry and had written quite a lot in my middle years. I was very much in love with the modern poets, especially T S Eliot, and the language of hymnody didn't appeal to me.'² His attitude is not hard to understand. Some of these poets fractured and distorted both metre and syntax, leaving huge interpretative gaps to be filled, or not, by the reader, on whose knowledge, intelligence and empathy great demands were made. T S Eliot used such techniques to convey his sense of a fractured and distorted society in which people had lost all sense of history and community and even the ability to feel their loss. The language of hymnody, however, cannot make such demands on worshippers and depends for its very existence on at least some sense of a living community with a shared history and faith.

However, the rift between hymnody and poetry was not absolute. There were some forward looking editors. One was Percy Dearmer, who, together with Vaughan Williams as music editor, was responsible for *The English Hymnal* in 1906 and *Songs of Praise* in 1925, followed by an enlarged edition in 1931. The former was adopted by a sizeable minority of Anglican churches and by most English cathedrals while the latter, although it made relatively little headway in churches, became extremely influential in state education and in broadcasting. Dearmer introduced poems from various periods and invited contributions from well known living writers such as G K Chesterton and Rudyard Kipling. A few of these introductions achieved enduring success as hymns. He also sought out texts on the sort of social and international themes which later writers such as Brian Wren and Fred Kaan were to develop more fully and bring up to date. Hymns were also being included in poetry anthologies such as those produced by the prestigious Oxford University Press and compiled by well known literary figures. David Cecil, despite having made clear in the preface his low opinion of 'the average hymn' nonetheless included by my

² In a conversation recorded by Robin Leaver and entitled 'New Hymnody; Some Problems and Prospects' in *Duty and Delight Eric Routley Remembered*, Norwich 1985, p.219-220.

count twenty-seven hymns in his 1940 *Oxford Book Of Christian Verse*. Most though not all were from the eighteenth century and some were poems used as hymns.

There were also during this period, scholars such as Bernard L Manning and Henry Bett who took hymns very seriously and were fully conscious of their literary qualities. They too were aware of the problem which perplexed D H Lawrence, the poor quality in artistic terms of many texts which nonetheless had great spiritual value for a large number of people. What they passionately defended was not contemporary or recent hymns but those of eighteenth-century writers whose works we now see as classic, pre-eminently the Wesleys but also Addison, Watts, Newton and Cowper. In 1952 came *Purity of Diction in English Verse* by Donald Davie, poet and university professor of literature. Davie not only made a powerful case for the finest eighteenth-century hymns as poetry but also discussed some of the factors contributing to their poetic quality and how this related to their period. His book has influenced my thinking, as you will perceive in what follows.

It should be clear by now that both a sense of community and an awareness of the previous 'golden age' of English hymnody in the late eighteenth century matter to our subject today. The great Romantics placed a high value on a kind of deeply felt individual experience which could be called spiritual or even mystical but which was barely communicable and rarely orthodox. The experiences of Charles Wesley and John Newton were equally individual and intense but these men were also conscious of their Lord's injunction to 'Go therefore and make disciples of all nations, baptizing them --- and teaching them' (Matt. 28: 19-20) We should be glad that they lived at a time and in a society which offered them a literary language and style to facilitate this and one, moreover, whose most vital features were transferable. It was an age remembered above all for its useful art, domestic architecture rather than abstract painting, and hymns are artifacts, objects offered by the writer to God as acts of worship and to other people as instruments of worship.

The idea of a hymn as something skillfully crafted has been cleverly summarized in our own times by a New Zealander, Shirley Erena Murray, in a verse which she was kind enough to share with her audience at a conference in Melbourne in 1999:

*The hymn writer's task takes temerity,
sincerity shot with dexterity.
Prepare for some pruning
and endless re-tuning
before you are sung by posterity.*

There is the same skilled grace in her hymn, *Touch the earth lightly*, the last stanza of which reads:

*God of all living,
God of all loving,
God of the seedling, the snow and the sun,
teach us, deflect us,
Christ reconnect us,
using us gently, making us one.*

The rhyme, deflect us/reconnect us, is not just a virtuoso performance. It draws attention to the verbs which carry the main import of the prayer. Equally the commonplace rhyme sun/one is lifted out of the ordinary by the more strikingly unusual lines between, so that as we ask God to use us gently we have the sense of a gentle return to something more familiar. This kind of unobtrusive skill serves not only to convey meaning clearly but also, because it depends partly on sound, to make the text singable, with all which that implies about the power of music at deep levels of the mind.

Allowing verbs to carry the main import, together with a very sparing use of description, is a key feature of eighteenth-century verse at its best, as is the juxtaposition of words in such a way as to bring out their full range of meaning and cause them to linger in the mind, rather than using words which are in themselves surprising or shocking. This is one element of what is sometimes called 'strength' in eighteenth-century poetic language. We have seen the same kind of strength already in *Faithful vigil ended*. Fred Pratt Green uses a similarly simple device to structure a deeply moving didactic hymn which teaches through images, 'To mock your reign, O dearest Lord'. At the centre of each stanza stands the same line composed only of the commonest monosyllables, 'They could not know, as we do now'. Yet this marks the shift from looking at the Roman soldiers humiliating and torturing Jesus to imagining the eternal, ascended Christ and contemplating the meaning of that change for us and for our salvation. The words, 'They could not know', also recall 'Father, forgive them; for they do not know what they are doing' (Luke 23:34), the most sublime expression of compassion to be found in the Scriptures.

Another example is found in the third and central stanza of Brian Wren's *Great God, your love has called us here*. The author describes the whole hymn as 'a revisioning (not replacement) of the central themes of Charles Wesley's hymn, *And can it be that I should gain*, widening the perspective to include deliverance from sin as conditioned responses and entrapments in socio-economic structures.'³ Wren's stanza 3 reads:

³ *Piece Together Praise*, by Brian Wren, Hope Publishing and Stainer and Bell Ltd 1996 p.79.

*Great God in Christ you call our name
and then receive us as your own,
not through some merit, right or claim,
but by your gracious love alone.
We strain to glimpse your mercy seat
and find you kneeling at our feet.*

Although Wren uses the same metre as Wesley he does not try to replicate the earlier poet's style or experience. In fact his language is much less overtly emotional than Wesley's. Nevertheless the utter simplicity of Wren's closing couplet, so perfectly imaging the preceding doctrine, has the quality of good eighteenth-century verse. It depends on a change from looking up to looking down, coupled with two contrasting verbs, 'strain' implying futile human effort and 'find' implying the way in which what we need is there all the time if only we are simple and humble enough to notice it.

There are many more good writers still at work but we must draw to a close. History does not actually repeat itself and would be very boring if it did. We no more need imitation eighteenth-century hymns now than we needed imitation nineteenth-century ones fifty years ago and that is not what these poets have tried to give us. They have tried honestly and often successfully to give us genuine twentieth-century ones dealing with our own concerns in our own idiom but the prime concern of Christians in any age is with the mystery of faith and there is something in the combination of strength with simplicity which seems to help them in very varied circumstances to communicate something of that mystery. I shall now stand aside to leave the last word to two poet-hymn-writers, Christopher Idle and Fred Pratt Green. They come from slightly different traditions within the hymn renaissance and each has his own personal approach but I hope you will agree that in the end they are saying the same thing and that it is the only thing which matters. They understand how the language of hymnody, even when it is challenging, gains great power from a certain self-effacing quality. In the end it is not there just to be admired or to give us pleasure but to point to something far beyond itself. I ask you first to listen while I read to you Christopher Idle's poem, *Hymnographer*, written in 1995, in which he reflects on his own experience of writing hymns, and then without further comment from me to sing Fred Pratt Green's hymn about singing hymns, 'When, in our music, God is glorified'. This hymn is written in a difficult metre, the Sapphic, and yet Pratt Green makes it look easy. This is characteristic of a classical but somewhat atypical of a modernist approach. It is, however, exactly what is needed in a hymn in any age, so that the worshipper can adopt it as his or her own.

Hymnographer.

*Sometimes I have to chisel at the rock
to find an adverb, never mind a line;
I toil at the unyielding granite block
and rise as one emerging from the mine.*

*But sometimes I just brush away the sand
and see a shape already firm and trim;
the mind is far too rapid for the hand-
here stands this couplet, stanza, this whole hymn.*

*More often yet some mixture of the two,
when finding just the word, the very rhyme;
I know the verse which soon took wings and flew,
and those which struggled through their upward climb.*

*But when Christ's people stand, the music sings,
then we can thrill to more important things.⁴*

Christopher Idle.

*When, in our music, God is glorified,
and adoration leaves no room for pride;
it is as if the whole creation cried:
Alleluia!*

*How often, making music, we have found
a new dimension in the world of sound;
as worship moved us to a more profound
Alleluia!*

*So has the Church, in liturgy and song;
in faith and love, through centuries of wrong,
borne witness to the truth in every tongue:
Alleluia!*

*And did not Jesus sing a psalm that night
when utmost evil strove against the light?
Then let us sing for whom he won the fight:
Alleluia!*

*Let every instrument be tuned for praise!
Let all rejoice who have a voice to raise!
And may God give us faith to sing always:
Alleluia!*

Fred Pratt Green.

Tune: ENGELBERG. Charles Villiers Stanford.

⁴ Light upon the River, by Christopher M Idle, London 1998.

Elizabeth Cosnett

Der Liederfrühling in Großbritannien in literarischer Sicht

Das Phänomen, das ich hier beleuchten soll, wird verschiedentlich *“hymn explosion”* – Liederexplosion –, Lieder-Renaissance oder auch Liederfrühling genannt. Die erste Bezeichnung betont sein plötzliches Auftreten und scheinbare Unerklärlichkeit, die andere beiden zusammen deuten auf Wiedergeburt einer älteren Tradition, die vielleicht schal und schäbig geworden ist, in neuer Form. Unser Gegenstand ist allerdings sehr komplex und ich hoffe, in der mir zur Verfügung stehenden Zeit wenigstens einige allgemeine Punkte festzuhalten und meine Freude an gewissen Liedertexten mit Ihnen zu teilen.

Zu allererst fragen wir uns, wie wir diese Bezeichnungen eingrenzen und inwieweit wir die Dichter einer bestimmten Richtung zuordnen sollen. Albert Bayly (1901-1984) begann in den 1940er Jahren, Lieder zu schreiben und nach anfänglich geringer Beachtung gilt er heute als der Begründer dieser Renaissance. 1984 ehrte ihn Fred Pratt Green (1903-2000) mit dem folgenden Gedicht:

*You staked no claim, issued no manifesto;
and yet the songs you sang with quiet voice
pointed the way we knew we had to go.*

*Perhaps you learned from us as we from you;
your talent flowered and fruited in old age
in sharpened language and in rhythms new.¹*

Du hast nichts beansprucht, kein Manifest geschrieben,
und doch haben die Lieder, die du sangst,
den Weg gewiesen, den wir gehen mussten.

Mag sein, du hast von uns gelernt wie wir von dir,
deine Begabung blühte und trug Frucht in hohem Alter
in geschliff'ner Sprache und in neuen Rhythmen.

Die meisten dieser Dichter haben in der Tat ohne formell festgelegte Grundsätze oder *“Manifeste”* von einander gelernt. Auch sie strebten eine *“geschliffene,”* präzise Sprache an und experimentierten mit neuen Rhythmen,

¹ In: David Dales Einleitung zu *Rejoice O People. Hymns and Poems of Albert Bayly* (Nigel Lynn Publishing and Marketing Ltd. For The Hymn Society of Great Britain and Ireland, 2004), xxxiii-xxxiv.

obwohl sie die Strophenform nicht aufgaben. Bayly war Prediger in der Congregational Church (später United Reformed Church), mit Ausbildung in den Naturwissenschaften und in Theologie. Sein 1945 geschriebenes Lied "*O Lord of every shining constellation*" [O Herr aller leuchtenden Sternbilder] ist besonders interessant wegen seiner Ähnlichkeiten mit dem viel älteren von Joseph Addison (1672-1719), "*The spacious firmament on high*" [Das weite Firmament dort oben], 1712 erstmalig gedruckt. Addisons Text beginnt als Paraphrase der Anfangsverse des 19. Psalms, aber die letzte Strophe lautet:

<p><i>What though in solemn silence all move round the dark terrestrial ball; what though nor real voice nor sound amid their radiant orbs be found; in reason's ear they all rejoice, and utter forth a glorious voice for ever singing as they shine, "The hand that made us is divine."</i></p>	<p>Und ob schon alles in feierlichem Schweigen um den dunklen Erdenball sich kreiste, und ob schon weder Stimme noch Klang sich unter all ihren leuchtenden Kugeln fände, ins Ohr der Vernunft dringt ihre Freude und lässt ertönen herrlichen Klang auf ewig singend wie sie leuchten "Die Hand, die uns gemacht, ist Gott."</p>
--	---

Here bewegt sich Addison von der Paraphrase weg, um den biblischen Text neu zu interpretieren für ein Zeitalter der Aufklärung, das die mittelalterliche Vorstellung der Musik der Sphären nicht mehr akzeptieren konnte und sich mit Newtons Physik befreunden musste. Bayly macht etwas Ähnliches für Menschen, die intellektuell und emotionell herausgefordert waren, zuerst durch den erlebten Konflikt zwischen biblischer Wahrheit und Darwins Lehre von der Evolution, und in jüngerer Zeit durch die enormen Implikationen der Atomenergie. Bayly muss das ältere Lied gekannt haben und ich kann nicht umhin zu denken, dass es seine "*shining constellations*" beeinflusst hat, allerdings vielleicht nur im Unterbewussten. Die wichtigste Verbindung ist aber der Zweck des Liedes, der seelsorgerlich ist, nämlich in Bezug auf seine Gemeinde. Es ist kein Zufall, dass so viele hervorragende Liederdichter (Addison ausgenommen) Pastoren oder Priester waren. Ich schlage vor, dass wir jetzt Baylys Lied singen.

*O Lord of every shining constellation
that wheels in splendour through the midnight sky,
grant us your Spirit's true illumination
to read the secrets of your work on high.*

*You, Lord, have made the atom's hidden forces,
your laws its mighty energies fulfill;
teach us, to whom you give such rich resources,
in all we use, to serve your holy will.*

*O Life, awaking life in cell and tissue
from flower to bird, from beast to brain of man;
help us to trace, from birth to final issue,
the sure unfolding of your age-long plan.*

*You, Lord, have stamped your image on your creatures,
and, though they mar that image, love them still;
lift up our eyes to Christ, that in his features
we may discern the beauty of your will.*

*Great Lord of nature, shaping and renewing,
you made us more than nature's sons to be;
you help us tread, with grace our souls enduing,
the road to life and immortality.*

Albert F. Bayly

Tune: HIGHWOOD. R. Terry.

Danach fanden in Dunblane, Schottland, zwischen 1961 und 1969 eine Reihe ökumenischer Beratungen zu Kirchenmusik und Kirchenlied statt. Sie sollten den Kontakt zu den vielen Menschen fördern, für die "kirchliche" Sprache aus einem vergangenen Jahrhundert wenig Bedeutung und noch weniger Anreiz hatte. Eric Routley (1917-1982) spielte dabei eine führende und inspirierende Rolle. Drei Hefte mit *Dunblane Praises* wurden gedruckt, gefolgt von zwei größeren Sammlungen mit *New Songs for the Church*, die damals beachtlichen Einfluss hatten. Die Lieder von Brian Wren (geb. 1936) erschienen erstmalig in *Dunblane Praises*, aber die fast größere Bedeutung dieser Beratungen lag darin, dass sie eine neue Art der Zusammenarbeit einführten, indem sie Dichter und Komponisten versammelten, um ihre Arbeiten zu besprechen, kritisieren und bewerten. Es mag von Bedeutung sein, dass der bekannteste Text eines Dunblane Dichters Doreen Newports "*Think of a world without any flowers*" [Stell dir eine Welt ohne Blumen vor] ist, der aus einer Gruppenarbeit mit Kindern hervorgegangen war, deren Vorschläge von der Dichterin in den fertigen Text aufgenommen wurden. Im selben Jahrzeit begann Fred Kaan (geb. 1929), gezielt für die Bedürfnisse der Pilgrim Church in Plymouth zu schreiben, und Fred Pratt Green wurde von seinen Kollegen auf dem Gesangbuchausschuss für den Anhang (1969) zum methodistischen Gesangbuch gebeten, einen neuen Text für die Melodie CHRISTE SANCTORUM zu verfassen. Ein weiteres Kennzeichen dieser Renaissance war die Häufigkeit, mit der Texte für besondere Anlässe beauftragt wurden.

Ungefähr gleichzeitig aber unabhängig von diesen Geschehnissen wurde Jubilatae gegründet, eine Gruppe konservativer evangelikaler Anglikaner, die ebenfalls von den damaligen Angeboten unbefriedigt waren und deren besonderes Anliegen der Gottesdienst für Jugendliche war. Ihre ersten Publikationen waren wie die von Dunblane auf kleinen Maßstab beschränkt,

jedoch sofort populär und von Einfluss. Die Gruppe blieb als Verlag bestehen und hat mehrere viel größere Sammlungen herausgebracht, die hauptsächlich auf konservative evangelikale Gemeinden ausgerichtet waren. Der populärste Text von Jubilate ist wohl *“Christ triumphant, ever reigning”* [Christus triumphierend, Herrscher für ewig] von Michael Seward (geb. 1932). Die drei mittleren seiner fünf Strophen sind bezeichnend und großartig um die großen biblischen Titel und Begriffe von *“Word incarnate”* [Fleisch gewordenes Word], *“suffering servant,”* [leidender Diener] und *“priestly king”* [priesterlicher König] aufgebaut. Jedoch die ersten Zeilen der ersten Strophe,

*Christ triumphant, ever reigning,
Saviour, Master, King*

Christus triumphierend, Herrscher für ewig,
Heiland, Herr, König.

wurden vor allem in gewissen Kreisen der USA unbeliebt, die besonders empfindlich auf eine Sprache reagieren, die sie als triumphalistisch oder sexistisch empfinden. Der bekannteste Dichter in der Jubilate Tradition ist Bischof Timothy Dudley Smith (geb. 1926), der wohl mit der Gruppe eng befreundet aber kein Mitglied ist. Seine Paraphrase des *Magnifikats* wird regelmäßig in Kirche und Radio gesungen. Ich schlage aber vor, dass wir heute sein Gegenstück singen, das auf dem *Nunc Dimittis* beruht:

*Faithful vigil ended,
watching, waiting cease;
Master, grant your servant
his discharge in peace.*

*All the Spirit promised,
all the Father willed,
now these eyes behold it
perfectly fulfilled.*

*This your great deliverance
sets your people free;
Christ their light uplifted
all the nations see.*

*Christ, your people's glory!
Watching, doubting, cease:
grant to us your servants
our discharge in peace.*

Timothy Dudley-Smith.

Melodie: PASTOR PASTORUM (GOTT EIN VATER) F. Silcher.

Der eben gesungene Text schuldet seine wunderbare Schlichtheit der Liebe und dem Respekt des Dichters für diesen Text. Sie mag uns an Pratt Greens Bemerkung zu Baylys *“quiet voice”* [stille Stimme] erinnern. Beachten Sie die Struktur der letzten Strophe. Sie hängt hauptsächlich davon ab, dass bereits vorgekommene Wörter in neuen Verbindungen erscheinen, wobei *“doubting”* [zweifeln] durch *“waiting”* [warten] ersetzt wird, was eine neue Dimension hinzufügt. Davor sind wir aufgefordert, uns in Simeons Lage zu versetzen und darin zu verbleiben, aber hier verändert sich etwas. Während vorher *“your people”* [dein Volk] die Juden des ersten Jahrhunderts waren im Gegensatz zu *“the nations”* [die Nationen], dürfen wir uns jetzt unter jene zählen, deren *“glory”* [Ruhm] Christus ist. Das ist Schlichtheit mit Tiefe und Zweck.

Die Lieder-Renaissance hat sich durch das ganze zwanzigste Jahrhundert fortgesetzt, zahlreiche Liederdichter hervorgebracht, sich auf andere englischsprachige Länder verbreitet und dem unaufhaltsamen Strom neuer Anliegen Rechnung getragen. Am schwierigsten war wohl für die Dichter die zunehmende Einsicht, dass Sprache selbst nicht nur menschliche Beziehungen ausdrücken sondern auch eine positive oder negative Wirkung auf sie ausüben kann. Aus praktischen Gründen beschränke ich mich hier hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, auf englische Dichter, die erstmalig in den 1950er und 60er Jahren hervortraten.

Wir wollen jetzt unser Augenmerk darauf richten, wie das Kirchenlied kurz vor Beginn dieser Renaissance verstanden wurde. Die Meinungen von kreativen Dichtern, Herausgebern und Forschern, die sich für dieses Gebiet interessierten, lässt auf gemischte Gefühle und verschwommene Vorstellungen schließen. In seinem am 13. Oktober 1928 in *The Evening News* erschienenen Artikel *“Hymns in a Man’s Life”* [Das Lied im Leben eines Mannes] war es dem Dichter und Romanschriftsteller D.H. Lawrence unmöglich, den tiefen Eindruck zu erklären, welche die Kirchenlieder seiner Kindheit ungeachtet ihres schrecklichen literarischen Niveaus auf ihn machten. Methodistische Lieder tat er als *“sentimental”* und die der Congregationalisten als *“banal”* ab. Das Kirchenlied stand auch abseits von allem, das in der neuen Dichtkunst als neu, begeisternd und herausfordernd angesehen wurde. Als Fred Pratt Green 1983 im Alter von achtzig Jahren auf die Zeit zurück blickte, bevor er ernsthaft begann, Kirchenlieder zu dichten, soll er gesagt haben: *“Ich meine ehrlich sagen zu können, dass ich Kirchenlieder verabscheut habe. Ich mochte Gedichte gern und hatte in meinem mittleren Alter auch viele geschrieben. Besonders liebte ich die modernen Dichter, vor allem T S Eliot; die Sprache der Kirchenlieder gefiel mir gar nicht.”*² Seine Einstellung ist leicht zu verstehen. Manche dieser Gedichte zerstückelten und entstellten sowohl Metrum wie Syntax, wobei es stellenweise dem Leser überlassen war, riesige Lücken selbst zu deuten und auszufüllen oder auch nicht, was große Ansprüche an Wissen, Intelligenz und Einfühlungsvermögen stellte. T S Eliot bediente sich solcher Techniken, um

² Gespräch mit Robin Leaver veröffentlicht als *“New Hymnody. Some Problems and Prospects”* in *Duty and Delight. Eric Routley Remembered* (Norwich, 1985), S. 219-220.

seinem Gefühl von der Zerstückelung und Entstellung in der Gesellschaft Ausdruck zu geben, in der die Menschen allen Sinn für ihre Vergangenheit und Gemeinschaft verloren haben, sogar zusammen mit der Fähigkeit, diesen Verlust zu empfinden. Dagegen kann die Sprache des Kirchenliedes keine solchen Ansprüche an die Gläubigen stellen; um bestehen zu können, braucht es wenigstens das Gefühl einer lebenden Gemeinschaft mit gemeinsamer Vergangenheit und gemeinsamem Glauben.

Der Bruch zwischen Kirchenlied und Dichtkunst war jedoch nicht absolut. Es gab einige fortschrittlich denkende Herausgeber. Ein solcher war Percy Dearmer (1867-1936), der gemeinsam mit Ralph Vaughan Williams (1872-1958) als Musikredakteur 1906 für die Herausgabe von *The English Hymnal* und 1925 für *Songs of Praise* verantwortlich war, welchem Letzteren 1931 eine erweiterte Ausgabe folgte. Das Erstere wurde in einer beachtlichen Anzahl anglikanischer Gemeinden und in den meisten englischen Domkirchen angenommen, während der Gebrauch des Letzteren, trotz der geringen Wirkung in den Kirchen, in staatlichen Schulen und im Radio äußerst einflussreich wurde. Dearmer führte Gedichte aus unterschiedlichen Zeiten ein und forderte zu Beiträgen auf von namhaften zeitgenössischen Autoren wie G. K. Chesterton und Rudyard Kipling. Einige dieser neuen Texte bewährten sich als Kirchenlieder. Er suchte auch Texte zu sozialen und internationalen Themen aus, wie sie von späteren Liederdichtern wie Brian Wren und Fred Kaan ausführlicher und zeitgemäßer entwickelt wurden. Kirchenlieder wurden auch in Gedichtsammlerbände aufgenommen wie die von der namhaften Oxford University Press und von bekannten literarischen Persönlichkeiten herausgegeben. Trotz seiner abschätzigen Bemerkung über "das Durchschnittskirchenlied" im Vorwort zu seinem *Oxford Book of Christian Verse* (1940) nahm David Cecil nach meiner Zählung 27 Kirchenlieder darin auf. Die meisten davon stammten aus dem achtzehnten Jahrhundert und manche waren Gedichte, die als Kirchenlieder verwendet wurden.

Während dieser Zeit gab es auch Gelehrte wie Bernard L. Manning und Henry Bett, die das Kirchenlied ernst nahmen und sich seiner literarischen Eigenschaften sehr bewusst waren. Auch sie wussten um das Problem, das D. H. Lawrence beschäftigte, nämlich die geringe künstlerische Qualität vieler Texte, die aber trotzdem für viele Menschen von großem geistlichen Wert waren. Was sie leidenschaftlich verteidigten, waren nicht die Texte zeitgenössischer Liederdichter sondern jene aus dem achtzehnten Jahrhundert, die wir heute als klassisch bezeichnen, vornehmlich solche von den Wesleys, Charles (1707-1788) und John (1703-1791), aber auch Joseph Addison (1672-1719) und Isaac Watts (1674-1748), John Newton (1702-1786) und William Cowper (1731-1800). 1952 erschien dann *Purity of Diction in English Verse* von Donald Davie, Dichter und Universitätsprofessor für Literatur. Davie wies nicht nur auf den poetischen Wert der besten Lieder des achtzehnten Jahrhunderts hin, er besprach auch einige der Faktoren, die zu ihrer poetischen Qualität

beitragen und wie sich dieselben auf ihre Epoche bezogen. Sein Buch hat mein Denken sehr beeinflusst, wie Sie dem Folgenden entnommen werden.

Es wird inzwischen deutlich geworden sein, dass sowohl ein Gefühl von Gemeinschaft wie auch das Bewusstsein eines vergangenen "goldenen Zeitalters" des englischen Kirchenliedes im späten achtzehnten Jahrhundert für unser heutiges Thema wichtig sind. Die Romantiker legten großen Wert auf eine Art tief empfundener Erfahrung des Einzelnen, die man spirituell oder sogar mystisch nennen könnte, die sich aber kaum weitervermitteln ließ und kaum orthodox war. Die Erlebnisse von Charles Wesley und John Newton waren gleich individuell und intensiv, aber die beiden waren sich auch des Auftrages ihres Herrn aus Matthäus 28:19-20 bewusst: "Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker: Taufet sie ... und lehret sie halten alles" Wir sollten froh sein, dass sie in einer Zeit und Gesellschaft lebten, die ihnen hierfür eine gebildete Sprache und einen literarischen Stil bot, Mittel, deren wichtigste Merkmale außerdem weitergegeben werden konnten. Es war ein Zeitalter, das sich vor allem durch seine Gebrauchskunst auszeichnete, durch die Architektur der Häuser und nicht durch abstrakte Gemälde. Kirchenlieder sind Gebrauchsdichtung, Objekte, die der Dichter Gott darbietet als Anbetung, und den Menschen als Hilfe zum Gottesdienst.

Der Begriff des Kirchenliedes als etwas kunstvoll Geschaffenes hat in unserer Zeit die Neuseeländerin Shirley Erena Murray geschickt zusammengefasst in einem Gedicht, das sie bei einer Tagung in Melbourne 1999 in ihrem Referat vorlas:

<i>The hymn writer's task takes temerity,</i>	Des Liederdichters Aufgabe verlangt Mut,
<i>dexterity shot with sincerity</i>	Geschick mit einem Schuss Aufrichtigkeit.
<i>Prepare for some pruning</i>	Sei gefasst auf einiges Zustutzen
<i>and endless re-tuning</i>	und ewiges Umstimmen,
<i>before you are sung by posterity.</i>	bevor dich die Nachwelt singt.

Die gleiche geschickte Anmut zielt ihr Lied "*Touch the earth lightly*" (Berühre die Erde leicht), dessen letzte Strophe lautet:

<i>God of all living,</i>	Gott alles Lebens,
<i>God of all loving,</i>	Gott alles Liebens,
<i>God of the seedling</i>	Gott des Sämlings,
<i> the snow and the sun,</i>	des Schnees und der Sonne,
<i>teach us, deflect us,</i>	lehre uns, beuge uns,
<i>Christ reconnect us,</i>	Christus, verbinde uns,
<i>using us gently, making us one.</i>	gehe sanft mit uns um, mach uns vereint.

Der Reim *deflect us/reconnect us* ist nicht eine bloße virtuose Vorführung. Er zieht unsere Aufmerksamkeit auf die Verben, die der Schwerpunkt des Gebetes sind. Ebenso ist der übliche Reim *sun/one* aus dem Gewöhnlichen

herausgehoben durch die mehr ungewöhnlichen dazwischen liegenden Zeilen, sodass wir, indem wir Gott bitten, sanft mit uns umzugehen, das Gefühl bekommen, zum mehr Gewohnten zurückzukehren. Diese Art von unauffälligem Geschick dient nicht nur dazu, den Sinn klar zu vermitteln, sondern auch, weil er zum Teil vom Ton abhängt, dazu, den Text singbar zu machen mit all dem, was das über die Macht der Musik im tiefsten Grund der Seele aussagt.

Die Technik, den Schwerpunkt auf die Verben zu legen verbunden mit einem Mindestmaß an Beschreibung, ist ein wesentliches Kennzeichen der besten Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts. Ein weiteres ist die Gegenüberstellung von Wörtern auf eine Weise, die das ganze Spektrum ihrer Bedeutung hervortreten und im Gedächtnis verweilen lässt, statt Wörter zu gebrauchen, die an sich überraschend oder schockierend wirken. Das ist ein Element dessen, was in der lyrischen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts manchmal *strength* (Kraft, Wirksamkeit) genannt wird. Wir haben dieselbe Kraft/Wirksamkeit bereits in dem Text *Faithful vigil ended* gesehen. Fred Pratt Green braucht eine ähnliche Technik, um ein tief bewegendes didaktisches Lied zu gestalten, das durch Bilder lehrt, nämlich *“To mock your reign, O dearest Lord”* [Deine Herrschaft zu höhnen, liebster Herr]. In der Mitte jeder Strophe steht dieselbe Zeile, die nur aus den gebräuchlichsten Einsilbern besteht: *“They could not know, as we do now”* [Sie konnten nicht wissen, wie wir jetzt wissen]. Das ändert die Blickrichtung von den römischen Soldaten, die Jesus demütigen und martern, auf das Bild des ewigen, auferstandenen Christus, und was dieser Wechsel für uns und unser Heil bedeutet. Die Worte in Lukas 23:34: *“They could not know* erinnern auch an *“Father, forgive them; for they do not know what they are doing”* [“Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun“], der höchste Ausdruck des Mitleids in der Heiligen Schrift.

Ein weiteres Beispiel findet sich in der dritten und zentralen Strophe von Brian Wrens *“Great God, your love has called us here”* [Großer Gott, deine Liebe hat uns hierher gerufen]. Der Dichter beschreibt das ganze Lied als *“eine Revision (nicht: Ersatz) der zentralen Themen von Charles Wesleys Lied “And can it be that I should gain”* [Und kann es sein, dass ich gewinnen sollte] indem der Blickwinkel darauf erweitert wird, Befreiung von Sünde als programmierte Reaktionen und Verlockungen innerhalb sozio-ökonomischer Strukturen mit einzuschließen.³ Wrens dritte Strophe lautet:

*Great God in Christ you call our name
and then receive us as your own,
not through some merit, right or claim,
but by your gracious love alone.
We strain to glimpse your mercy seat
and find you kneeling at our feet.*

³ Brian Wren, *Piece Together Praise* (Hope Publishing und Stainer and Bell Ltd., 1996), S. 79.

Großer Gott, in Christus has du uns beim Namen gerufen
und dann als die Deinen angenommen,
nicht durch Verdienst, Recht, oder Anspruch,
sondern durch deine Gnade allein.
Wir mühen uns um einen Blick auf deinen Gnadenthron
und finden dich auf den Knien uns zu Füßen.

Obwohl Wren das gleiche Versmaß anwendet wie Wesley, versucht er trotzdem nicht, den poetischen Stil des älteren Dichters oder sein Erlebnis nachzuahmen. In der Tat ist seine Sprache viel weniger offen gefühlsbetont wie die Wesleys. Dennoch ist die äußerste Schlichtheit von Wrens abschließendem Couplet, das mit solcher Vollkommenheit die vorangegangene Lehre erhellt, von der gleichen Qualität wie gute Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts. Das hängt davon ab, dass der nach oben gerichtete Blick dann nach unten gelenkt wird, verbunden mit zwei kontrastierenden Verben: *strain* beinhaltet das vergebliche menschliche Bemühen, und *find* die Tatsache, dass das, was wir brauchen, immer schon da gewesen ist, wenn wir nur schlicht und demütig genug sind, um es wahrzunehmen.

Es gibt noch viele andere gute Liederdichter, die zu nennen wären, wir müssen aber jetzt zum Abschluss kommen. Geschichte wiederholt sich in Wirklichkeit nicht und es wäre auch sehr langweilig, wenn dem so wäre. Heutzutage brauchen wir Imitations-Lieder à la achtzehntes Jahrhundert ebenso wenig wie wir vor fünfzig Jahren Imitations-Lieder à la neunzehntes Jahrhundert nötig hatten. Das ist es auch gar nicht, was uns jene Dichter vermitteln wollten. Sie haben ehrlich und oft erfolgreich versucht, uns echte Dichtung des zwanzigsten Jahrhunderts zu geben, die unsere eigenen Anliegen in unserer eigenen Ausdrucksweise ausdrückten. Das Hauptanliegen der Christen jeden Zeitalters ist das Mysterium des Glaubens, und diese Kombination von Kraft und Schlichtheit ermöglicht es ihnen, etwas von diesem Mysterium unter den unterschiedlichsten Gegebenheiten mitzuteilen. Ich ziehe mich jetzt sozusagen zurück und überlasse das letzte Wort zwei Liederdichtern, Christopher Idle und Fred Pratt Green. Sie kommen aus zwei verschiedenen Traditionen innerhalb der Lieder-Renaissance und obwohl jeder seine eigene Methode hat, hoffe ich, dass Sie mir beistimmen werden, dass die beiden letzten Endes das Gleiche aussagen, und das ist schließlich, worauf es ankommt. Beide verstehen, wie die Sprache des Kirchenliedes, selbst wenn sie Anforderungen stellt, aus ihrer Zurückhaltung große Kraft schöpft. Letzten Endes ist es kein Gegenstand der Bewunderung oder des Vergnügens, sondern ein Wegweiser weit über sich selbst hinaus. Bitte hören Sie zuerst zu, während ich Christopher Idles Gedicht *Hymnographer* [Der Hymnograph] aus dem Jahr 1995 lese, in dem er von seiner eigenen Erfahrung des Liederdichtens schreibt. Anschließend und ohne weiteren Kommentar singen wir dann Fred Pratt Greens Lied über das Singen von Kirchenliedern, "*When in our music God is glorified*" [Wenn in unserer Musik Gott hoch gepriesen wird]. Dieses Lied ist in einem schwierigen

Versmaß gesetzt, dem Sapphischen, und dennoch gelingt es Pratt Green, es einfach erscheinen zu lassen. Das ist bezeichnend für eine klassische aber etwas untypisch für eine moderne Methode. Genau so muss aber in jedem Zeitalter ein Kirchenlied sein, damit es ein gläubiger Mensch für sich selbst anwenden kann.

Hymnographer

Der Hymnograph

*Sometimes I have to chisel at the rock
to find an adverb, never mind a line;
I toil at the unyielding granite block
and rise as one emerging from the mine.*

*But sometimes I just brush away the sand
and see a shape already firm and trim;
the mind is far too rapid for the hand—
here stands this couplet, stanza, this whole hymn.*

*More often yet some mixture of the two,
when finding just the word, the very rhyme;
I know the verse which soon took wings and flew,
and those which struggled through their upward climb.*

*But when Christ's people stand, the music sings,
then we can thrill to more important things.⁴*

Manchmal muss ich an dem Felsen meißeln,
um ein Adverbium zu finden, geschweige eine Zeile;
ich plage mich mit dem unnachgiebigen Granitblock,
richte mich auf wie ein Kumpel vor dem Bergwerk.

Aber manchmal fege ich nur den Sand hinweg
und sehe schon die Form ganz fest und klar,
der Geist ist viel zu schnell selbst für die Hand —
hier stehen Couplet, Strophe, und das Lied.

Doch häufiger gemischt aus beiden,
das rechte Wort, den rechten Reim ich finde;
den Vers ich kenne, der die Flügel schlug und flog,
und jene, die sich kämpften durch den harten Aufstieg.

⁴ Christopher M. Idle, *Light upon the River* (London, 1998).

Wenn Christi Volk dann steht, die Weise singt,
erbeben wir für viel gewicht' gere Dinge.

Christopher Idle.

*When, in our music, God is glorified,
and adoration leaves no room for pride;
it is as if the whole creation cried:
Alleluia!*

*How often, making music, we have found
a new dimension in the world of sound;
as worship moved us to a more profound
Alleluia!*

*So has the Church, in liturgy and song;
in faith and love, through centuries of wrong,
borne witness to the truth in every tongue:
Alleluia!*

*And did not Jesus sing a psalm that night
when utmost evil strove against the light?
Then let us sing for whom he won the fight:
Alleluia!*

*Let every instrument be tuned for praise!
Let all rejoice who have a voice to raise!
And may God give us faith to sing always:
Alleluia!*

Fred Pratt Green

Tune: ENGELBERG. Charles Villiers.

Translation: Hedwig T. Durnbaugh

Åge Haavik

The quest for a new hymn in the Nordic countries

Prelude

During the planning of this conference a discussion took place about the proper term of the subject we would focus on. The traditional designation perhaps set up by the American hymnologist James Rawlings Sydnor – *The hymn explosion* – was considered too violent! Erik Routley's *The hymn renaissance* is doubtless more peaceful and actually much more promising. I like the German designation, *Liederfrühling*. This is an organic and beautiful word. After the springtime and rich flowering we have experienced in Norway this year, it is natural to keep in mind the conception of springtime, *Frühling*. It has to be mentioned though that the joy of an unusual early and rich flowering is followed by a dark shadow, an uneasy and troubled presentiment, saying that the beauty unfolding for our eyes also and as well is an indication of something substantial wrong in creation.

Anyway, the experience of spring is primitive. The praise of springtime has been sung long before we knew what pollution and global heating was like. Never is nature so disconsolate as when winter, with this season's specific beauty, has left the land. And then, all in a twinkling of an eye, everything is germinating! Life is victorious where everything once seemed to be dead. We see before our eyes the displaying of wonderful forces in a new flowering.

This has been a metaphor of nature for what churches in many countries across the globe have experienced in the field of hymn-writing and hymn-singing. And many experienced this at the same time. After the 1950s, seemingly quite extinct, the fountain flowed and the growing force was at hand again in the 1960s and 1970s. Perhaps it lasted even longer?

Theme

My task is to present the *Liederfrühling* in the Nordic countries, no less! I have written a note of exclamation at this place in the paper. Is it possible for anybody to overview the Scandinavian North? And how shall it be done in a sensible way within the format available this morning?

Furthermore: Should this be a historic approach or a phenomenological approach? Or perhaps even a person-focused approach? Or, (as I usually prefer) a presentation with a focus on the hymns? The last option is not available here due to time and because the linguistic barriers make it impossible to handle.

Anyway, the presentation must be done from a Norwegian point of view. And it must be based upon what I have found written from the other countries. Primarily I am relying on what I have found by my secretary-colleagues, who are Per Olof Nisser in Sweden, Karl-Johan Hansson and Birgitta Sarelin in Finland, Peter Balslev-Clausen in Denmark and Thröstur Eiriksson from Iceland.

In addition, I would like to underline that it is not a man of science who has the floor now, but a practitioner, who for the second time is involved in providing The Church of Norway with an official hymnal.

And, before I go further, a little remark on the use of the terms *hymn* and *psalm* in the Nordic region. Norwegian, Danish and Swedish language use and hymnological terminology are different to those of many other countries, in that the term *salme* (from the Greek ψάλλω, *psalmos*) is used to denote all non-biblical verse; in other words, what is otherwise known as hymns, songs, *Gesänge*, *Weisen* and so on. This terminology reflects the fact that Psalms in post-reformation Denmark-Norway gradually disappeared from the service life of the church, although as read texts they remained in currency in the lives of the pious.

Outline

I am going to emphasize the year 1960 as an important year. Therefore I will present the official hymnals in the Nordic countries that specific year. Then I will try to prove why 1960 is a year worthy to be noticed in this field.

I will then give an outline of the developments during the years which (at least in the Nordic countries) are important for *Liederfrühling*, that is the twenty years from the middle 1960s to the last part of the 1980s. The middle 1980s marks the time when the flowering set forth the abundance of fruit in most of the Nordic countries. Two of the writers have, in a particular way, reached out with their hymns, both in the Nordic region, but also beyond the borders of these countries. I will present these two more thoroughly.

Finally I will discuss in which way the new hymn actually is new.

As you will see I have made an attempt to give a kind of graphic presentation of what happened in the five countries in the relevant period. This is designed by means of publications and official decisions. The line of time goes upwards on the screen. The presentation starts with a cross section of the five countries in the year 1960. What was the hymnal-status in these countries in that specific year? What happened later?

Hymnals in the Nordic countries in 1960

Now, what can be read out of this information? Firstly, we see the hymnals of the Nordic countries in 1960 under the bottom line. We see that Norway had two books, and that these were the oldest ones. Denmark had the most recent hymnal.

Norway:

M.B. Landstads *KIRKESALMEBOK* revidert og forøket av stiftsprost Gustav Jensen med bistand av en komité
Autorisert til bruk ved den offentlige gudstjeneste i Norway ved de kongelige resolusjoner av 8. oktober 1920 og 15. februar **1924**.

Nynorsk Salmebok for kyrkja og heim og skule

Ved den Norske Regjerings resolusjon 18. desember **1925** er Nynorsk Salmebok godkjend til bruk i gudstenesta i dei sokner der soknemøte gjer vedtak um det.

The two books in Norway reflect the fact that Norway, due to resolutions in *Stortinget*, the Parliament, in 1885 and 1892, is a bilingual nation. This is a result of our history and the four centuries under Denmark.

Sweden:

Den Svenska Psalmboken

Av Konungen gillad och stadfäst år **1937**

Finland:

Finsk salmebok [suomalainen virsikirja]:

Suomen evankelis-luterilaisen kirkon VIRSIKIRJA

Hyväksytty kahdennessatoista yleisessä kirkolliskokouksessa vuonna **1938**

Finlandssvensk salmebok:

Svensk Psalmbok

för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland

Antagen av femtonde allmänna kyrkomötet **1943**

Finland is also a bilingual nation due to historic developments. In this case there are two distinct languages. Two different hymnals is therefore the normal situation in Finland.

Iceland:

Sálmabók til kirkju- og heimasöngs. 1945

Denmark:

Den Danske Salmebog

25. Februar 1953 autoriseret af Hans Majestæt Kong Frederik IX til brug ved gudstjenesterne i landets kirker.

If we scratch below the surface (in this context: the years of publication) the scene is quite varied. The Norwegian hymnals had been the objects of a linguistic revision, with all the difficulties the changing of hymn-texts implies. There was also a certain renewing by the inclusion of hymns from the last decades.

The Swedish Hymnal was criticised soon after publication for being old from the outset. The main reason for this point of view was the fact that the old hymns were given in the linguistic form they had in *Wallins Psalmbok* of 1819.

The Icelandic Hymnal from 1945 was intended to be a temporary hymnbook and in trial use. The plan was to continue the work on the issue of a new Icelandic hymnal based on the experiences the use of the temporary hymnal could provide. However, there was little discussion about the new book and therefore it gained the status of an authorized hymnal. Nevertheless, many were displeased with the book, partly from theological reasons and partly because there had been made changes to the Passion hymns of Hallgrímur Péturson (1614-74), which are regarded as a priceless national treasures in Iceland. In the fourth edition of this hymnal (1965) all these changes were amended and the *Passiu-salmur* was printed according to Hallgrímurs original form.

The Danish Hymnal was a very solid conveyance of the old classic hymn-tradition in Denmark. The impact of N. F. S. Grundtvig (1783-1872) was still very strong. One of the few contemporary hymn-writers who had gained sufficient recognition to be included in the hymnal, Karl Laurids Aastrup (1899-1980), has an explicitly different tone. This is, however, still a presage.

In all the Nordic countries there were gradually made efforts to renew the singing of hymns on the premises of the old books. Especially great expectations were set to restoring the old choral melodies, which during the centuries had been "equalized".

This already was accomplished in The Danish hymnbook, certainly in the adjusting way which Thomas Laub (1852-1927) had pointed out already in the beginning of the century. In Norway there were similar efforts among certain church-musicians connected to the Chorale book of Per Steenberg (1879-1947), edited in 1947. Sweden had a supplementary choral-book with the reformation-melodies in restored shape in 1964. And The Finnish Church, having been introduced for this so called rhythmic hymn-singing during the General Assembly of The Lutheran World Federation in Helsinki in 1963, received a supplementary choral-book in 1968. This Finnish supplement is probably the

most radical melody-restoration which has been accomplished anywhere. What kind of expectations which were set to this work, can be seen in the writings of one of the central persons, Harald Göransson (1917-xx) from Sweden. The singing in the Worship is attributed a missionary task and impact: "Through the rhythmic form of the chorales the congregations could rediscover and regain the joyful and inspiring hymn-singing of the Reformation-time."¹

These efforts are both important and effective. They shall not be further unfolded though, as they do not represent our main theme, namely the genesis of what we here call *the new hymn*.

Sweden and the year 1960

There is, however, more to be read out of these schemes. If we go to what I have called the bottom line, I have let this place remain empty – with exception of the Swedish page. As a sign of this emptiness – and of the painful consciousness of it! – the Norwegian hymn-writer Svein Ellingsen (1929-) has referred to an experience exactly from the year 1960:

In 1960 The World Council of Churches arranged a youth-conference in Lausanne – with 1000 participants from churches on all continents. In the hymn-book for the conference it was not possible to find a single hymn from the contemporary age, and not even from the 20th century at all. The "newest" hymn was written in 1885!

At that time there was a nearby total resignation concerning new hymns. "The time of hymn-writing is over," was a saying often heard. And it was regarded as a natural thing that a songbook for youth from all over the world did consist of hymns hundred years old or more than that! This was in the year of 1960. But then along came the hymn explosion. And here one can properly speak of an explosion. Not only regarding the fact that all in a sudden hymns were written in "every" land, but also due to the very rapid spreading they gained.

Even if this explosion probably had the strongest period in the last years of the sixties, it certainly began earlier. Brian Wren for instance published his first hymns in 1963.

These conference-participants experienced what the Swedish hymn-writer Anders Frostenson (1906-2006) is describing in an often-quoted passage: "If a silence should suddenly occur in the poetry of a country with the duration of, for instance, a quarter-century, all of us would certainly interpret this as an incomprehensible and ill boding impoverishment. Just as contrary to nature

¹ *Koralmusik I*, 1975

would it be if *new hymn* should no longer be written or sung in the church.”² On this background it becomes possible to regard the writing of hymns at all as something new.

Sweden was, however, an exception to this deep “silence”. And the year 1960 is the year for three very important occurrences:

1. *Kyrkovisor för barn* was published this year.
2. There was published a booklet by Bo Setterlind (1923-1991): *Psalmer i atomåldern? – en stridsskrift (Hymns in the nuclear age? – a polemical pamphlet)*.
3. In May this year the *Hymnologiska Institutet (The Hymnological Institute)* was established.

These events and the impact they had in the following years are, according to my opinion, so important that they can form the basis for my first assertion: The Hymn Renaissance in the Nordic countries can and should be reckoned from 1960, and it started in Sweden.

But even though there are good reasons for focusing on the year 1960, the events in this year did not occur out of the blue. Let us inspect the three events separately to put them into a connection.

1. *Kyrkovisor för barn* (Church-songs for children)

Kyrkovisor för barn is a collection which can even today fill the reader (and the singer!) with excitement. It has retained something of that freshness from the morning-dew which must have made a very strong impact when it was first published. In the Swedish history of hymnody in SOU 1975:17 this book is described in this way: “[A] carefully done selection from the hymnal of 1937 (166 hymns).” “The second part of the songbook included brand new songs (92). This part proved to be its main point – and the particular worth of the book.”³

Thinking of the rich flora of hymns for children which we today take for granted, and then looking back to the fifties, one must be filled with gratitude. And the hymn for children as we know it today is unthinkable without Anders Frostenson and the other contributors of that time.

These contributors first and foremost were Britt G. Hallqvist (1914-1997), who had also written quite a lot of literature for children, and who brought into the hymn-texts that unobtrusive and still cunning humour which was her brand, and Eva Norberg-Hagberg (1915-2004) with her modest and refined texts. During the

² 17 psalmer med koraler, mai 1965

³ Den Svenska Psalmboken. Slutbetänkande av 1969 års psalmkommitté, SOU 1975:17, p. 71 og 72.

next three decades these three should be poets giving the tone not in Sweden alone, but in all the Nordic countries. Among the composers Torsten Sörenson (1908-1992), Per-Erik Styf (1923-) and Bo Ramviken (1924-) are to be mentioned.

In this collection we already do find much of the features of the new Swedish hymn from the following years. One could think of the concise and simple style. The new Swedish hymnists are champions of good house-holding with space. They manage to accomplish a fine balanced entirety in few stanzas. The stanzas are by preference four-lined. One seldom finds more than 8 syllables in the line. The best of the hymns have distinct relation to biblical texts, but they do not appear as mere re-narrations or repetitions. In a subtle and clever way they create liturgical contemporaneousness with biblical events.

The Swedish hymnologist Rune Pär Olofsson (1926-) says that this book “... *Kyrkovisor för barn*, this exciting and in part ingenious songbook, which at that time was unique in Christendom...”⁴ “Unique in Christendom” – that is, of course, a rather big bite. If this is read as a statement of value, however, and not as an attempt to set forth a piece of well-proven empiri, I do agree with the saying. And the main point is that after this book the hymn in the Nordic countries is changed in a lasting way.

The book quickly became popular among adults as well. As a result of this the name was in a later edition changed to *Kyrkovisor* and nothing more. Practically, the book met the demand for a long-requested supplementary hymnal.

Anders Frostenson's path to hymn writing

Frostensons development and history as a hymn-writer is so unique that it is worth highlighting. He is the first of the two modern hymn-writers who have definitely reached furtherst with their work, both in the Nordic countries, but also beyond these boundaries.

In the barren 1930s Anders Frostenson stood forth as a hymn-writer with the strength based upon the consciousness of *a calling*. Already in those years he boded something distinctly new. Even if he should have done no more than what he achieved at that time, his name would have been for ever written into the history of hymns, or – what is more important – into the singing of hymns! First of all this is due to the excellent hymn *Jesus från Nasaret går här fram*.

What does a calling mean in this connection? He has told it so:

Jesus från Nasaret ... This was the first hymn I ever wrote. That it was written on the whole has a certain history. I was thinking at that time: writing hymns should be something of the last to undertake. I was persuaded by a man whom I set a high value on. He was something so unusual as a hymn-writing veterinarian,

⁴ Rune Pär Olofsson: “... och ett oändligt hem.” *Om Anders Frostensons väg till den nya psalmen*. Uddevalla 1981, p. 100.

Gustaf Thorsell. ... In the end of the year 1934 he pushed me over and over again. I don't know how many times he called me. He would have me to contribute to the hymnal at work in those days, the one which we now usually call The Hymnal of 1937.

I answered that I had never written any regular stanza, barely enough any rhyme at all. I therefore struck back with both hands. I didn't believe I was able to do it. But he did. So at last I promised to make an attempt. I travelled to Sigtuna to stay there for a week in the new-year. The first thing I realized was that it wasn't that difficult to bring forth a regular stanza.

... The most important in that hymn is the refrain-like line. Those words were for me the most central of all I had ever read in the Bible! "The Kingdom of Heaven is at hand!" ...

I did never have the chance to read this hymn to Gustaf Thorsell. Some small hours before I returned from Sigtuna he had passed away. I felt like this: He had not only believed in me, he had also left for me a testament. I should contribute, taking responsibility for the Swedish hymn.⁵

"I should contribute, taking responsibility for the Swedish hymn." He kept in mind this consciousness of a calling, and in the beginning of the 1950s it was renewed. He was preparing himself for something lying in wait in the future by trying to reach a new style in his poetry. He has also told of something quite different which became of great importance. Around the middle of the 1950s it occurred to him that he ought to improve his contact with his youngest daughter. He read stories for her, but little by little he was displeased by the available literature. He had read somewhere about a kind of spider spinning a thread by which they were able to fly, even across the entire Atlantic! So he began writing small versificated letters about what *Spirre Spindel* experienced during his journey. These letters at first was bedside-reading for his daughter Karin. In 1956 they were published as the book *The flight of Spirre Spider (Spirre Spindels flygres)* which was very well received.

When Frostenson immediately after this received an address from Missionsförbundets Förlag with the request for a contribution to a songbook for the Sunday-school, the fact that he had written these rhymes for children became decisive. "I saw this as a sign from God. For six weeks I was occupied with the writing of children-songs for the Sunday-school and I managed to complete 40 songs. Then I visited *Diakonistyrelsens Förlag*⁶ wondering if not also The Church of Sweden could use a songbook for then Sunday-school?" "Oh, this is what we have had in mind for ten years," they said – and after some few weeks a committee was established.⁷ Two years later this remarkable book was edited and published.

⁵ Ur min visbok. (From my song book) *Sånger och visor utvalda av Anders Frostenson*. 1978, p. 4.

⁶ The most important publisher for the Church of Sweden.

⁷ Olofsson 1981, p. 100ff, cfr. SOU 1985:17, p. 71.

When this task was completed, Frostenson once again experienced a calling which he kept in mind for the rest of his life. This happened under a pear-tree in the parsonage-garden at Lovö 4 April 1960. He heard a voice – “as close as if someone had been sitting beside me. ‘Write hymns! Read dogmatics!’”⁸

Afterwards it is obvious that this was the starting point for a quarter of a century of working on hymns and hymn-books. For almost ten years, *Hymnologiska Institutet*, to which we soon will return, was the instrument for this work. Afterwards the 1969 års *Psalmkommitté* takes over. For Frostenson this resulted in an intense, occasionally almost feverish, activity in many fields.

This is the origin of the distinctive features of Frostenson and his contributions. On the one hand he is the vivid and immediate poet with sensitive receivers for the contemporary time and the needs of a new hymnody. On the other hand he is the constant reminder of *the importance of dogma*. “The language, the society and our view of the world change, and the hymn must, just as the preaching, speak to people of today. This does not mean, however, that it should lose its firm hold in the Bible and dogma.”⁹ Over and over again, Frostenson in word and writing underlined that the hymn should be “based on the dogma of Christ”, which is nothing more or less than the comprehensive meaning or the essence of the Bible. In a retrospect after the hymn-workshop in Båstad in 1978, he says: “In the sixties I always wrote and claimed that the hymn should be built upon the dogma. This is the foundational layer. If this is in place, there may also be space for some lyric hymns, which may have the same role as the stained glasses in a cathedral or chapel. But later on, when spiritual songs became popular, I think that I, like many others, lost this orientation and went astray.”¹⁰

2. *Hymns in the nuclear age? – a polemical pamphlet*

In the same year, 1960, the writer Bo Setterlind published a polemical booklet: *Hymns in the nuclear age? – a polemical pamphlet (Psalmerna i atomåldern? – en stridsskrift)*. Modern man is alien to the hymn-book, he claims. What we need therefore, is a *new hymn*, not an adaption of the old one. The new hymn which is needed, is according to Setterlind *Maria-hymns*, something which he terms *black hymns*, that is, hymns giving words for doubt, hymns for children and space-age hymns. With the last term he means hymns reflecting that we have a new knowledge about and experience of the universe.

This book is in itself not of the greatest importance. Even if Bo Setterlind certainly has written beautiful hymns, his contribution is a kind of a side-line. But his pamphlet clearly reflects in the year 1960 a debate already going on. Two years earlier, in 1958, Rune Pär Olofsson had published a little booklet (60 pages) with the title *New hymnal? (Ny psalmbok?)* This little book aroused a vivid

⁸ Olofsson 1981, p. 104.

⁹ 17 hymns and chorale harmonisations from Hymnologiska Institutet. 1965, p. 3.

¹⁰ Letter of 19 February 1978.

debate and was instrumental to an initiative at The Synod (Kyrkomötet) that year. The Dean Oscar Rundblom (1898-1976) demanded that The Hymnal from 1937 should be provided with a supplement corresponding to the contemporary situation as soon as possible. This initiative was admittedly dismissed, but in the documents from The Synod there is a text which gives a remarkable description of the situation during the transition from the 1950s to 1960s, a description of the nature of the perceived needs for a new hymn:

It seems to be indisputable that quite a lot of the hymns in the The Hymnal of 1937, due to the linguistic form or to the melody, have proved to be rather inaccessible for modern man and therefore of lesser applicability. However, first and foremost, it is seemingly obvious that important aspects of belief, church life and working life need a richer representation in the hymnal, just as the need for hymns for children and youth should be provided for in a new way. It must be an obvious task for our church to ensure that the burning issues of contemporary people are dealt with in our hymns in a linguistic form familiar to most people.¹¹

In spite of this understanding The Synod would not make any attempts to begin this process, owing to the fact that hymns of such a kind were not at hand. The synod saw that its first task was to ensure "the creation of a necessary quantity of hymns and chorales."

3. *The Hymnological Institute*

Bo Setterlind argued for that in order to reach the aims on which he had focused, a hymnological institute should be established. Already in the beginning of 1960 Frostenson had argued for an institute of this kind, and in the month of May that year he, together with the church-musician Harald Göransson, created *The Hymnological Institute (Hymnologiska Institutet)*. From this time these two, Frostenson og Göransson, cooperated during the whole period until the new hymnal was completed in 1986. After some time they were accompanied by Per Olof Nisser, that studious and all-knowing secretary, whom we can thank for the fact that it is possible to know anything at all about this period in Sweden.

The Hymnological Institute should inspire the creation of new hymn-texts and chorales. It should also collect and evaluate such materials, build up a hymnological library and grant scholarships to persons working with hymns. The institute was located to Stora Sköndal, as a new school for church music was to be established there. The Hymnological Institute arranged conferences and published materials during the period up to the great conference of The World Council of Churches in Uppsala in 1968. This conference was a great inspiration to many in the hymnological field.

¹¹ Olofsson 1981, p. 104.

Central in most of this we find Anders Frostenson. He was the central person in Sweden, but we find his impact throughout the whole Nordic region. First of all we find his hymns, but in addition to them we can trace his style and the effect of his unwearied activity and the inspiration that all this meant. As a reliable path-finder to new forms he has also shown the way for others. Therefore, it is right to say that his importance for the hymn-books in the Nordic countries goes far beyond what one can obviously connect to his name.

And therefore, the second assertion I will present, is that Anders Frostenson is the person who has had the most lasting and wide-reaching influence on the renewal of the hymn in the Nordic region. My third assertion is that Sweden during the whole period led the hymn renaissance in this region. Sweden was ahead of the other countries. And the activity in Sweden was a point of convergence for many different paths. A strong centre of inspiration was formed in that country which led to hymn translations and wider distribution. The Swedish example led and inspired creativity which was soon formed and coloured by each individual country's character.

To be fair to all before we leave Sweden, two other names must be mentioned, even if time does not allow me to present them. These are the profound writer Olov Hartman (1906-82) and from a later time, Ylva Eggehorn (1950-), noted for her wonderful and often highly original concepts. Surely, therefore, if I were to choose a single Nordic hymn which should be part of the hymn heritage from the 20th century, I would choose Hartman's version of the Magnificat, *Salig du och högt benådad*.

Norway

We now turn to the overviews of the other countries; the presentation of these has had to be summarised. We will concentrate on what it differs in regard to Sweden, first turning the page to Norway.

Here we actually can find two different paths. The first one starts long before 1960. Today, we can realize that this is the path of the old hymn. The other one, which in this overview starts in 1965, has proved itself to be the path of the new hymn.

What I call the first path starts in 1954.¹² Originally this project does not deal with the question of new hymns at all. It dealt with the old hymn-books and the problems associated with having two different hymnals with most of the hymns in different linguistic shapes. In some places the one hymnal was used in the church and the other in the school.

¹² More precisely this line is reaching back to 1948, but this will be left out here.

The Department for Church Affairs set up a Hymnbook committee in 1954¹³ to inquire if it would be a) reasonable and b) possible to establish a common hymnal for the entire church. The leader of this committee was Johannes Smemo (1898-1973), the bishop of Oslo. In 1957 the committee presented a profound report, which concluded with the answer *yes* to both questions. In 1961 the same committee was charged with a new task: to advance a proposal to such a common hymnal.

Smemo was in his time as a bishop a leading person in Norwegian church-life. He was deeply engaged in ecumenical work, which gave him a good knowledge and overview of church-life and traditions in many countries. Smemo had also proved himself to be a competent hymnologist. In the middle 1960s he stood forth – to the surprise of many – as a hymn-writer, first and foremost as translator, but also with hymns of his own. In line appeared the collections “*Salmer fra søsterkirker (Hymns from Sister-churches)*” (1964), “*Gamle salmer og nye (Old hymns and new)*” (1965) og “*Ung sang (Youth songs)*” (1967). These books were well received when published.

And now to the other path: In these years there were also initiatives concerning the question of liturgy. This led to the appointment of *The Commission on Liturgy of 1965 (Liturgikommisjonen av 1965)* and in the following year a sub-committee for hymnal and choral-book. Bishop Smemo was the leader of both these formations. When the sub-committee for hymnal was set up, it was prescribed that it should not start the work until the old Hymnbook-committee had presented its proposal to a new common hymn-book. This happened in 1967, and the draft was published in 1968. This can hardly be characterized otherwise than a very awkward way of organizing the work with a new hymnal. But it makes visible in an almost graphic display that this actually meant a *switch* in Norwegian hymnbook-history.

The draft from 1967 received harsh treatment. The result of this was that Smemo, who was by then an elderly man, resigned from the duties he had had both in The Commission on Liturgy and the hymn book-committee. Both Smemo and his assistants did search for new hymns for a new age, but they did not succeed in this endeavour. The following analysis quoted from their presentation reads almost like an epitaph today:

Now it cannot be said that there is at hand a great deal of useful new Norwegian materials, created after 1925. The greater part of what can be found is to be characterized as unoriginal, very like the older material. Translated hymns are a slightly different matter. Other churches have had, already from earlier times, a *different tone* than the Norwegian. And they have partly been both franker and more capable in creating hymns with a *new tone*, both concerning content and message and concerning form. A “*new tone*” of this kind is what the committee has been searching for.¹⁴

¹³ The hymn book committee was formed by Royal resolution on 24 September 1954.

¹⁴ The hymn book committee’s recommendations of 1967/68, p. 6.

Smemo remains a reliable and important guide to the treasures of other churches. He was the one who created the beautiful expression *sister-churches*, and he contributed to a more open ecumenical climate. It should be especially mentioned that he had a good sense for the riches of Anglican hymnody, and this in a time which makes him a pioneer in this capacity in the Nordic region. He also is the one who has directed the Swedish influences into our hymnody. Some of his translations remain current and are often sung. But even when they are replaced by other translations, it is true that Smemo with his overview was the one who led the way to these hymns.¹⁵

In the year 1965 a little collection with the title *Salmer for ungdom (Hymns for Youth)* was published. Here we meet another important name from the 1960s, the pastor *Olaf Hillestad (1923-74)*. Unlike many of those who were working amongst young people at that time, Hillestad had kept the faith in a renewal of both liturgy and hymnody. He travelled to England visiting *Church Light Music Group*, and he translated and imported texts and tunes of Patrick Appleford (1925-) and Geoffrey Beaumont (1903-70), both of them priests and musicians. In Slettebakken church in Bergen he arranged so-called jazz-masses, something arousing much consternation at the time. He continued to experiment with different kinds of liturgy and hymnody in Bogstadveien Chapel in Oslo. Hillestad had a fine sensibility for new currents and he had the ability to inspire others. For instance, he was the one who discovered our fine hymn-writer *Eyvind Skeie (1947-)* already in 1972; when Skeie was still a theological student.

In this first edition of *Salmer for ungdom* Hillestad is represented with three hymns, all of them with melody by another primary contributor to the renewal of the hymn in the Nordic countries, the composer *Egil Hovland (1924-)*. It is worth noting the issues these hymns have: *Se universets Herre* (See the Lord of the universe, NoS 290) is what Setterlind called a space-age hymn, *Du ber oss til ditt alterbord* (You invite us to your table, NoS 651) is a eucharistic hymn, where the Eucharistic meal is seen in a diaconal perspective, and in *Himmelske Far, du har skapt oss* (Heavenly Father, you have created us, NoS 715) the theology of creation is combined with the concept of stewardship.

In the second edition of this book (1968) the number of hymns was increased to 70. There, we find a hymn which became one of the most popular for several decades: *Guds menighet er jordens største under* (Gods congregation is the world's greatest wonder, NoS 542). The text was written by *Ronald Fangen*

¹⁵ Today, in attempting to discover the extent of Smemo's contributions to our hymnodic history in the past century, thirty years after Smemo's writings, we must remember that it was he who started the process in 1948 which eventually led to the present Norwegian hymn book of 1985. Smemo was a driving force in hymnody in the deprived 1950s. He had studied every hymn and hymn-collection that was available to him, from all parts of the world. However, the hymns that he promoted were not primarily to be seen as foreign hymns from abroad, but rather hymns from the worldwide Christian fellowship or sister churches.

(1895-1946) already in 1942, but now it was combined with music which made it a hit, music composed by *Anfinn Øien* (1922-). Of 20 hymns from *Smemo*, two were originals, and the rest translations. Hillestad was represented by 8 hymns. In this edition we also find *Per Lønning* (1928-) with one original hymn and three translations. We meet *Liv Nordhaug* (1926-2002) for the first time, with one text of her own. *Patrick Appleford* (1925-) and *Geoffrey Beaumont* (1903-1970) now have two hymns each of them. *Frederick Parsonage* (xxx) is there with two texts and one tune. Most noticeable are the hymns by *Huub Osterhuis* (1933-) and *Tera de Marez Oyens-Wansink* (1932-1996), which document the fact that those who were working with hymns in Norway at this time were investigating new materials from The Netherlands.

The first fruit of *The Commission on Liturgy of 1965*, the new beginning, was *Salmer 1973*. This supplement (The Commission called it a test-book) actually had an impact which could be characterized as a *Hymn Explosion!* The possibility of singing something new, even contemporary, had been so long-awaited in a worship-life based solely on hymnals from the mid-1920s. The differences between the contents of these books were as apparent as the graphic differences.

Here, we should introduce the other Nordic hymn-writer, who has in an outstanding way reached out with his hymns and his hymnodic work. This writer is none other than Svein Ellingsen. Norwegian congregations were introduced to his hymns for the first time in *Salmer 1973*.

What are the characteristics of Svein Ellingsen as a hymn-writer? Firstly, a specific consciousness grew in him from early childhood, a consciousness of the hymn-book as part of the world-order, and formative for his own specific life and work. This was supported by almost oracle-like sayings of important people who had an immediate understanding that his life in some way would mature and be fulfilled with work on nothing less than a new hymnal for the church, a new hymn-book with the *new hymn*, for which we are questing.

I think this is basis for the second very singular characteristic: His courage to wait. I have read thousands and thousands of hymnic attempts in my work. Often the ambition is great. Perhaps even the result could have been greater if these writers had not plucked their fruit too early. When you are convinced that hymns are your task in life, when you have the good ideas, when you have the ability of putting together pieces of poetry, quite neatly and nicely, it takes great courage to know and admit: This is not good enough; this is not mature, not just yet. It takes courage to wait for the fulfilment of time; in the extreme cases, a quarter of a century.

Ellingsen has served his church with hymnological knowledge and sensibility as an important member of the hymn book committee. He has served the church with his own hymns. In the best of them he matches the feeling of contemporary life in a language so easy-flowing, so undemandingly natural, yet still elevated and refined.

Ellingsen has been inspired by the motto of the great Norwegian hymn-writer Magnus Brostrup Landstad (1802-80): *To give people the words they need*. Can a poet succeed in a more profound and meaningful way than by giving words to many people living their specific lives, *and* to an entire nation when all are gathered together during times of disaster, and in corporate grief? There have been many times when Ellingsen's hymns have met this need for the expression of corporate grief since 1980.

*Be strong, my soul, in present time,
when you are heavy laden.*

I denne tid, in the present time, at this time in your life. Without saying so explicitly, this concept sends a small shaft of light into the situation, a ray of hope. There will be other occurrences in the future. And I think *hope* is the essential and bearing word for these hymns, which people find so strikingly new.

I have spoken of these texts in this theoretical context; however, the hymns themselves will have to wait until the day after tomorrow.

After *Salmer 1973* The Hymnbook committee was reorganized. Work on *Norsk Salmebok* commenced in 1974. One of those present here today, Per Lønning, was involved in *Salmer 1973*. He was to be joined in the renewed committee by Svein Ellingsen and Arve Brunvoll (1937-).

Denmark

Turning now to Denmark, we may at once see that there is good reason for our Danish friends to say "I Danmark er alt annerledes - In Denmark everything is different!" Two important points: There is little to report on the early phases from 1960, an unsurprising fact. Hymn writing and hymn book work follow the constitutional laws of all culture, namely the conditions which may be found in the terms *arsis* and *thesis*, tension and release. As late as 1953 the Church of Denmark had, with a thoroughness no other Nordic country could emulate, compiled its new hymn book. Those who have been involved in such a process know of the need for rest and calm in its aftermath, not just for those directly involved in the work, but also for the life of the church. The replacement of a hymn book is a strain on all involved; a crisis with unknown boundaries. The forces available after the replacement of a hymn book must then be involved in the areas of *reception* and *implementation*.

However, this crisis passed and the situation changed in Denmark. Peter Balslev-Clausen, who has studied and experienced the developments says: "The years immediately before and after 1986 are the most productive hymn-years in recent Danish history"¹⁶ The phenomenon Balslev-Clausen calls *nybruddet* (new fracture or change) began as early as 1970 with "a wave of experimental

¹⁶ Peter Balslev Clausen in *Psalm i vår tid*. 2006, p. 108.

services, children's and youth services, which were carried by the new songs and hymns of Dorte Roager Larsen, Holger Lissner and Jens Rosendal."

1974 marked the so-called "*Løgumklostersangbogen*" or *Salmer og sange fra vår tid* (Hymns and songs from our age). One of the most active persons involved in hymnody at this time, and who edited the *Løgumklostersangbogen*, was Holger Lissner. He has written hymns, worked on publications in diverse areas and participated in Nordic hymnological contexts throughout the period until the publication of *Den Danske Salmebog*. Lissner collected and published his writings in the book *Du fylder mig med glæde* (You fill me with happiness), published in 1998. The preface commences in a remarkable manner: One requires courage to publish hymns in Denmark, because one is always compared with the great master's finest hymns; who can live up to that?¹⁷

This confirms a perception one may have through observing from afar; I cannot deny that this also gives me cause for disquiet. Is it possible to administer the hymn heritage of the undeniably great writers in a way which encourages "silence", a silence I believe Frostensen called a "warning of disaster (*olycksvarslande utarmning*)"? And do we here find the explanation for the remarkable situation where the most recent hymnal is least influenced by the *Liederfrühling*?

Regardless, this opens up possibilities for a reading of three separate paths in a schematic map of Denmark's hymnic past. To the left we find a quantity of hymn book publications without parallel in the other Nordic countries. This first path or line illustrates the fact that Danes have been and most probably will remain actively engaged in hymnody. This is why Danes write hymns regardless of how they are received, and they write hymns because current needs cannot be ignored. "We, who write hymns, write because we shall hold a service on Sunday and feel the need to sing in a language which allows us to sing with our hearts. We write the songs we lack, about issues we have heard about or need to say to God or to ourselves," writes Lissner in his foreword.

Many others have also thought along these lines as well, and many others have also published collections of hymns. The person who has reached out beyond the borders of Denmark in recent times is indeed Holger Lissner, followed by Hans Anker Jørgensen.

The other path or line is, however, both peculiar and remarkable. It consists of a series of hymn book supplements. This is also in contrast to the other Nordic countries, as these various private collections are published by a variety of the church organisations which are more or less officially recognised as partners in the Danish church. The supplements have continuing numeration as extensions of the Danish hymn book, and thereafter of the preceding supplements: *46 salmer* (1976) 755-800, *'78-tillægget* (1978) 801-870, *129 Salmer* (1981) 871-995. The last in this series is *Hymns and church songs for use in*

¹⁷ "Der skal mod til at udgive salmer i Danmark, for de bliver uundgåeligt sammenlignet med de store mestres bedste salmer, og hvem kan leve op til det?"

children's and family services (*Salmer og kirkeviser til brug ved børne- og familiegudstjenester*) (1984, numbered from 1-108).

In the spring of 1991 the minister for church affairs¹⁸ appointed a committee to produce an official hymn book supplement. This was published as *Tillæg til Den Danske Salmebog* (1994). As there were few three-digit numbers left (and possibly to mark this book's official authorised status) the numbering in this book continues from 755(-941). The contents of this supplement should have been trialed for some years as a step in the process towards a new hymn book. For what the Danish cite as political reasons, a new hymn book commission was formed before the publication of this supplement in 1993, with the Bishop of Copenhagen Erik Norman Svendsen (1941-) as chair. The hymn book commission was unusually large, consisting of 25 members and three secretaries, and further extended into seven sub-committees with a totality of 54 members (although several persons sat in more than one committee) and with various subordinate groups with specific areas of expertise. The level of thoroughness and the knowledge base of this hymn book committee is exemplary.

As previously mentioned, the new Danish hymn book, first used on Pentecost day in 2003, is to a much lesser degree than other Nordic publications, influenced by the trends in this area in the past 40 years. This has, of course, been a conscious decision. I have to add that in coming to terms with the characteristics of the new Danish hymn book I think that we, the hymnal-workers from the other countries, should deal with this question: Is it sure that our own way of doing this is the right way? I believe it is healthy to avoid easy answers to such questions.

Finland and Iceland

And then we move on to Finland and Iceland. The hymnbook-traditions in these countries are, of course, the most distant ones from my own position. I must admit that in working on this lecture I realised that my knowledge of the developments in these two countries was less than I thought. However, my colleagues and sources have been able to confirm that the following summary gives a fair impression of the primary impulses and developments.

Throughout this period Finland has closely followed the developments in Sweden. Finnish writers and composers have, of course, been active, a fact which is confirmed by investigating the contents of the other Nordic hymn books.

In Iceland, however, the developments and renewal has been primarily centred on a liturgical awakening and a rediscovery of their own treasures. Here, one sought after a renewal of church music through the service music and melody forms of the time of the reformation. Central in this work was Róbert

¹⁸ Torben Rechendorff

Abraham Ottóson (1912-1974). The need for and spirit of renewal in Icelandic church life in the 1960s was also marked by a number of other significant events, amongst others the restoration of the old bishopric of Skálholt claimed much attention and naturally demanded much energy.

Already in *Sálmabok* of 1972 one may find three hymns by Frostenson, and in the 1997 edition show the following representation: Frostenson (5), Svein Ellingsen (8), Britt G. Hallqvist (2), Egil Hovland (10), Torgny Erséus (1) and Trond Kverno (2). However, the focus is not on this area.

Two important elements which have a common significance for the Nordic region

In 1974 the book "*Cantate Domino - An ecumenical hymn book published on behalf of the World Council of Churches 1974*" - was published. Through this collection of hymns the currents from England, The Netherlands and partly from Germany were available in one lot for the Nordic region. In addition to a selection of hymns which could be translated, this book gave the possibility to familiarize oneself with an international standard.

In January 1978 a "hymn-workshop" at the conference-centre of the diocese of Lund in the Swedish town Båstad was arranged. A number of outstanding hymn writers and composers engaged in official hymnal-work from all the Nordic countries were gathered together, and the secretaries of the hymnbook-committees working at that time were allowed to be present as observers. During this week a very creative fellowship was established. The impact of this workshop can be traced in all the Nordic hymnals.

What is new in the new hymns?

When we look back, examining the past century's hymnody, in particular that of the past decades, we may ask ourselves the follow question: How has the hymn been changed in character? Or: In what way can we consider the new hymn to be in fact new?

I would like to point to four features which show renewal. The first is the effect of the broad and encompassing force known as the *liturgical movement*. The second is the change on a formal basis which has occurred in that it has been released from the straight-jacket found in *inverted language*. The third is the importance given to the musical element. And the fourth is the effect the so-called social-ethical revival has had on hymn texts.

1. The liturgical movement is the term for a current which in its origins comes from Catholic Church life, and which has also been influential and pervasive in service life and philosophy in many evangelical churches. The foundation by Dom Prosper Gueranger in 1832-1833 of the monastery collective at Solemnes is often considered starting point for this movement. Other important events include the *propria* (encyclica) of Pope Pius X entitled *Moto*

proprio of 1903, and the challenges stemming from a liturgical conference in Malines in 1909.

In brief, the liturgical movement may be seen as a revolt, with a service life wholly or partially inspired by the philosophy of the Gothic, as found in the Gothic cathedral and in the Gothic revival movement. That which characterises the magnificent Gothic cathedral, when seen in the light of the liturgy, is that the structure and form shows multiplicity, and has a decorative aesthetic which can be seen as completely overwhelming. However, when one first enters such a building, one can see at once one of its most important elements, namely that the space is divided very clearly between the laity and the clergy. The mass is the celebrated by the clergy, and in a language that the people do not understand; one may say that the mass may be celebrated independent of the people's presence. The many chapels and side altars show that the service life of such a building becomes a private matter for each individual, or a matter for individual piety.

In contrast, one may discover that the church IS the people of God, and that the service life of the church gathers together the people of God. The service is a communication, conversation and corporate affair between God and His people, woven into a drama which follows patterns for all art: tension and release. It develops from an opening to a climax, to then fall to rest in a dismissal and conclusion. Another way of describing this totality is through the bipartite exchanges between sacramental and sacrificial elements of the mass.

The service requires participation. Understanding is therefore necessary. The cooperation between priest and congregation in a service can be expressed by the placement of the altar in the choir or nave. The altar may be formed like a table, and the mass may be celebrated "*versus populum*", or towards the people, with the priest behind the altar, facing the congregation.

What are the consequences of this practice for the hymn?

- a) The hymn becomes a part of the liturgical drama with specific functions at various points in the service.
- b) The hymn is primarily for the congregation and is the response by the congregation in the service drama. This means that in the dichotomy between the sacramental elements (that which is directed from God to mankind) and the sacrificial elements (that which mankind directs to God), hymns in main fall into the latter category. Hymns should be directed *from* the congregation *to* God.

This leads to the following:

- a) Hymns must be short and
- b) related to sacramental and sacrificial elements in the mass, but primarily the latter, and
- c) long reflections or simple re-tellings of biblical texts should be laid aside.

2. Secondly, the hymn has also been changed in regard to its formal or linguistic aspects. Martin Opitz (1597-1639) revolutionised the art of poetry in Europe. In utilizing the then current understanding of the art of poetry from antiquity, he also tightened the genre into strophe form. The popular forms of poetry then current with varying unaccented syllables disappeared from use.

However, with this form, an important aspect of popular poetry's form was also lost, namely direct word order. Opitz was German, and the German use of cases requires little dependence on word order to achieve comprehensible phrases. Even in prose, the placement of the verb at the end of a sentence became usual. This aspect is reinforced when demands for rhyming line by line became the norm. To achieve a rhythmic solidity in each strophe, one must use one of several remedial devices, such as inversion or exchange of word position. We are now so used to this aspect of poetry that many associate this structure as a kind of hymn style.

In this way, the hymn has changed greatly. In regard to Norway, hymn writers from Ronald Fangen and later writers have attempted to achieve an ideal, as in common poetry, to retain the solidity of each strophe while regaining the vernacular language's word position. In this country, Svein Ellingsen may be considered the ultimate example of this development.

3. The third aspect which I will mention is the greatly enhanced position that musical elements have achieved. At the turn of the 19th century, the hymn was undoubtedly considered primarily as a literary genre. The melody was merely a means by which it could be sung. Today, we consider the hymn to be a unity of two art forms, one poetry, the other composition. The characteristics of a melody, such as its beauty, raise the value of a hymn, and help us to choose amongst many possibilities. In graphical form these issues are shown through printed *music* for each text in the hymn book, and the text is arranged in *verse form*.

An influential principle has been that each text should have its own melody, wherein regard should be taken to the character of the text, as well as to any specific historical and milieu-related issues.¹⁹

¹⁹ En vägledande princip har varit att varje text skall ha sin egen melodi, varvid hänsyn har tagits till textens karaktär liksom till de speciella historiska och miljömässiga samband mellan text och musik, som kan föreligga. *Psalmer och visor* 76. Del 1:1. SOU 1975:2, p. 7

The evaluation of the musical elements can also be read in a variety of other ways. The most obvious of these is the fact that this leads to a greater variety of melodic material. This also means both a greater *number* of melodies as well as more *stylistic variation*.

This weighting of the musical element has also had an impact on text writing. Here, one can observe metrical diversity as well as metrical freedom. At the turn of the 19th century the majority of newly published hymns referred directly to known tunes. One wrote texts to known melodies to ensure that they were sung. And since only special editions of hymn books were printed with music, one was expected to learn the tunes by ear. This led to the preference of few melodies and therefore a limited number of metrical forms.

The last quarter of the 20th century was marked by a flowering in church music in this region which is probably without equal in our whole hymn history. Writers consistently write texts in new metrical forms and expect composers to furnish them with tunes. And their wishes are fulfilled! If we consider our own hymn book, we may at once see that we have an enormously rich melodic heritage, a heritage we cannot now imagine being without.

The weighting of the musical elements in the hymn book can be considered a result of the new importance of music in recent decades, with largely unknown consequences for hymnbook-preparation. In earlier publications, musicians were involved only when the final product had been decided quite independent of music issues. Then a chorale-book should be made, and then the time was there for requiring the assistance of musicians. During the last hymnbook-processes in the Nordic countries musicians were involved from the outset, and thus they have been involved in every stage of the hymnbook-production.²⁰ In this way, tunes have been a significant factor in the selection process. In addition, there is no doubt that musicians have also made significant contributions to the editing process of texts.

Well-crafted melodies have thus become an independent section criteria for hymn book committees; indeed, some melodies have been so influential that texts have been written or selected on the basis of the quality of the melody, or that a text that otherwise might have been dropped has been retained because of its associated melody.

If one should try to characterize the new melodies, these points could be mentioned: a) We find a tendency to use *modality*, which was certainly not unknown, but unfamiliar in the years before the hymn renaissance. b) The use of folkloristic melody-patterns is much stronger than before. And perhaps even more important: This feature is received in the congregational singing with great enthusiasm. c) From the seventies the music-trend called *nyvonnligheten* (the new friendliness) had widespread reception. d) The last point to be mentioned should be the *modernity*. Some melodies were composed for instance using all twelve tones. These melodies did certainly not have a widespread

²⁰ Cfr SOU 1985:17, p. 74 - 79.

reception. But nevertheless we need them in order to make the range of styles as broad as all do agree about in the beginning of a hymnal-work. And we need them because some of them are extremely beautiful. And something like that was never written before in history, it belongs to our time. Let's not forget!

4. Finally, a word on the contents of the hymn book. A watch-word here is the *social-ethical revival*. The 1960s are marked by a number of streams of thought, some flowing in the same direction and strengthening each other. The optimistic outlook for the future was replaced by an atmosphere of crisis, because the dark side of progress, in form of over consumption and pollution, began to make itself visible.

An explosion (!) in population was also a known result, and at the same time, calculations showed that the earth's resources were not unlimited. In regard to theology, a new realisation of the church's social-ethical responsibilities, both for society and for the planet, began to become widespread. Despite the fact that the following may be somewhat far-fetched, there may also be reason to believe that the pop and folk music culture medium for self-realisation, cultivating a new sensation of being. This was one factor in giving song a new breadth of meaning and influence. The guitar can be considered an indicator of the change which occurred. During the 1950s, it was a stigmatised activity to show oneself in public with a guitar. It was associated with older women with hairpins, to laypersons' prayer houses and to the Salvation Army. By the end of the 1960s, the guitar was the domain of the male youth, equipped with either a pony tail or long loose hair blowing in the wind. The guitar now gave idol-status.

As with all earlier revivals, the social-ethical revival immediately led to the flowering of a new song. The themes of this song rapidly influenced the hymn. In this case there was a special need for the creation of something new, as the motives of this new revival were almost unknown in the history of hymnody up till this point. The combination of an unknown theme in the hymn-literature and a renewed interest in common singing created a kind of "fulfilment of time". In this way the social-ethical movement became a very strong creative force, which undoubtedly is one of the most important elements of the phenomenon constituting the theme for this conference, a phenomenon which in a terminology typical for that time has been called "the Hymn Explosion", which we however, living in the age of terror-bombs and exploding cars, prefer to talk about as the Hymn renaissance or the *Liederfrühling*.

Postlude

We return to Anders Frostenson. In the essay *Ny psalm (New hymn)* in the *Festschrift* for the 70th birthday of bishop Johannes Smemo (1968) he writes about the new hymn “which many are now longing for.” After discussing many stimulating points and angles of view he is concluding with these words:

During the writing of these pages the memory of Ronald Fangen came to my mind many times, memories of nights in June 1935 when we were sitting together at the terrace of the Hotel Eden with Sture-garden in full bloom below us. He is the only writer I have ever met who regarded the hymn as literature with the same value as the common poetry. He were reciting one stanza after the other, and one might imagine that he knew most of the hymn-book by heart. [...] I would wish that something of the shimmering of June surrounding us and our fellowship of conversation could spread over the new hymnody now being written or transferred to our Nordic languages.

The shimmering of June over a garden flowering in full bloom, a refuge of green and growth in the big city in the lightest of Nordic nights – isn't that the essence of that *Liederfrühling* which has the attention of our thoughts and hearts at this conference? When we now, gathered from many parts of the world, are looking back, I for my part find that Frostenson was granted an abundant fulfilment of his wish. We have been reaping a golden harvest of both texts and tunes, which in different ways are relating us to The Triune God. I think the hymn was actually made new, which means proper for the end of the 20th century.

God grant that we may succeed in carrying this treasure to future generations and still find renewing wells for hymnody on our way into this new century!

Translated by Åge Haavik & David Scott Hamnes

Sverige

- 2006 *Psalmer i 2000-talet*
- 2002 Ruotsin Kirkon *Virsi*kirja
Den svenska psalmboken på finska
- 2001 *Kyrksång*
- 1997 Per Harling: *Hela världen sjunger*
- 1994 *Psalmer i 90-talet*
- 1989 *Barnpsalmboken med sånger och visor*
- 1986** *Den Svenska Psalmboken*
Approved by Kyrkomötet 29. august 1986
- 1982 *Psalmer och visor 82 – supplementary hymnal, Part 2*
- 1976 *Psalmer och visor 76 – supplementary hymnal*
- 1976 The ecumenical project *Sampsalm*
- 1971 *71 psalmer och visor – försökshäfte*
- 1969 1969 års psalmskommitté (The hymnal commixxx)
- 1965 *17 Psalmer med koraler från Hymnologiska Institutet*
- 1965 Lars Åke Lundberg: *Nio andliga visor*
-
- | | | | |
|------|--------------------------------|--|-------------------------|
| 1960 | <i>Kyrkovisor
för barn</i> | Bo Setterlind:
<i>Psalmer i atomåldern?</i> | Hymnologiska Institutet |
|------|--------------------------------|--|-------------------------|
-
- 1958 Initiative at The Synod (Kyrkomötet) with no result
- 1958 Rune Pär Olofsson: *Ny psalmbok* Debate booklet, 60 pages
- 1937 DEN SVENSKA PSALMBOKEN

Norge

- 2010 New hymnal, 2 vol.
- 1997 *Salmer 1997*, hymn suppl.
- 1985** *Norsk Salmebok*
Godkjent ved kgl. res. av
29/6-84
- 1981 NOU 1981:40
Forslag til Norsk Salmebok
- 1978 Svein Ellingsen:
Noen må våke
Det skjulte nærvær
- 1973 Prøvehefte: *Salmer 1973*
- 1968 Forslag til ny salmebok
- 1967 *Ung sang*
- 1966 Liturgikommisjonens
salmebokkomité
- 1965 *Gamle salmer og nye* *Salmer for ungdom* Liturgikommisjonen
- 1964 *Salmer fra søsterkirker*
- 1961 Salmeboknemnda får nytt mandat: Lag forslag til en slik felles salmebok.
-
- 1960
-
- 1957 Salmeboknemndas innstilling: Ja, både mulig og ønskelig.
- 1954 Salmeboknemnda ble nedsatt: Mulig/ønskelig med én felles salmebok?
- 1924-25 LANDSTAD REVIDERTE SALMEBOK NYNORSK SALMEBOK

Danmark

- 2002 *Den Danske Salmebog*
Godkj. 29. juli 2002 af
Dronning Margrethe II
- 2000 Forslag til *Den Danske*
Salmebog 1-3B
Betænkning nr. 1381
- 1998 Lissner: *Du fylder*
mig med glæde
- 1994 Tillæg til *Den Danske*
Salmebog.
- 1993 *Gud ske tak og lov.*
- 1993 Off. Salmebogudvalg
for salmebok
- 1991 Off. nedsatt
Salmebogudvalg
for tillæg
- 1988 6. juli: DDS 2. udg.
- 1987 Sten Kaalø
- 1986 Jørgen Gustava Brandt, Hans Anker Jørgensen,
Lars Busk Sørensen og Jens Rosendal
- 1985 Johannes Møllehave
- 1984 *Salmer og kirkeviser*
- 1984 Lisbeth Smedegaard Andersen
- 1981 *129 Salmer*
- 1978 *'78-Tillægget*
- 1976 *46 Salmer*
- 1975 Johannes Johansen
- 1974 *Salmer og sange fra vor tid*
(Løgumklostersangbogen)
- 1973 Jørgen Michaelsen
- 1970 Holger Lissner
- 1970 Uoffisielle eksperimentgudstjenester
Nye sanger
-

1960

1953 DEN DANSKE SALMEBOG

Island

1997 *Sálmabók íslensku kirkjunnar*

1991 *Sálmar 1991*
Her er 4 salmer på tegnspråk.

1972 *Sálmabók íslensku kirkjunnar*

1962 Offisiell komité for å utarbeide en ny salmebok
På initiativ fra Kirkerådet

1960

1945 SÁLMABÓK TIL KIRKJU- OG HEIMASÖNGS

Finland

2002 Ruotsin Kirkon *Virsi*kirja
Den svenska psalmboken på finska

1986 Suomen evankelis-luterilaisen kirkon VIRSIKIRJA
Hyväksytty kirkolliskokouksen ylimääräisessä istunnossa
13. helmikuuta 1986

- 1986 Svensk Psalmbok
för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland
Antagen av kyrkomötet I februari 1986
- 1979 *Uusia virsiä 79*
Virsi- ja laulukirjaston valmistama kokeiluvihko. 1979
- 1979 *Nya psalmer. Ett urval*
- 1974 Stiftsmöte i Borgå i mars 1974: Director cantus Gunnar Ahlskog forslår:
"[A]tt stiftsmötet gör en framställning till Kyrkomötet om såvel textlig
som musikalisk totalrevisjon av Svensk psalmbok för den Evangelisk-
Lutherska kyrkan i Finland".
- 1972: Kyrkomusikdagar i Mariehamn. Anförande av Alvar Kurtén. Stort behov
av en grundlig revision av psalmboken. "Tiden börjar vara mogen för en
förnyelse av både text och musik."²¹
- 1968 Tillägg till Koralboken med restaurerte melodier
Tidsskriftet *Kyrkomusik*:
Debatt om
Fornyelse av salmeboken.
-
- 1960
-
- 1943 SVENSK PSALMBOK
För Den Evangelisk-Lutherska Kyrkan i Finland
Antagen av femtonde allmänna kyrkomötet
- 1938 SUOMEN EVANKELIS-LUTERILAISEN KIRKON
VIRSIKIRJA
Hyväksytty kahdennessatoista Yleisessä Kirkolliskokouksessa v.

²¹ Karl-Johan Hansson: *En levande församlingssång*, Vasa 1985, p 175.

Åge Haavik

Der Liederfrühling in den nordischen Ländern

Präludium

Bei der Planung dieser Konferenz kam eine kleine Diskussion auf über die Bezeichnung des Phänomens, vom dem wir einig waren, es beleuchten zu wollen. Hört sich der alte Name, der vom amerikanischen Hymnologen James Rawlings Sydnor stammen soll – *The Hymn Explosion* – vielleicht zu heftig an? Erik Routleys *The Hymn Renaissance* klingt zweifellos friedlicher und weit verheißungsvoller. Persönlich ziehe ich die deutsche Bezeichnung „Liederfrühling“ vor. Sie ist organisch und schön. Nicht zu letzt aufgrund des Frühlings, den wir dieses Jahr in Norwegen erlebt haben, liegt es nahe, an der Vorstellung eines Frühlings festzuhalten. Zwar muss im selben Atemzug genannt werden, dass auch ein Schatten über der Freude über das außergewöhnlich frühe und reiche Blühen liegt; ein unbehaglicher Gedanke, dass die sich vor unseren Augen entfaltende Schönheit gleichzeitig ein Zeichen dafür ist, dass mit der Schöpfung etwas nicht stimmt.

Die Erfahrung des Menschen mit dem Frühling aber ist alt. Der Lobpreis des Frühlings wurde schon gesungen lange bevor wir von Verschmutzung und globaler Erwärmung wussten. Niemals sieht die Natur so trostlos aus wie wenn der Winter – mit seiner eigenen Schönheit – sich zurückgezogen hat. Und plötzlich spriest alles. Wo alles tot aussah, siegt das Leben. Es blüht wieder. Vor unseren Augen sehen wir die Entfaltung enormer Kräfte.

Dieses Bild liegt auch nahe für das, was die Kirchen in vielen Ländern auf dem Gebiet der Lieddichtung und des Kirchengesangs erlebt haben. Nach den 50er Jahren, wo alle Dichtung von Kirchenliedern fast ausgestorben schienen, tritt eine Quelle und eine Wachstumskraft hervor, die bis in die 60er und 70er Jahre fließt, ja vielleicht noch weiter.

Thema

Es ist hier meine Aufgabe, den Liederfrühling in den nordischen Ländern vorzustellen, nicht mehr und nicht weniger! In meinem Manuskript habe ich ein Ausrufezeichen hinter das Thema gesetzt. Kann wirklich irgendjemand die Liedentwicklung aller nordischen Länder überschauen? Und wie soll das sinnvoll geschehen innerhalb der hier zur Verfügung stehenden Zeit?

Und soll die Annäherung geschichtlich geschehen, phänomenologisch, oder auf die Person bezogen? Oder – was ich persönlich eigentlich vorziehe – mit

den Liedern im Zentrum? Das letztere verbietet sich selbst, nicht nur aufgrund der Zeit, sondern auch der sprachlichen Barrieren wegen.

Auf alle Fälle wird es zwangsläufig ein Vortrag aus norwegischer Perspektive. Und ich muss ihn halten mit der Hilfe, die durch schriftliche Darstellungen aus den anderen nordischen Ländern finden kann. In erster Linie verlasse ich mich da auf das, was ich bei meinen Kollegen sowohl schriftlich als auch durch Gespräche gefunden habe. Das heißt bei Per Olof Nisser in Schweden, Karl-Johan Hansson und Birgitta Sarelin in Finnland, Peter Balslev-Clausen in Dänemark und Thröstur Eiriksson aus Island.

Auch muss ich betonen, dass im Folgenden nicht in erster Linie ein Forscher das Wort hat, sondern der Praktiker, der nun schon zum zweitenmal in seinem Leben daran teilnimmt, der norwegischen Kirche ein offizielles Gesangbuch zu geben.

Skizze

- I. In diesem Zusammenhang ist das Jahr 1960 entscheidend. Daher werde ich ihnen den Stand der Gesangbuchssituation in den nordischen Ländern vorstellen und zu begründen versuchen, warum gerade 1960 so bedeutungsvoll ist.
- II. Anschließend gebe ich ihnen eine Übersicht über die Jahre, die zumindest in den nordischen Ländern die wichtigsten für den Liederfrühling wurden, nämlich die ca. zwei Jahrzehnte von Mitte der 60er bis Mitte der 80er Jahre. Die Mitte der 80er war nämlich die Zeit, in der in den meisten nordischen Ländern die Blüte zur Frucht wurde. Zwei der Liederdichter zogen weite Kreise, nicht nur im Norden, sondern auch jenseits der Grenze der nordischen Länder. Diese beiden möchte ich ihnen genauer vorstellen.
- III. Schließlich werde ich versuchen, die Frage zu beleuchten, warum das neue Lied wirklich neu ist.

Ich habe mich also dazu entschieden ihnen eine schematische Präsentation der Ereignisse in den fünf Ländern im aktuellen Zeitraum zu geben. Diese Ereignisse werde ich ihnen besonders mit Hilfe schriftlicher Herausgaben und wichtiger Entscheidungen vorstellen. Eine Zeitachse folgt dem Blatt nach oben. Die Darstellung beginnt mit einem Schnitt durch alle Länder im Jahr 1960. Was war damals in den fünf nordischen Ländern der Ausgangspunkt bezüglich der Gesangbücher? Was geschah weiter? Zur Frage, warum ausgerechnet das Jahr 1960 ausgewählt wurde, komme ich noch zurück.

Wie erwähnt beginne ich mit dem Jahr 1960 als Grundlinie. Was können wir aus dem untersten Teil dieser Grafiken herauslesen?

1960 – Die Gesangbuchsituation in den nordischen Ländern

Unter der Grundlinie sehen wir zunächst die Gesangbuchsituation in den nordischen Ländern vor 1960. Wir sehen, dass Norwegen die ältesten Gesangbücher hat, Dänemark das neueste.

1960 hatten die Kirchen der nordischen Länder die folgenden Gesangbücher (am wichtigsten ist hier die jeweilige Jahreszahl):

Norwegen

M. B. Landstads KIRKESALMEBOK, revidiert und erweitert von Stiftspropst Gustav Jensen unter Mithilfe eines Komitees.

Zum Gebrauch bei öffentlichen Gottesdiensten in Norwegen, genehmigt durch königliche Verordnung vom 8. Oktober 1920 und 15. Februar **1924**.

NYNORSK SALMEBOK FÜR KIRCHE, HEIM UND SCHULE

Durch Verordnung der norwegischen Regierung vom 18. Dezember **1925** wurde das Nynorsk Salmebok zum Gebrauch im Gottesdienst genehmigt in den Gemeinden, in denen der Gemeinderat dieses beschließt.

Norwegen hatte also zwei unterschiedliche Gesangbücher. Dies spiegelte die Tatsache wieder, dass wir aufgrund der historischen Entwicklung (Stortingsbeschluss 188x) eine zweisprachige Nation sind.

Schweden

Den Svenska Psalmboken

Genehmigt und bestätigt durch den König im Jahre **1937**.

Finnland

Finsk salmebok:

Suomen Evankelis-Luterilaisen Kirkon

Virsikirja

Hyväksytty kahdennessatoista Yleisessä Kirkolliskokouksessa v. 1938

Finlands-svensk salmebok:

Svensk Psalmbok

För Den Evangelisk-Lutherska Kyrkan i Finland
Anerkannt von der 15. allgemeinen Kirchensynode **1943**

Auch Finnland ist aufgrund seiner geschichtlichen Entwicklung zweisprachig. Hier leben zwei völlig unterschiedliche Sprachen nebeneinander. Zwei Gesangbücher sind also die Normalsituation in Finnland.

Island

Sálmabók til kirkju- og heimasöngs. **1945**

Danmark

Den Danske Salmebog

25. Februar **1953** bestätigt von Seiner Majestät König Frederik IX zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Kirchen des Landes

Taucht man unter die Oberfläche der Jahreszahlen wird das Bild nuancierter. Die norwegischen Gesangbücher waren sprachlich gesehen erneuert, mit allen Schwierigkeiten, die Änderungen an Liedertexten mit sich führen. Es war auch ein gewisses erneuerndes Element, dass Lieder der letzten Jahrzehnte enthalten waren.

Das schwedische Gesangbuch wurde bald kritisiert als ein Buch, das schon bei seiner Neuerscheinung alt war. Der Hauptgrund für diese Meinung war, dass die alten Lieder in der sprachlichen Form von Wallins Gesangbuch aus dem Jahr 1819 wiedergegeben waren.

Das isländische Gesangbuch von 1945 war eigentlich als Provisorium herausgegeben worden, und nicht als selbständige Gesangbuchausgabe. Der Plan war, aufgrund der Erfahrungen mit der provisorischen Ausgabe, am endgültigen Gesangbuch weiter zu arbeiten. Über das neue Gesangbuch wurde jedoch wenig diskutiert, und so erhielt die Probeausgabe bald den Staus eines autorisierten Gesangbuches. Dennoch gab es eine Reihe unzufriedener Stimmen, teilweise aus theologischen Gründen, teils, weil man Änderungen an den Passionsliedern Hallgrímur Pétursons vorgenommen hatte. In der vierten Auflage des Buches wurden diese Änderungen jedoch rückgängig gemacht, und alle Passionslieder in ihrer ursprünglichen Form gedruckt.

Das dänische Gesangbuch war eine deutliche Weiterführung der alten klassisch dänischen Liedtradition. Nicht zuletzt war Grundtvigs Einfluss immer noch stark. Einer der wenigen Zeitgenossen, dessen Lieder genug Anerkennung erhalten hatten, um ins dänische Gesangbuch aufgenommen zu werden, war Karl Laurids Aastrup (1899-1980). Seine Lieder haben einen deutlich anderen Klang. Man hört den Versuch, das Lied mit seinem Kontext in Verbindung zu bringen. Dies jedoch ist zunächst nur ein Vorzeichen für das, was noch kommen würde.

In allen nordischen Ländern machen sich nach und nach Bestrebungen bemerkbar, die darauf hinauslaufen, den Kirchengesang nach den Prämissen der alten Gesangbücher zu erneuern. Besonders große Hoffnungen setzte man auf die Erneuerung der Choralmelodien, die im Laufe der Jahrhunderte „abgeschliffen“ waren.

Im dänischen Gesangbuch war diese Veränderung schon durchgeführt, allerdings auf die gemäßigte Art, zu der Thomas Laub schon Anfang des Jahrhunderts seine Anweisungen gegeben hatte.

In Norwegen gab es in einigen kirchenmusikalischen Kreisen ähnliche Bestrebungen, die wir in Per Steenbergs () Choralbuch von 1947 finden. 1964 bekam Schweden seinen Anhang zum Choralbuch, in dem die alten Melodien in rhythmischer Form zu finden sind.

Finnland wiederum, das den rhythmischen Gesang von Kirchenliedern 1963 bei der Versammlung des Lutherischen Weltbundes in Helsinki kennen lernte, bekam seinen Anhang zum Choralbuch 1968. Der finnische Anhang ist wahrscheinlich die radikalste Erneuerung, die durchgeführt wurde. Welche Hoffnungen man damals in diese Arbeit setzte, kann man bei einem der zentralen Akteure lesen: Harald Göransson () aus Schweden.

Dem gottesdienstlichen Gesang wird eine geradezu missionarische Aufgabe zugesprochen. Durch den rhythmischen Choral könnten die Gemeinden den frohen und ansteckenden Gesangs der Reformationszeit wieder entdecken.¹

Diese Maßnahmen sind wichtig und zeigten Wirkung. Dennoch sollen sie hier nicht näher beschrieben werden, denn sie repräsentieren nicht das Heranwachsen dessen, was wir hier Neue Lieder nennen.

Das Jahr 1960

Aus den Tabellen können wir jedoch mehr erlesen. Wenn wir zur Grundlinie gehen, dem Jahr 1960, ist das Feld leer – bis auf die Seite, die sich auf Schweden bezieht. Als ein Signal für diese Leere – und der Bewusstheit um diese! – bezieht sich der norwegische Dichter Svein Ellingsen (1929-) im folgenden Zitat auf ein Erlebnis des Jahres 1960:

1960 veranstaltete der Weltrat der Kirchen eine Jugendkonferenz in Lausanne – mit 1000 Gesandten aus Kirchen aller Erdteile. Im Liederbuch der Konferenz befand sich nicht ein einziges zeitgenössisches Kirchenlied, ja überhaupt keines aus dem 20. Jahrhundert. Das neuste Lied war 1885 geschrieben worden! In dieser Zeit herrschte, was neue Lieder betraf, eine völlige Resignation – oft hörte man den Satz „die Zeit der Dichtung von Kirchenliedern ist vorbei“. Und man

¹ *Choralmusik I*, 1975.

nahm es als selbstverständlich hin, dass ein Liederbuch für die Jugend aus der ganzen Welt nur 100-jährige oder noch ältere Choräle enthielt. Dann aber kam die „Hymn Explosion“. Das ist ein sehr passender Ausdruck, denn es wurden nicht nur in allen Ländern Kirchenlieder geschrieben, sie verbreiteten sich auch sehr schnell.

Und auch wenn diese „Explosion“ Ende der 60er Jahre am kräftigsten war, lagen die Anfänge früher. Brian Wren zum Beispiel veröffentlichte seine ersten Lieder schon 1963.

Man erlebte das, was der schwedische Liederdichter Anders Frostenson (1906-2006) in einer oft zitierten Formulierung so beschreibt: „Sollte es plötzlich ein viertel Jahrhundert lang still werden um die lyrische Dichtung eines Landes, empfinden wir das als unbegreifliche und Unheil verheißende Verarmung. Genauso unnatürlich wäre es, wenn in der Kirche keine neuen Lieder mehr geschrieben und gesungen würden.“² So gesehen war die Tatsache, dass nun wieder Lieder geschrieben wurden, etwas Neues an sich.

Schweden aber war die Ausnahme dieses „Schweigens“. Und 1960 ist das Jahr dreier bedeutungsvoller Ereignisse.

1. *Kyrkovisor för barn / Kirchenweisen für Kinder* wurde in diesem Jahr herausgegeben.
2. Bo Setterlinds Schrift: *Psalmer i atomåldern? – en stridsskrift / Lieder im Atomzeitalter? – eine Streitschrift* erschien.
3. Im Mai 1960 wurde das *Hymnologische Institut* gegründet.

Diese Aspekte und deren Wirkungen in den darauf folgenden Jahren sind meines Erachtens so entscheidend, dass sie meine erste These begründen: Die Renaissance der Kirchenlieder in den nordischen Ländern kann und sollte vom Jahr 1960 aus berechnet werden, und ihre Anfänge waren in Schweden.

Aber selbst wenn es sinnvoll ist, sich auf das Jahr 1960 zu konzentrieren, kamen die Ereignisse dennoch nicht völlig überraschend. Sehen wir uns die drei Vorkommnisse einmal einzeln an, um sie dann im Zusammenhang zu beurteilen.

1. *Kyrkovisor för barn / Kirchenweisen für Kinder*

Die *Kyrkovisor för barn* sind eine Sammlung, die man immer noch mit Begeisterung studiert. Sie haben etwas von der Frische des Morgentaus in sich bewahrt, die bei ihrer Veröffentlichung 1960 großen Eindruck hinterlassen haben muss.

Die SUO 1975:17 beschreibt das Buch so: „Eine Auswahl von 166 Liedern aus dem Gesangbuch von 1937“. „Der zweite Abschnitt des Liederbuches bietet

² 17 psalmer med koraler, Mai 1965.

neue Lieder, 92 an der Zahl. Genau hier lag der Schwerpunkt der Sammlung – und ihr besonderer Wert.“³

Wenn wir heute die reiche Fülle von Kinderkirchenliedern, die wir heute als selbstverständlich ansehen, bedenken und dann auf die 50-Jahre zurückblicken, muss man geradezu von Dankbarkeit erfüllt werden. Das Kirchenlied für Kinder, wie wir es heute kennen, ist jedoch undenkbar ohne Anders Frostenson und die anderen, die damals dazu beigetragen haben.

In erster Linie ist das Britt G. Hallqvist (1914-1997), die auch viel Kinderliteratur geschrieben hatte und die den hintergründigen Humor, der ihr Markenzeichen war, mit in die Texte ihrer Kirchenlieder hineinnahm. Ein anderer wichtiger Name in diesem Zusammenhang ist Eva Norberg-Hagberg (1915-2004). Beide sollten im Laufe der nächsten drei Jahrzehnte die am meisten tonangebenden Liederdichter werden, nicht nur in Schweden, sondern in allen nordischen Ländern. Unter den Komponisten finden wir Torsten Sörenson (1908-), Per-Erik Styf (1923-) und Bo Ramviken (1924-) als diejenigen, welche die größten Beiträge geliefert haben.

In dieser Sammlung geistlicher Kinderlieder findet sich schon viel von dem, was das neue schwedische Kirchenlied geprägt hat. Man denke beispielsweise an den knappen und einfachen Stil. Die neuen schwedischen Psalmisten sind Meister im Umgang mit Platz. Die Strophen sind häufig vierzeilig, und selten findet man mehr als acht Silben in einer Linie. Im Laufe nur weniger Strophen wird eine fein ausgewogene Ganzheit durchgeführt. Die Lieder stehen deutlich auf einem biblischen Fundament, jedoch nicht als reine Nacherzählungen. Sie sind von Spritzigkeit geprägt und bauen die liturgische Gleichzeitigkeit mit den biblischen Erzählungen auf.

Der schwedische Hymnologe Rune Pär Olofsson sagt über das Buch: "... *Kyrkovisor för barn*, ein spannendes und teilweise geniales Liederbuch, das bei seiner Herausgabe einzigartig in der Christenheit war."⁴ "Einzigartig in der Christenheit" – vielleicht nimmt er den Mund ein wenig voll. Aber wenn man es als Werturteil nimmt, und nicht als ein Stück Empirie, kann ich mich dieser Aussage anschließen.

Mit der Zeit wurde das Buch bei Erwachsenen genauso beliebt wie bei Kindern. Das wird schon im Namen der späteren Auflagen deutlich. Nun heißt das Buch schlicht und einfach *Kyrkovisor*. Es deckte sozusagen das Bedürfnis nach einem lang ersehnten Ergänzungsband zum Gesangbuch.

Anders Frostensons Weg zu den Kirchenliedern

³ *Den Svenska Psalmboken*. Slutbetänkande av 1969 års psalmskommitté, SOU 1975:17, S. 71 - 72.

⁴ Rune Pär Olofsson: "... och ett oändligt hem." *Om Anders Frostensons väg till den nya psalmen*. Uddevalla 1981, S. 100.

Die Geschichte Frostenson als Dichter geistlicher Lieder ist so einzigartig, dass ich hier davon berichten muss. Er ist einer der beiden Liederdichter, die mit ihrer Kirchenliedarbeit deutlich die weitesten Kreise gezogen haben; in den nordischen Ländern, aber auch weit darüber hinaus.

In den 30er-Jahren, die arm an neuem geistlichen Liedgut waren, machte sich Anders Frostenson mit einer Kraft bemerkbar, die nur das Bewusstsein um eine Berufung verleihen kann. Schon damals deutete einiges darauf hin, dass bald etwas Neues entstehen sollte. Wäre es nicht zu mehr gekommen als das, was damals entstanden ist, er hätte sich dennoch für immer in die Geschichte des Kirchenlieds – oder besser gesagt in die Geschichte des Kirchengesangs – geschrieben: vor allem durch das wunderschöne Lied *Jesus från Nasaret går här fram*.

Aber was bedeutet der Begriff „Berufung“ in diesem Zusammenhang? Er selbst berichtet davon so:

Jesus från Nasaret [...] Das war mein erstes geistliches Lied. Dass es überhaupt geschrieben wurde, hat eine Vorgeschichte. Damals dachte ich: Geistliche Lieder zu schreiben, das ist vielleicht das letzte, das ein Mensch sich vornähme. Aber ich ließ mich überreden von einem Menschen, den ich sehr verehrte. Er war etwas so ungewöhnliches wie ein Kirchenlied schreibender Landtierarzt, Gustaf Torsell. [...] Ende 1934 trafen wir uns immer wieder. Ich weiß nicht mehr wie oft er mich anrief. Er wollte, dass ich etwas für das Gesangbuch schreiben sollte, an dem man damals arbeitete, und das wir heute das 1937er Gesangbuch nennen.

Ich antwortete ihm, dass ich niemals zuvor einen Vers nach den Regeln der Dichtkunst geschrieben hätte und erst recht keine Reime. Ich lehnte bestimmt ab, denn ich glaubte nicht, dass ich das könnte. Das aber glaubte er. Darum versprach ich, einen Versuch zu unternehmen. Nach Neujahr fuhr ich dann für eine Woche nach Sigtuna. Das erste, das ich bemerkte war, dass es gar nicht so schwer war Verse nach den Regeln der Dichtkunst zu schreiben.

[...] Das wichtigste bei den Kirchenliedern ist die Refrainzeile, die Worte, die für mich die zentralsten aller Worte sind, die ich in der Bibel gelesen habe: *”Himmelriket är nära – Das Himmelreich ist nah”*.

[...] Leider konnte ich Gustav Torsell das Lied nie vorlesen. Er starb ein paar Stunden bevor ich aus Sigtuna zurückkam. Ich empfand das so: er hatte nicht nur an mich geglaubt, er hinterließ mir auch eine Art Testament. Ich sollte mitarbeiten und Verantwortung für das schwedische Kirchenlied übernehmen.⁵

”Ich sollte mitarbeiten und Verantwortung für das schwedische Kirchenlied übernehmen.” Die Gewissheit dieser Berufung bewahrte er sich, und Anfang der 50er-Jahre wurde sie erneuert. Er bereitete sich vor auf das, was kommen sollte, in dem er versuchte, sich einen neuen Stil in seiner Lyrik zu erarbeiten. Aber auch von einer ganz anderen Sache, die später große Bedeutung erlangten

⁵ Ur min visbok (Aus meinem Gesangbuch). *Sånger och visor utvalda av Anders Frostenson*. 1978, S. 4.

sollte, erzählte er. Gegen Mitte der 50er-Jahre kam der Wunsch, wieder mehr Kontakt zu seiner jüngsten Tochter zu bekommen. Er las ihr vor, war aber mit der Zeit unzufrieden mit der zugänglichen Literatur. Irgendwo hatte er von einer Art Spinnen gelesen, die einen Faden spinnen können, an dem sie fliegen können, anscheinend auch quer über den Atlantik. Vor diesem Hintergrund begann er kleine Briefe in Versform zu schreiben über die Erlebnisse der Spinne *Spirre Spindel* auf ihren Reisen. Diese Briefe las er zunächst seiner Tochter Karin vor, bevor sie dann 1956 im Buch: „Die Flugreisen des Spirre Spindel“ erschienen und sehr beliebt wurden.

Als Frostenson unmittelbar danach eine Anfrage vom Verlag der schwedischen Missionsvereinigung erhielt, an einem Gesangbuch für den Kindergottesdienst mitzuarbeiten, war die Tatsache, dass er diese Kinderreime geschrieben hatte, das Entscheidende. „Dies empfand ich als einen Fingerzeig Gottes. Sechs Wochen arbeitete ich daran Lieder für den Kindergottesdienst zu schreiben: zustande bekam ich 40 Lieder. Dann suchte ich den Verlag des schwedischen Diakonischen Werkes⁶ auf, um mich zu erkundigen, ob nicht auch die schwedische Kirche ein ein neues Liederbuch für den Kindergottesdienst brauche.“ „Daran haben wir schon zehn Jahre gedacht“, erhielt ich als Antwort – und nach ein paar Wochen war das Komitee etabliert.⁷ Zwei Jahre später erschien dieses bemerkenswerte Buch.

Nach Abschluss dieser Arbeit, hatte Frostenson ein neues Berufungserlebnis. Es erfolgte unter einem Birnbaum im Pfarrgarten von Lovö am 4. April 1960. Er hörte eine Stimme – „so nah als ob mir jemand zuflüsterte“: „Schreib Kirchenlieder! Lies Dogmatik!“⁸

Im Nachhinein kann man sehen, dass dieses Ereignis den Beginn einer 25-jährigen Arbeit mit geistlichem Lied und Gesangbuch einleitete. Fast 10 Jahre lang ist das Hymnologische Institut, auf das wir noch zurückkommen werden, das Werkzeug für diese Arbeit. Danach übernimmt das Kirchenliedkomitee von 1969 die Stafette. Nun folgt eine Zeit fast fieberhafter Wirksamkeit auf verschiedenen Ebenen.

Hier liegt auch die Wurzel dessen, was typisch für Frostenson und seine Arbeit ist: Er ist der lebendige Dichter mit den feinfühligsten Antennen für die Gegenwart und für das neue Kirchenlied dessen die Gegenwart bedarf. Auf der anderen Seite liegt das ständige mahnende Erinnern an die *Bedeutung des Dogmas*. „Sprache, Gesellschaft und Weltbilder verändern sich, und wie die Predigt muss ein Kirchenlied zu den Menschen von heute sprechen. Deshalb darf es niemals seine Verankerung non Bibel und Bekenntnis her verlieren.“⁹ Immer wieder unterstreicht Frostenson mündlich und schriftlich dass das Kirchenlied auf „dem Christusbekenntnis bauen muss“, das die Zusammenfassung der Botschaft des Bibel darstellt. Nach der Nordischen

⁶ Diakonistyrelsens Förlag (der wichtigste Verlag der Kirche von Schweden).

⁷ Olofsson 1981, S. 100ff, vgl. SOU 1985:17, S. 71.

⁸ Olofsson 1981, S. 104.

⁹ 17 psalmer med koraler från Hymnologiska Institutet. 1965, S. 3.

Werkstatt für das Kirchenlied in Båstad 1978 sagt er im Rückblick: "In den 60er-Jahren schrieb und sprach ich immer davon, dass das geistliche Lied auf dem Dogma bauen muss. Das ist sein Fundament, wenn das vorhanden ist, ist dann auch Raum auch für poetische Kirchenlieder, die dann die gleiche Funktion haben wie Glasmalereien in einer alten Kathedrale oder Kirche. Später, wenn dann die Melodie hinzukam, habe ich wohl, wie viele andre auch, diese Richtung verlassen und mich ab und zu regelrecht verlaufen."¹⁰

2. Kirchenlieder im Atomzeitalter? – eine Streitschrift

Im gleichen Jahr, 1960, erschien ein Diskussionsbuch, verfasst von Bo Setterlind: *Kirchenlieder im Atomzeitalter? – eine Streitschrift*. Dem modernen Menschen sei das Gesangbuch fremd, so seine These. Deshalb brauchen wir ein ganz neues Kirchenlied, und nicht nur Überarbeitungen der alten. Was er für nötig hält, macht er deutlich an den Marienliedern, die er auch schwarze Lieder nennt, d.h. Liedern, die auch dem Zweifel Ausdruck verleihen. Außerdem hält er geistliche Kinderlieder und „Weltraumlieder“ für nötig. Mit letzteren meint er Lieder, welche die Tatsache widerspiegeln, dass wir heutzutage ein ganz neues Wissen um und eine neue Erfahrung mit dem Universum haben.

Diese Schrift hat an sich keine besondere Bedeutung. Auch wenn Bo Setterlind hier schöne Lieder geschrieben hat, die wohl auch eine Weile Bestand haben werden, stellen sie doch eher eine Abschweifung dar. Aber diese Streitschrift wurde 1960 ein deutlicher Ausdruck für die Diskussion, die damals schon eine Weile im Gange war. Schon zwei Jahre früher, 1958, hatte Rune Pär Olofsson ein kleines Diskussionsbuch von 60 Seiten im Verlag der Studentenbewegung veröffentlicht: *Ein neuen Gesangbuch?* Dieses kleine Buch führte zu einer lebhaften Diskussion und trug dazu bei, dass auf der Synode etwas zu diesem Thema in die Wege geleitet wurde. Dompropst Oscar Rundblom forderte, dass das 1937er Gesangbuch so schnell wie möglich erneuert werden und einen Anhang erhalten müsse, der zur Situation der Zeit passe. Diese Initiative wurde allerdings abgewiesen. Dennoch befindet sich in den Unterlagen der Synode ein bemerkenswerter Text, der die Situation Ende der 50er/Anfang der 60er-Jahre gut beschreibt. Er beschreibt deutlich worin das Bedürfnis für ein neues Kirchenlied besteht:

Es ist unbestreitbar, dass ein großer Teil der Kirchenlieder im 1937er Gesangbuch sich als schwer zugänglich und deshalb für den modernen Menschen weniger anwendbar erwiesen hat, sowohl was die Sprache als auch die Melodien betrifft. Aber vor allem scheint es klar zu sein, dass wichtige Seiten von Glaubens-, Kirchen- und Arbeitsleben besser im Gesangbuch repräsentiert sein müssten. Genauso besteht ein Bedarf an neuen geistlichen Kinder- und Jugendliedern. Es sollte unserer Kirche eine wichtige Aufgabe sein, dass die Fragen, die im Herzen der Menschen von heute brennen, in unseren Kirchenliedern Beachtung finden.

¹⁰ Brief vom 19.2.1978.

Auch ist es wichtig, dass sie eine sprachliche Form erhalten, die dazu führt, dass sich unsere Zeit wieder erkennen und identifizieren kann.¹¹

Trotz dieser Erkenntnis weigert sich die Synode jedoch, eine konkrete Maßnahme zum Thema zu ergreifen, da das notwendige Material nicht vorhanden sei. Man wolle erst abwarten bis „ein annehmbarer Bestand von Liedern und Chorälen zustande komme“.

3. Das Hymnologische Institut

Bo Setterlind forderte in seiner Schrift, ein hymnologisches Institut zu gründen, um die Ziele zu erreichen, auf die er hingewiesen hatte. Schon Anfang 1960 hatte auch Frostenson sich für ein solches Institut ausgesprochen, und im Mai des Jahres ergriff er zusammen mit dem Kirchenmusiker Harald Göransson die Initiative zu dem, was später das *Hymnologische Institut* wurde. Diese beiden, Frostenson und Göransson, arbeiteten von da an zusammen, ganz bis zur Fertigstellung des Gesangbuches 1986. Später schloss sich ihnen auch Per Olof Nisser ihnen an, der allwissende und bienenfleißige Sekretär. Ihm können wir es danken, dass wir heute etwas über jene Zeit wissen.

Das Hymnologische Institut sollte dazu inspirieren neue Liedertexte und Choralmelodien zu schaffen. Auch sollte es entsprechendes Material sammeln und beurteilen, eine hymnologische Bibliothek erstellen und Stipendien an Personen verteilen, die mit dem geistlichen Lied arbeiten wollen. Der Ort für das Institut wurde Stora Sköndal, denn hier sollte auch eine neue Kirchenmusikausbildung entstehen. Das Hymnologische Institut arrangierte in den folgenden 10 Jahren Konferenzen und veröffentlichte Publikationen bis hin zur Versammlung des Weltkircherates 1968 in Uppsala, die auch auf dem Gebiet der Hymnologie eine große Inspiration bedeutete.

Die zentrale Person für das meiste, was am hymnologischen Institut an Arbeit geschah, war Anders Frostenson. Er war die zentrale Person in Schweden, die Spuren seiner Arbeit reichten jedoch auch in die anderen nordischen Länder hinein: In erster Linie auf Grund seiner Lieder, doch dann auch durch seinen Stil und seine unermüdliche Tätigkeit einschließlich all der Inspiration, die andere durch ihn erhielten. Als zuverlässigen Pfadfinder zu neuen Formen hat er auch anderen den Weg gewiesen. Daher reicht seine Bedeutung für die Gesangbücher in den nordischen Ländern viel weiter als zu den Liedern, die mit seinem Namen verbunden sind.

Ja, meine andere These lautet: Anders Frostenson ist die Einzelperson ist, welche die mit Abstand wichtigste Bedeutung für die Erneuerung des geistlichen Liedes in den nordischen Ländern hatte.

¹¹ Olofsson 1981, S. 104.

Meine dritte These ist, dass Schweden die ganze Zeit über die führende Nation bei der Renaissance des nordischen Kirchenliedes war. Die Schweden waren ihrer Zeit voraus. Doch Schweden war auch deshalb führend, weil hier der Konvergenzpunkt einer Menge unterschiedlicher Linien lag. Auf diese Weise entstand hier ein Kraftzentrum, das mehr Inspiration verlieh als dass man hier nur Lieder übersetzte oder verbreitete. Die schwedische Arbeit inspirierte zu Kreativität, die bald eine sehr bodenständige Farbe und Form annahm.

Norwegen

Wenn wir uns nun den anderen Übersichtstafeln zuwenden, muss das Ganze zwangsläufig sehr viel kürzer und summarischer ausfallen. Das Wichtige weiter ist das, was die einzelne Entwicklung von der Schwedens unterscheidet. Zunächst wende ich mich Norwegen zu:

Die norwegische Übersichtskarte enthält eigentlich zwei getrennte Linien. Die eine beginnt eine ganze Weile vor 1960 und steht im Nachhinein gesehen in der Tradition des alten Kirchenliedes. Die andre Linie – sie beginnt auf dieser schematischen Darstellung 1965 – steht in der Tradition des neuen Kirchenliedes.

Die erste Linie beginnt 1954.¹² Ursprünglich geht es in diesem Projekt überhaupt nicht um neue Lieder, sondern um die alten Gesangbücher und die Probleme, welche die Tatsache in einigen Gemeinden mit sich führte, dass die Kirche Norwegens zwei offizielle Gesangbücher in unterschiedlicher sprachlicher Form hatte. In einigen Gebieten verwendete man das eine Gesangbuch in der Kirche und das andere in der Schule.

1954 richtete deshalb das Kirchenministerium einen Gesangbuchausschuss ein.¹³ Dieser sollte die Frage klären, ob es erwünscht bzw. möglich sei, ein gemeinsames Gesangbuch einzuführen. Leiter des Gesangbuchausschusses wurde der Bischof von Oslo, Johannes Smemo (1898-1973). 1957 unterbreitete der Gesangbuchausschuss ein gründlich ausgearbeitetes Papier, das darauf hinauslief, beide Fragen zu bejahen. 1961 erhielt der Gesangbuchausschuss einen neuen Auftrag: einen konkreten Vorschlag für ein solches gemeinsames Gesangbuch vorzulegen.

Smemo war im Laufe seiner Zeit als Bischof eine der führenden Personen im norwegischen kirchlichen Leben. Er engagierte sich sehr in Fragen zwischenkirchlicher Beziehungen, was ihm gute Kenntnis anderer kirchlicher Traditionen verlieh. Smemo erwies sich auch als Hymnologe mit großer

¹² Die erste Linie reicht – genauer gesagt – bis 1948 zurück. Dies wird hier übersprungen.

¹³ Das Gesangbuchkomitee wurde durch königliche Entschliessung vom 24. September 1954 eingerichtet.

Einsicht. Er hatte einen guten Überblick und einen scharfen Blick für prinzipielle Fragen. Mitte der 60er- Jahre wurde er zur Überraschung Vieler bekannt als Liederdichter; in erster Linie als Übersetzer und Vermittler, dann aber auch mit eigenen Liedern. Dicht nacheinander erschienen die Sammlungen "Salmer fra søsterkirker - Lieder aus Schwesterkirchen" (1964), "Gamle salmer og nye - Alte Kirchenlieder und neue" (1965) und "Ung sang - Junges Lied" (1967). Bei ihrer Erscheinung erhielten sie durchweg ein positives Echo.

Aber nun zur zweiten Linie: In jenen Jahren wurde auch an liturgischen Fragen gearbeitet. In diesem Zusammenhang wurde die Liturgiekommission von 1965 eingerichtet. Smemo wurde auch deren Leiter, zusätzlich leitete er im Jahr drauf das Unterkomitee der Liturgiekommission für Gesang- und Choralbuch. Man beschloss daraufhin, nicht mit dieser Arbeit zu beginnen bevor der Vorschlag für ein neues Gesangbuch von der Gesangbuchkommission veröffentlicht sei. Das geschah 1967. Natürlich ist das eine merkwürdige Art, die Gesangbucharbeit zu organisieren. Es zeigt aber auch, dass mit dieser Entscheidung eine Spur gewechselt wurde.

Der Gesangbuchvorschlag von 1967 wurde stark kritisiert. Das führte dazu, dass Smemo - mittlerweile ein alter Mann - von seinen Ämtern in Liturgiekommission und Gesangbuchkomitee zurücktrat. Und obwohl Smemo und seine Mitarbeiter wirklich mit der Lupe nach dem neuen Lied für die neue Zeit gesucht hatten, konnten sie es in nicht herbeischaffen. Folgende Analyse aus ihrem eigenen Vorschlag erscheint im Nachhinein fast wie eine Grabinschrift:

Wir können nicht erkennen, dass nach 1925 eine große Fülle an brauchbarem norwegischem Stoff entstanden ist. Das meiste dessen, was es gibt, ist eher langweilig und ähnelt sehr dem alten Stil. Etwas anders verhält es sich mit Übersetzungen ausländischer Lieder. Andere Kirchen haben schon einen neuen und anderen Ton als den norwegischen. Auch sind sie zum Teil freimütiger und tüchtiger in der Beschaffung von Liedern mit einem neuen Ton. Das gilt sowohl für die Botschaft des Textes als auch für die Form. Einen solchen „neuen Ton“ wollte das Komitee gerne finden.¹⁴

Im Nachhinein betrachtet besteht Smemos Bedeutung darin, dass er ein guter Pfadfinder zu den Liederschätzen anderer Kirchen war. Er war es, der den schönen Ausdruck von den „Schwesterkirchen“ formulierte. Damit trug er zu einem besseren ökumenischen Klima bei. Seine besondere Liebe galt dem Reichtum des anglikanischen Kirchengesangs, und das so früh, dass er heute mit recht auf diesem Gebiet als Pionier in Nordeuropa gilt. Auch hat er den Strom der reichen schwedischen Quelle in unsere Landschaft geleitet. Einige seiner Übersetzungen finden sich noch heute im Gesangbuch und werden viel

¹⁴ Die Empfehlungen des Gesangbuchkomitees, 1967/68, S. 6.

gesungen. Aber auch dort, wo man sie mittlerweile ausgewechselt hat, bleibt Smemo immer noch als Wegweiser stehen.¹⁵

Im Jahr 1965 erschien auch eine kleine Liedersammlung mit dem Namen: *Salmer for ungdom – Kirchenlieder für die Jugend*. Hier begegnen wir einem anderen wichtigem Namen aus den 60er-Jahren, dem Pfarrer *Olaf Hillestad* (1923-74). Im Gegensatz zu vielen anderen, die in dieser Zeit Jugendarbeit betrieben, glaubte Hillestad an eine Erneuerung des Gottesdienstes und des Kirchenlieds. Er reiste nach England und besuchte die Church Light Music Group, er übersetzte Texte und importierte Melodien der Pfarrer und Musiker Patrick Appleford und Geoffrey Beaumont. In der Kirche von Slettebakken in Bergen initiierte er sogenannte Jazzmessen, in jener Zeit erweckte dies große Aufsicht. Später machte er weiter mit vielerlei Experimenten in der Bogstadveien-Kapelle i Oslo. Hillestad hatte ein gut entwickeltes Gespür für neue Strömungen, und er hatte die Gabe, andere zu inspirieren. Er war es z.B., der schon 1972 Eyvind Skeie entdeckte, der damals noch Theologie studierte.

In der ersten Ausgabe von *Salmer for ungdom* präsentiert Hillestad drei Texte, alle drei mit Melodien eines anderen wichtigen Akteurs der Kirchenliedererneuerung in den nordischen Ländern, dem Komponisten Egil Hovland (1924-). Besonders interessant sind die Themen dieser drei geistlichen Lieder: *Se universets Herre – Sieh den Herrn des Universums* (NoS 290) ist das, was Setterlind ein Weltraum-Lied nannte, *Du ber oss til ditt alterbord – Du bittest uns zu deinem Altar* (NoS 651) ist ein Abendmahlslid, in dem das Abendmahl mit einer diakonischen Perspektive versehen ist. Im Lied *Himmelske Far, du har skapt oss – Himmlischer Vater, du hast uns erschaffen* (NoS 715) wird Schöpfungstheologie mit dem Gedanken des Menschen als Verwalter der Erde verbunden.

In der nächsten Ausgabe dieser Sammlung (1968) ist die Anzahl der Lieder auf 70 angewachsen. Hier erscheint erstmals ein Lied, der sich im Laufe der nächsten Jahrzehnte zu einem der beliebtesten Kirchenlieder entwickelt hat: *Guds menighet er jordens største under – Gottes Gemeinde ist das größte Wunder der Erde* (NoS 542). Der Text von Ronald Fangen () war schon 1942 geschrieben worden, erst jetzt aber hatte der Text eine Melodie erhalten, die passte, komponiert von Anfinn Øien (). Unter den 20 Liedern von Smemo gab es zwei, die er selbst

¹⁵ Wenn wir heute den Umfang von Smemos Beiträgen zu unserer hymnologischen Geschichte im vergangenen Jahrhundert entdecken wollen – 30 Jahre nach Smemos Schriften – dann müssen wir daran erinnern, dass er es war, der diesen Prozess 1948 startete, der vielleicht zum gegenwärtigen norwegischen Gesangbuch von 1985 geführt hat. Smemo war eine treibende Kraft in den unfähigen Fünfzigerjahren. Er hat jedes Gesangbuch und jede Liedersammlung aus allen Teilen der Welt, soweit sie für ihn erreichbar waren, studiert. Die Lieder, die er gefördert hatte, wurden jedoch nicht primär als ausländische fremde Lieder gesehen, sondern vielmehr als Lieder der weltweiten christlichen Gemeinschaft bzw. der Schwesterkirchen.

geschrieben hatte, der Rest bestand aus Übersetzungen. Hillestad war mit acht Kirchenliedern vertreten. In dieser Ausgabe finden wir auch Per Lønning () mit einem Originallied und drei Übersetzungen. Zum erstenmal ist auch Liv Nordhaug mit einem Lied vertreten. Patrick Appleford og Geoffrey Beaumont sind mit je zwei Kirchenliedern dabei. Frederick Parsonage mit zwei Texten und einer Melodie. Vielleicht am bemerkenswertesten ist, dass wir auch je ein Lied von Huub Osterhuis und Tera de Marez Oyens-Wansink finden. Das belegt, dass die Kirchenliedarbeit in Norwegen sich nun auch Material aus den Niederlanden zugewandt hat.

Die Linie der Liturgiekommission von 1965, der neue Anfang, trägt zum erstenmal Frucht im Buch *Salmer 1973*. Dieser Gesangbuchanhang – oder Probeheft, wie es vom Gesangbuchkomitee genannt wurde – hatte beinahe die Wirkung einer *Hymn Explosion!* Vor dem Hintergrund dessen, dass das gottesdienstliche Leben bis Herbst 1973 auf Gesangbücher der 20-Jahre angewiesen war, war dieses Büchlein mehr als ersehnt. Der Unterschied zwischen diesen Büchern war genauso groß wie ihre graphische Verschiedenheit.

Nach der Herausgabe von *Salmer 1973* wurde das Gesangbuchkomitee umorganisiert. 1974 begann die Arbeit zum *Norsk Salmebok*. Per Lønning war schon an der Erstellung von *Salmer 1973* beteiligt. Nun kamen auch Svein Ellingsen und Arve Brunvoll hinzu.

Dänemark

Wenden wir uns also nun der dänischen Kirche zu. Hier können wir mit gutem Grund dasselbe sagen wie unsere dänischen Kollegen, wenn sie einen Vortrag beginnen: "In Dänemark ist alles anders" Zwei wichtige Beobachtungen: Vom Beginn – in der Phase ab 1960 – ist wenig zu erzählen. Das hat seinen natürlichen Grund. Auch Lieddichtung und Gesangbucharbeit folgt dem grundlegenden Gesetz aller Kultur und aller künstlerischer Aktivität: dem Verhältnis zwischen *arsis* und *thesis*, Spannung und Entspannung. Die dänische Kirche hatte erst 1953 ein neues Gesangbuch erhalten, das mit einer Gründlichkeit erarbeitet wurde, mit der keine andere Nation in den nordischen Ländern sich messen kann. Jeder, der einmal an einem solchen Projekt teilgenommen hat, weiß welches Bedürfnis nach Ruhe es sich hinterlässt – nicht nur im wörtlichen Sinne bei denen die aktiv dabei waren, sondern für das gesamte kirchliche Leben. Der Übergang zu einem neuen Gesangbuch bedeutet eine Anstrengung oder Krise deren Dimension sich nur schwer messen lässt. Was dann an Kräften noch mobilisiert werden kann, muss auf den Gebieten der Rezeption und der Implementierung eingesetzt werden.

Das Bild aber änderte sich mit der Zeit auch in Dänemark. Peter Balslev-Clausen, derjenige, der die Entwicklung am besten kennt, sagt folgendes: "Die Jahre um 1986 sind die produktivsten Liederjahre im Dänemark der neueren

Zeit."¹⁶ Aber das, was Balslev-Clausen einen neuen Aufbruch nennt, begann schon um 1970 mit "einer Welle experimenteller Gottesdienste, Kinder- und Jugendgottesdienste, die mit Hilfe neuer Kirchenlieder und Gesänge von Dorte Roager Larsen, Holger Lissner und Jens Rosendal große Kreise zogen."

1974 erschien das so genannte "Kloster-Løgum-gesangbuch" oder „Lieder und Gesänge aus unserer Zeit“. Einer der Aktivsten bei der Arbeit mit Kirchenliedern, der auch in dieser Zeit das „Kloster-Løgum-Gesangbuch“ redigiert hat, war Holger Lissner. Er schrieb Kirchenlieder, arbeitete mit unterschiedlichen Veröffentlichungen, nahm bis zur Veröffentlichung des dänischen Gesangbuches an den nordischen Begegnungen teil. 1998 sammelte er das, was er bisher geschrieben hatte, im Buch *Du fylder mig med glæde – Du erfüllst mich mit Freude*. Das Vorwort beginnt auf folgende bemerkenswerte Art: "Es braucht Mut, Kirchenlieder in Dänemark herauszugeben, denn zwangsläufig werden sie mit den besten Liedern der großen Meister verglichen, und wer kann da schon mithalten?"

Dadurch wird das Gefühl bestätigt, das man als Außenstehender bekommen kann. Ich kann hier meinen kleinen Anflug von Beunruhigung nicht verhehlen. Kann es sein, dass das Erbe der unbestreitbar großen Meister so verwaltet wird, dass nur noch ein „Schweigen“ folgt, das Frostenson zurecht eine „unheilverheißende“ Verarmung“ nannte? Und ist das auch der Grund für die merkwürdige Tatsache, dass das nordische Gesangbuch, das am wenigsten vom Liederfrühling beeinflusst ist – und das ist ja das Thema dieser Konferenz – das neuste ist?

Wenn wir uns die Tabelle über Dänemark ansehen, können wir sie auf dreierlei Weise lesen. Links befinden sich eine Reihe einzelner Kirchenliedausgaben, zu denen es – wie ich glaube – in den anderen Ländern keine vergleichbare Parallele gibt. Diese erste Linie illustriert die Tatsache, dass die Dänen schon immer lebhaft an Kirchenliedern interessiert sind waren, es noch sind und wahrscheinlich auch bleiben werden. Deshalb werden in Dänemark Kirchenlieder geschrieben, ob sie nun Wertschätzung erhalten oder nicht. Sie werden geschrieben, weil aktuelle Bedürfnisse es notwendig erscheinen lassen. „Wir Kirchenlieddichter schreiben Lieder, weil wir am Sonntag Gottesdienst halten und das Bedürfnis haben, in einer Sprache zu singen, die es uns ermöglicht, mit dem Herzen zu singen. Wir schreiben die Lieder, die uns selbst fehlen, um das, was wir gehört haben oder Gott und uns selbst mitteilen müssen“, sagt Lissner weiter in seinem Vorwort.

So haben offenbar auch andere gedacht. Und mehrere dieser Autoren haben eine Reihe von Gesangbüchern herausgegeben. Derjenige der dadurch in der Gegenwart am bekanntesten geworden ist, auch über die Landesgrenzen hinaus, ist eben Holger Lissner, und mit der Zeit auch Hans Anker Jørgensen.

Auch die zweite Linie ist sowohl merkwürdig als auch bemerkenswert. Sie besteht aus einer Reihe von Zusatzbänden zum Gesangbuch. Auch da

¹⁶ Peter Balslev Clausen, *i Psalm i vår tid*. 2006, S. 108.

unterscheidet man sich von den anderen nordischen Ländern: Diese vielen privaten Zusatzbände zum Gesangbuch wurden von verschiedenen kirchlichen Richtungen und mehr oder weniger offiziellen Parteien des dänischen kirchlichen Lebens herausgegeben. Auch mit fortlaufender Nummerierung der Lieder im Verhältnis zum eigentlichen Gesangbuch, aber auch im Verhältnis der einzelnen Zusätze zu einander: 46 Lieder (1976) 755-800, '78-Anhang (1978) 801-870, 129 Lieder (1981) 871-995. Das bisher letzte Büchlein in dieser Reihe sind die „Lieder und Kirchenweisen zum Gebrauch bei Kinder- und Familiengottesdiensten“ (1984, nummeriert von 1-108).

Im Frühjahr 1991 setzte der Minister für kirchliche Angelegenheiten¹⁷ einen Ausschuss zur Erstellung eines offiziellen Anhangs zum Gesangbuch ein. Dieser Anhang erschien unter dem Titel „Tillæg til Den Danske Salmebog – Anhang zum dänischen Gesangbuch“ (1994). Da man nun keine dreiziffrigen Nummern mehr zur Verfügung hatte (aber vielleicht um das Offizielle des Buches zu betonen) begann man die Zählung wieder ab 755 (-941). Der Inhalt dieses Anhangs sollte eigentlich als Schritt zu einem neuen Gesangbuch ein paar Jahre erprobt werden. Aus „politischen Gründen“ aber wurde dann aber doch eine neue Kommission mit dem Kopenhagener Bischof Erik Norman Svendsen an der Spitze schon 1993 wieder eingerichtet. Die Kommission war ungewöhnlich groß und bestand aus ca. 25 Mitgliedern inkl. eines dreiköpfigen Sekretariats. Man arbeitete dann auch mit sieben Unterkomitees mit insgesamt 54 Mitgliedern (auch wenn einzelne Personen mehrere Funktionen hatten). Dazu kamen auch noch diverse angegliederte Gruppen, die jeweils unterschiedliche Spezialfelder ausarbeiten sollten. Die Gründlichkeit dieser Arbeit und das wissenschaftliche Niveau sind vorbildlich.

Wie schon erwähnt ist das neue dänische Gesangbuch – es wurde am 1. Pfingsttag 2003 offiziell eingeführt – wesentlich weniger von den Strömungen geprägt, die im Laufe der letzten 40 Jahre die Gesangbücher der anderen nordischen Ländern beeinflusst haben. Das ist, wie wir gesehen haben, kein Zufall. Aber bei aller kritischen Begegnung mit den Besonderheiten des dänischen Gesangbuches müssen auch wir anderen uns immer die Frage stellen: Ist unser eigener Weg immer der richtige? Ich glaube man tut gut daran, dass die jeweilige Antwort nicht zu eindeutig und unkritisch der eigenen Tradition gegenüber wird.

Finnland und Island

Nun bleiben uns noch Finnland und Island. Dort begegnen wir den Gesangbuchtraditionen, die mir persönlich – mit der Tradition, in der ich selbst stehe – am meisten fremd scheinen. Ich muss gestehen, dass mir die Arbeit mit diesem Vortrag nach und nach zeigte, dass ich die Entwicklung in diesen beiden Ländern weniger kannte als ich glaubte. Meine Kollegen und Quellen konnten mir jedoch die Richtigkeit meines Haupteindrucks bestätigen.

¹⁷ Torben Rechendorff.

Finnland ist im Großen und Ganzen der Entwicklung in Schweden immer aufmerksam und dicht gefolgt. Natürlich hatten sie immer auch noch ihre eigenen Akteure – sowohl Verfasser als auch Komponisten. Sie begegnen uns auch in anderen nordischen Gesangbüchern.

Auf Island dagegen entwickelte sich die Erneuerung zunächst durch ein liturgisches Erwachen und die Wiederentdeckung eigener Schätze. Man suchte Erneuerung des Gesangs durch Rückbesinnung auf die Gottesdienst- und Melodieformen der Reformationszeit. Zentral in dieser Arbeit stand Róbert Abraham Ottóson. Das Bedürfnis nach und das Gefühl für eine Erneuerung im Leben der isländischen Kirche ging auch in ganz andere Richtungen. Die Wiedereinrichtung des alten Bischofsitzes in Skálholt nahm dabei viel Aufmerksamkeit und kostete Kräfte.

Schon im Gesangbuch von 1972 gibt es drei Lieder Forstenson. Und 1997 finden wir Frostenson (5), Ellingsen (8), Britt G. Hallqvist (2), Egil Hovland (10), Torgny Erséus (1) og Trond Kverno (2). Die Hauptaufmerksamkeit richtete sich aber auf anderes.

Zwei wichtige Elemente von gemeinsamer Bedeutung für alle nordischen Länder

1974 erschien das Buch *Cantate Domino – An ecumenical hymn book published on behalf of the World Council of Churches 1974*. Durch diese Sammlung geistlicher Lieder erhielt man Impulse aus England, den Niederlanden, teilweise auch aus Deutschland. Da man nun auch einen Schatz von Liedern hatte, die man übersetzen konnte, konnte man an Hand des Buches seine eigene Tradition an einer internationalen Entwicklung messen.

Im Januar 1978 wurde in der schwedischen Bischofsstadt Båstad ein Kirchenliedworkshop veranstaltet. Eine Reihe der wichtigsten Liederdichter und Komponisten aus allen nordischen Ländern versammelten sich hier. Es waren vor allem Personen, die an der jeweiligen offiziellen Gesangbucharbeit ihres Landes beteiligt waren. Wir Sekretäre durften auch dabei sein und lauschen. Im Laufe jener Woche entstand eine außergewöhnlich kreative Gemeinschaft, so dass diese Arbeitswoche deutliche Spuren in allen nordischen Gesangbüchern hinterließ.

Was ist eigentlich neu an den neuen Liedern?

Wenn wir nun einhalten und zurückblicken, uns die Geschichte der geistlichen Lieder im letzten Jahrhundert vor Augen halten, und vielleicht besonders die Geschehnisse der letzten Jahrzehnte, liegt die Frage nah: Auf welche Weise wurde das Kirchenlied verändert? Oder: In wie fern kann man das neue Lied eigentlich neu nennen?

Ich möchte sie auf vier Aspekte aufmerksam machen:

1. Die Wirkung der breiten und umfassenden *liturgischen Bewegung* auf die Kirchenlieder.
2. Die Änderung der Liedformen, die dadurch entstand, dass das Kirchenlied aus der Zwangsjacke der *invertierten Sprache* befreit wurde.
3. Die Bedeutung des *musikalischen Elements*.
4. Der Einfluss der sogenannten *sozialethischen Erweckung* auf die Inhalte der Lieder.

1. Liturgische Bewegung nennt man die Strömung, die ursprünglich im Leben der katholischen Kirche entstand, die aber auch das gottesdienstliche Denken und Handeln vieler evangelischer Kirchen geprägt hat. Ihr Ausgangspunkt wird oft von der Wiederherstellung der Klostersgemeinschaft von Solesmes 1832-3 durch Dom Prosper Guérangers her definiert. Andere wichtige Ereignisse in diesem Zusammenhang sind die Enzyklika Papst Pius des X *Motu Proprio* 1903, sowie der Ansporn durch eine liturgische Konferenz in Malines 1909.

Kurz gesagt ist die liturgische Bewegung eine Abrechnung mit einem Gottesdienstverständnis und einer Gottesdienstpraxis, die an eine gotische Kirche erinnern. Was eine prachtvolle gotische Kathedrale aus einem liturgischen Blickwinkel gesehen kennzeichnet, ist zunächst die Vielfalt, die in alle Richtungen weist. Aber erst wenn man das Gebäude betritt erkennt man ihr wichtigstes Element: die scharfe Trennung zwischen Klerus und Volk. Die Messe ist Sache der Priester. Sie wird in einer Sprache gefeiert, die das Volk nicht versteht, und das unabhängig vom Volk, ja eigentlich ist die Gegenwart des Volkes auch nicht nötig. Die vielen Kapellen und Seitenaltäre offenbaren das dahinterliegende Gottesdienstverständnis, das den Gottesdienst des Einzelnen immer mehr zur Privatsache macht.

Demgegenüber entdeckt man nun, dass die Kirche das Volk Gottes ist, und dass der Gottesdienst aus der Tatsache besteht, dass Gott sein Volk versammelt. Der Gottesdienst ist Kommunikation, Gespräch und gemeinsames Handeln zwischen Gott und seinem Volk. Und dieses Handeln ist wiederum Teil einer Dramaturgie, die dem Muster aller Kunst entspricht: Spannung und Entspannung. Sie entwickelt sich von einer Eröffnung hin zu einem Höhepunkt, um dann wieder in einem Abschluss zur Ruhe zu kommen. Dieses gesamtethische Handeln können wir auch mit Hilfe der mehr schematischen Unterscheidung von Sacramentum und Sacrificium beschreiben.

Der Gottesdienst lebt von der Teilnahme. Ein Verständnis dessen, was geschieht, ist deshalb notwendig. Die gottesdienstliche Interaktion zwischen Pfarrer und Gemeinde verdeutlicht sich nun auch durch die veränderte Position des Altars, der sich nun im Kirchenschiff befindet. Er erhält wieder die Form eines Tisches. Auch wird die Messe nun „versus populum“ gehalten. Der Pfarrer steht nun hinter dem Altar der Gemeinde zugewandt.

Welche Folgen hat das nun für das Kirchenlied?

- a) Es wird zum integrierten Teil einer liturgischen Dramaturgie, mit ganz bestimmten Funktionen an unterschiedlichen Stellen im Gottesdienst.
- b) Es ist nun in erster Linie Sache der Gemeinde, wird zur Antwort der Gemeinde im gottesdienstlichen Gespräch. Gemäß der Unterscheidung zwischen Sacramentum und Sacrificium gehört der Gemeindegesang also nun zum Sacrificium. Das Kirchenlied erhält eine Richtung von der Gemeinde zu Gott hin.

Daraus folgt, das Kirchenlied ist:

- 1) kurz
- 2) in Bezug auf die Unterscheidung sakramental/sakrifiziell - ein Ausdruck des Letzteren
- 3) Umfangreiche Reflexionen oder reine Nacherzählungen biblischer Texte fallen fort

2. Zum anderen ist das Lied in Bezug auf die Form verändert. Martin Opitz (1597-1639) revolutionierte die Dichtkunst in Europa. Ausgehend vom damaligen Verständnis der antiken Dichtkunst erfuhr die Strophenform eine Eingrenzung. Viele volkstümliche Formen verschwanden.

Aber mit dem Neuen verlor man auch die Unmittelbarkeit und Direktheit der Wortstellung volkstümlicher Dichtung. Opitz war Deutscher, und der Gebrauch von Kasus im Deutschen, führt dazu dass man nicht so abhängig von Wortreihenfolge oder Satzstellung ist, um einen Sinn zu erhalten. Selbst in der Prosa platziert man das Verb gern am Ende des Satzes. Diese Tendenz wird noch verstärkt, wenn man Zeile für Zeile, Forderungen nach Reim erfüllen muss. Um einen guten Rhythmus in den Strophen zu erhalten, greift man zum Hilfsmittel der *Inversion*, oder *Wortumstellung*. Wir sind schon so daran gewöhnt, dass viele es als besonderen Kirchenliedstil auffassen.

So gesehen hat das Kirchenlied sich sehr verändert. Mit Blick auf Norwegen kann man sagen, dass seit Ronald Fangen (1895-1946) es das Ideal ist - so wie in der Dichtkunst allgemein -, den Rhythmus zu behalten, gleichzeitig aber dennoch die alltägliche und direkte Wortstellung zurück zu gewinnen. Bei uns markiert die Kirchenliedsprache Svein Ellingsens den Vollzug dieser Bewegung.

3. Der dritte Aspekt, der hier genannt werden soll, ist die verstärkte Bedeutung des musikalischen Elements beim Kirchenlied. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der Begriff Kirchenlied zweifellos eine literarische Kategorie. Die Melodie war lediglich ein Mittel zum Zweck, dass man das Lied singen

konnte. Heute würden wir eher sagen, dass das Kirchenlied eine Einheit aus zwei Arten von Kunstwerk bildet: ein Gedicht und eine Komposition. Eine schöne Melodie erhöht den Wert eines Kirchenliedes und trägt dazu bei, dass wir dieses Lied aus der Gruppe der in Frage kommenden Lieder wählen. Graphisch kommt dies zum Ausdruck dadurch, dass alle Lieder im Gesangbuch nun mit Noten und in Versform abgedruckt sind.

Ein empfehlendes Richtprinzip war, dass jeder Text seine eigene Melodie haben sollte, die sich klar auf die Art des Textes bezieht, auch auf die besondere Geschichte und den besonderen Hintergrund der Einheit zwischen Text und Musik eingeht.¹⁸

Die Stärkung des musikalischen Elements kann man auch auf andere Weise ablesen. Sie führte sie zu größerer Vielfalt was die Melodien betrifft, d.h. es entstanden mehr Melodien. Zusätzlich d entstand eine größere stilistische Bandbreite.

Umgekehrt wirkte die Betonung des musikalischen Elements auch unmittelbar auf den Text. Das sieht man an metrischer Vielfalt und metrischer Freiheit. Um 1900 wurden fast alle Kirchenlieder mit der Information abgedruckt, dass man sie auf irgendeine bekannte Melodie singen konnte. Man schrieb also Texte zu bekannten Melodien, damit sie leicht singbar wurden. Und da Noten nur in bestimmten Spezialausgaben des Gesangbuchs abgedruckt wurden, war man abhängig davon, diese Melodien – mit dem Ohr als Medium – auswendig zu lernen. Das führte natürlich zu einer Situation mit wenigen Melodien und entsprechend wenigen Versformen.

Im Laufe des letzten Viertels des 20. Jahrhunderts jedoch haben wir eine Blütezeit der Kirchenmusik erlebt, zu der es in der Geschichte des Kirchenlieds kaum Parallelen gibt. Autoren schreiben in ständig neuen Formen und erwarten, dass zu ihren Texten auch Melodien geschrieben werden. Und die bekommen sie. Nimmt man sich das Gesangbuch vor, sieht man schnell, dass wir einen Reichtum an Melodien bekommen haben, ohne den wir heute nicht mehr auskämen.

Zum anderen sieht man die starke Bedeutung der Musik auch an der gestärkten Mitarbeit von Musikern an der Gesangbucharbeit gegen Ende des Jahrhunderts. Früher kamen die Musiker erst hinzu als die Arbeit mit dem eigentlichen Gesangbuch abgeschlossen war. Dann erst sollte ein Choralbuch entstehen, und erst dann brauchte man Musiker. In den Gesangbuchausschüssen der nordischen Länder sitzen die Kirchenmusiker jetzt von Anfang an als gleichberechtigte Mitglieder.¹⁹ Auf diese Weise wurde die Wahl von Melodien gleich ein wesentlicher Faktor bei der Auswahl von Liedern. Die musikalische Sachkenntnis der Kantoren war nicht zu letzt bei der Arbeit mit der Redigierung der Texte sehr nützlich.

¹⁸ Psalmer och visor 76. Del 1:1. SOU 1975:2, S. 7.

¹⁹ Siehe SOU 1985:17, S. 74 – 79.

Die gute Melodie wurde zum selbständigen Auswahlkriterium, ja mitunter hat man auch mal einen Text geschrieben, um eine Melodie zu behalten – das geschah entweder wenn man verhindern wollte, dass eine Melodie in Vergessenheit gerät, oder wenn man eine bestimmte Melodie dabei haben wollte.

4. Schließlich noch ein inhaltlicher Aspekt: Das Stichwort hier heißt *Sozialethische Erweckung*. In den 60er-Jahren gab es eine Reihe unterschiedlicher Strömungen, die teilweise zusammenflossen und sich gegenseitig verstärkten. Der optimistische Glaube an die Zukunft wich und wurde von einer Krisenstimmung abgelöst, denn man erkannte immer deutlicher die Schattenseite des Fortschritts – übermäßiger Konsum und Umweltverschmutzung –, die nun sichtbar wurde. Auch wurde das Phänomen der Bevölkerungsexplosion bekannt, gleichzeitig merkte man, dass lebenswichtige Rohstoffe nicht unbegrenzt vorhanden waren. In der Theologie erkannte man, dass die Menschheit eine sozialethische Verantwortung hatte, für die Gesellschaft, deren Teil sie war, aber auch für den gesamten Erdball. Es hört sich vielleicht etwas merkwürdig an, aber ich möchte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass dies zeitlich mit der *Liederbewegung* zusammenfiel, die ein wichtiger Vermittler für eine neue Erkenntnis und ein neues Lebensgefühl wurde. Dadurch erhält der Gesang eine neue Breitenwirkung. Der Hauptindikator für diesen Wandel wurde die Gitarre. In den 50er-Jahren galt es als unfein, sich in der Öffentlichkeit mit einer Gitarre zu zeigen. Das weckte Assoziationen zu älteren Damen mit Hallelujazwiebel, zur Gemeinschaftsbewegung und der Heilsarmee. Ende der 60er-Jahre verband man die Gitarre mit jungen Männern mit Pferdeschwanz im Nacken oder mit langem wehendem Haar. Die Gitarre verlieh eher einen Heldenstatus.

Wie alle Erweckungsbewegungen führte auch die sozialethische Erweckung schnell zu einer Blütezeit des Gesanges. Die Themen der Liederbewegung gingen bald über auf den Gesang in der Kirche. Hier sah man rasch ein Bedürfnis nach Neuerungen, denn die Themen der neuen Erweckung waren in der Geschichte des Kirchenlieds fast völlig unbekannt. Die Kombination des unbekanntes Themas und des neuen Interesses für Gesang bildeten zusammen eine Art von „Kairos“. So gesehen wurde aus der sozialethischen Erweckung ein kräftiger Impuls, der zweifellos eines der wichtigsten Elemente für das Phänomen, das Thema dieser Konferenz ist, und das in der damaligen Terminologie „the Hymn Explosion“ genannt wurde, das Phänomen, das wir, die wir in einer Zeit von Terrorbomben leben, jedoch lieber „Hymn Renaissance“ oder „Liederfrühling“ nennen.

Postludium

Zurück zu Anders Frostenson und zu seinem Artikel *Neues Kirchenlied*, veröffentlicht in der Festschrift für Bischof Johannes Smemo (1968). Dort schreibt er über das neue Kirchenlied, „wonach sich heute viele sehnen“. Nachdem er viele anregende Gesichtspunkte erörtert hat, beendet er seinen Artikel folgendermaßen:

Als ich diese Zeilen schrieb, dachte ich viel an Ronald Fangen. Ich erinnerte mich an ein paar Juniabende 1935. Wir saßen zusammen auf der Terrasse des Hotels Eden, unter uns der Sturepark. Fangen ist der einzige Autor, den ich je traf, der das Kirchenlied genauso als Literatur schätzte wie die Profanpoesi. Er zitierte Strophe für Strophe, und man bekam den Eindruck, dass er fast das ganze Gesangbuch auswendigkonnte. [...] Ich wünschte, dass sich ein wenig der weißen Nächte des Mittsommers um uns und um unserer Gesprächsgemeinschaft, auf das neue Kirchenlied oder die nordischen Sprachen übertragen könnte.

Das Licht des Mittsommers über einem Park, eine grüne Oase in der Großstadt wenn die nordischen Nächte am hellsten sind – das ist der Inbegriff des Liederfrühlings, der uns bei dieser Konferenz beschäftigt. Wenn wir, die wir nun aus verschiedenen Gegenden zusammengekommen sind, auf das, was wir erörtert haben zurückblicken, meine ich, dass der Wunsch Frostensons im Großen und Ganzen erfüllt worden ist. Uns war es möglich reiche Frucht an Teksten und Tönen ernten, die dem dreieinigen Gott den erlösten Lobpreis singen der Schöpfung, und das mit großer Schönheit und mit einer Eigenart, die ihn eindeutig gegen Ende des 20. Jahrhunderts einordnet.

Gebe Gott, dass wir es schaffen, diese Frucht weiterzutragen, dass wir immer wieder erneuernde Quellen für den Kirchengesang in einem neuen Jahrhundert entdecken können.

Übersetzung: Ernst-Modest Herdieckerhoff

Karl-Johan Hansson

Martin Luther's hymns in the lives of the Nordic people

Some time ago the largest Finnish evening paper *Iltasanomat* published a letter to the press. It dealt with the question of motor racing, formula 1. In this field Keke Rosberg and Mika Häkkinen have become national symbols in Finland. The letter in question discussed a new formula driver, Kimi Räikkönen, who had not been so successful. The writer was wondering what could be done. He has a suggestion: Why not start singing Luther's *Ein feste Burg*, A mighty fortress? This hymn has many times rescued Finland from disastrous crises. It has helped when the country has had difficulties in asserting itself. Let Räikkönen sing *Ein feste Burg* and he shall win.

The focus of our conference is on the hymn renaissance. Could the proposal by a Kimi-fan in the Finnish yellow press be a sign of a new hymn renaissance? Even in connection with international car racing people seem to sing hymns!

Luther started 500 years ago. In comparison to many others he wrote a few hymns. In spite of this he initiated the largest process of hymn singing in history. He became the prototype for hymn writers. His hymns spread around the world. This could be called The Hymn Renaissance.

What is the status of Martin Luther's hymns in the Nordic countries - in history and today? It could not be taken for granted that Luther's hymns would gain ground in the Nordic countries as easily as in the German speaking regions. The hymns had to be translated into new languages. They had to be implanted into a strange and quite undeveloped literary culture. How important did Luther's hymns become in the five countries which today are called the Nordic countries?

NordHymn

NordHymn is a Scandinavian network for interdisciplinary investigation of hymns and spiritual songs. Almost ten years ago NordHymn initiated a research project entitled *Martin Luther's hymns in the lives of the Nordic people*. The aim was to investigate the role of Luther's hymns, not only in church life but in everyday life, also from a social, cultural and political point of view. The work has recently been finished. A report, which contains about 1000 pages together with appendices, is to be published at the University of Lund (Arcus förlag). It is unfortunately written only in the Scandinavian languages, but will contain eine Zusammenfassung auf Deutsch and a summary in English. NordHymn has for its investigation received financial subsidies, about 200.000

euros, from the Nordic states. This shows that there is an interest in hymnological research of this kind.

The investigation project was in many ways unique. Firstly it is a very large project. Over 60 researchers in theology, musicology, literature, history, sociology, educational sciences and also some clergymen and -women have been involved. Secondly it has been a good exercise in hymnological team work. Research in hymnology is often carried out individually. Here investigators from five countries and representing eight different languages worked closely together. Thirdly it was methodologically a demanding work, when different traditions of research came together. Sociologists met experts in medieval history, theologians tried to understand social discourse in literature. Fourthly, the project can, if I may be a little ironic, also be seen as unique considering the fact that few persons today dare to start a research project of such a thoroughly investigated and such a large, and out of fashion, subject as the hymns of Martin Luther.

Naturally I can offer only small glimpses from a wide field. But according to the theme of our conference the investigation illuminates some interesting perspectives. The effects of a hymn renaissance during 500 years could be followed: how the hymns spread, when, where and how they were sung, how they were accepted, and what significance they had in different sectors of the society. An important aspect was the comparative one, to compare and to find out how similar, but also how different, the reception of hymns could be in the Nordic countries. We can, as a comparison, not even imagine how interesting it will be when some investigators after 500 years will describe the hymn renaissance of the 1970s and 1980s by a similar research project!

The Nordic countries

The Nordic countries make a good base for an investigation like this. All of the countries have a common history: on one hand Denmark with Norway and Iceland, on the other hand Sweden and Finland, and Sweden with Norway. In the Middle Ages the countries formed a Nordic union, and in the 1970s there were equal plans for a union. Today the countries have many similarities, economically, culturally, politically and according to religious aspects. The Lutheran churches have since the Reformation had a dominating status. The languages are, except for Icelandic and Finnish, easy to understand.

The investigation started with many questions: What is the dissemination of Luther's hymns? Which role have the hymns played in church life and in society? And above all: What is still left today of the heritage of Martin Luther?

Investigation sections

To be able to hold the project together the 60 investigators were divided into six sections for research, discussion and collaboration. Each group had its own theme and had members from the different countries. The groups were:

1. *Dissemination*. Which hymns have been translated and printed in hymnbooks and spiritual songbooks and have been used in different sectors of the society?
2. *Dogmatic interpretations*. What is the theology reflected in Luther's own hymns? What is the message in the different translations?
3. *Liturgy*. Which hymns have been connected with the liturgy? Which hymns have been used in the Sunday services?
4. *Teaching*. How have Luther's hymns been used as pedagogical instruments in church and society?
5. *Music*. Which chorals and what musical forms have been used?
6. *Society and culture*. Which role have Luther's hymns played outside church life? In what cultural, social or political context do they occur, i.e. in literature and artistic music, in folk song and handicraft, in danger and conflicts?

Jenny's list

A first question for a research project of this kind is: What is to be considered as a Luther hymn. Our starting point was Markus Jenny's *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe* (Köln, Wien: Böhlau Verlag 1985). Jenny gave, after some critical discussions, a good outline. To refresh our memories, and maybe to increase hymnological knowledge, I shall present Jenny's list of Luther's hymns (with some of the English translations):

- 001 *Dies sind die heiligen Zehn gebot*/These are the holy Ten Commands
- 002 *Nun freut euch, lieben Christen gemein*/Dear Christians, one and all rejoice
- 003 *Mitten wir im Leben sind*/Even as we live each day
- 004 *Gott sei gelobet und gebenedeiet*/Our Lord, we praise you, bless you
- 005 *Gelobet seist du, Jesu Christ*/All praise to you, eternal God
- 006 *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns*/Jesus Christ, our God and Savior
- 007 *Wohl dem, der in Gottes furcht steht*
- 008 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*
- 009 *Es spricht der Unweisen Mund wohl*
- 010 *Es wollt uns Gott genädig sein*/May God bestow on us his grace
- 011 *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*/Out of the depths I cry to you
- 012 *Christ lag in Todes Banden*/Christ Jesus lay in death's strong bands
- 013 *Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod*/ Jesus Christ, our Savior true

- 014 *Nun komm, der Heiden Heiland/Savior of the nations, come*
 015 *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott/Come Holy Ghost, God and Lord*
 016 *Christum wir sollen loben/From East to west, from shore to shore [?]*
 017 *Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist/Creator Spirit, heav'nly dove*
 018 *Ein neues Lied wir heben an/ A new song here shall be begun*
 019 *Nun bitten wir den Heiligen Geist/To God the Holy Spirit let us pray*
 020 *Mensch, willst du leben seliglich/Man, wouldst thou live blissfully*
 021 *Mit Fried und Freud ich fahr dahin/I leave as you have promised, Lord*
 022 *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*
 023 *Gott der Vater wohn uns bei/God the Father, be our stay*
 024 *Wir glauben all an einen Gott/We all believe in one true God*
 *025 *Kyrie eleison*
 026 *Jesaja, dem Propheten, das geschah/Isaiah in a vision did of old*
 *027 *Christe, du Lamm Gottes/O Christ, thou Lamb of God*
 028 *Ein feste Burg ist unser Gott/ A mighty fortress is our God*
 *029 *Die Litanei - deutsch und lateinisch*
 030 *Verleih uns Frieden gnädiglich/Grant peace, we pray, in mercy, Lord*
 031 *Herr Gott, dich loben wir/Lord God, to you our hearts we raise*
 032 *Christ ist erstanden/Christ is arisen*
 033 *Vom Himmel hoch, da komm ich her/From heaven above to earth I come*
 034 *Sie ist mir lieb, die werthe Magd/To me she's dear, the worthy maid*
 035 *Vater unser im Himmelreich/Our Father in the heaven*
 036 *Christ, unser Herr, zum Jordan kam/To Jordan came the Christ, our Lord*
 037 *Was fürchtst du, Feind Herodes, sehr*
 038 *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort/ Lord, keep us steadfast in your Word*
 039 *Vom Himmel kam der Engel Schar*
 040 *Nun lasst uns den Leib begraben*
 041 *Der du bist drei in Einigkeit*
 042 *Unser grosse Sünde und schwere Missetat*
 *043 *Der 111. Psalm*
 *044 *Der 117. Psalm*
 *045 *Der Lobgesang des Zacharias*

Jenny's list contains 45 texts. But all did not come up in the investigation. Our interest was focused on Kirchenlieder, hymns, not the liturgical songs (025, 027, 029). The numbers 042-045 have not appeared in the Nordic tradition. The starting point were principally 39 hymns.

One detail has to be mentioned. The numbers in front of the beginning line became important. Luther's hymns have in the Nordic countries during different periods in history had various openings, also in the same language. How could we indentify the hymns in so many languages with so many beginnings? The number became a key, it gave a code of identification for every hymn in every country in every time. Did someone mention 028 in Iceland or Finland, then we new that he ment *Ein feste Burg*.

There is a questionmark in Jenny's list. It does not contain the German hymn *Die beste Zeit* (Evangelisches Gesangbuch 1994: 319). The original text of this hymn is found in a preword of one of Luther's writings. The song was used by the Bohemian Brethren in 1544 and in Strassbourg 1572. Why is it not in Jenny's list?

And now some glimpses from the investigation. I shall start with the dissemination of Luther's hymns.

Dissemination

The reformation was received with great enthusiasm in the Nordic countries in the 1520s. And ever since that Nordic church life has mainly had a Lutheran character. Today about 85 percent of the countries' population are Lutherans. How were the hymns spread? I give some examples by the examination of important printed hymn books:

* *Denmark* had in 1529 translated 26 of Luther's hymns, in the year 1569 the number was 36. Altogether 37 hymns have been used.

* *Norway* follows Denmark until 1814, but in 1985 one more hymn was translated. A total of 38 hymns have been sung.

* *Iceland* had in the year 1555 translated 19 and in 1589 a total of 38 hymns, including liturgical songs. In 1859 one more hymn was added and in 1972 two more. A total of 41 hymns (including liturgical songs) and totally 38 *Kirchenlieder* have been used.

* *Sweden* had in 1530 translated four hymns, in 1562 the amount was 31. Five more hymns were introduced in 1695. All together there are 36 hymns.

* *Finland*, where two languages must be noticed:

a) Swedish: follows Sweden (until 1886), 36 hymns.

b) Finnish: in 1583 and 1605 all the hymns (two in 1549) which have been used, are already translated. A total of 32 hymns.

Luther's hymns were rapidly spread in the Nordic countries. Generally they took two main directions. One was directly from Wittenberg by young men who studied there. The other was over Rostock. The great interest in Luther's hymns was mainly due to an enthusiasm wanting to shed light upon the new faith. The kings and princes were also excited. Thus they got more power as the head of the churches. An important factor was also the trading and shipping around the Baltic Sea. German tradesmen were essential links between the countries, not only economically, but also according to cultural and religious communication.

The national reformers played, of course, a crucial role in the dissemination of the hymns. They became, like Luther, hymn writers and translators. They developed and even created written language. The hymns were not always translated directly from Luther's texts but some times via translations from

other Nordic languages. A Finnish translation could rely on a Swedish version, which in turn could have been made with the help of a Danish translation.

The list presented above shows how many of Luther's hymns were printed in early hymn books. Not all the hymns were preserved. Some occasionally disappeared. What is the situation today? All the Nordic churches have quite recently introduced new hymn books. How many of Luther's hymns are in use today in the Nordic countries? The amounts in the official hymn books are as follows:

* Denmark:	20
* Norway:	22
* Iceland:	14
* Sweden:	16
* Finland	
a) Finnish:	20
b) Swedish:	19

Further it can be mentioned that Luther's hymns nowadays are found also in catholic hymn books and in free church collections. In comparison Evangelisches Gesangbuch (1994) contains 36 of the texts listed by Jenny – and still one more, *Die beste Zeit* (319). This makes a total of 37 hymns. Lutheran Book of Worship (1981) lists 17 hymns. Eight of Luther's hymns are represented in all official Nordic hymn books:

- 005 Gelobet seist du, Jesus Christ
- 006 Jesus Christus, unser Heiland, der von uns
- 011 Aus tiefer Not
- 012 Christ lag in Todesbanden
- 017 Komm, Gott Schöpfer
- 019 Nun bitten wir den Heiligen Geist
- 028 Ein feste Burg
- 033 Vom Himmel hoch

This gives a picture of the central Luther hymns in the Nordic countries today. But which is the real use? The investigation has analysed some hundred thousands of hymn singings in the services during the last 50 or 60 years. The result shows, which was expected, a decreasing use of Luther's hymns. In Finland, for instance, they have decreased by more than 50 percent from the year 1975 to 2003, from 4,7 percent to 2,1 percent of all the hymns sung in the services. In Sweden the amount of Luther's hymns is 1,5 percent. The reason for the decrease is, among others, that the hymn books were renewed in 1986. There was another centre of gravity. Hymns of more simple character were introduced, modern songs and old revival hymns. Dogmatic texts gave room

for hymns about existential matters – and for joy and praise. Luther's hymns felt heavy and old fashioned.

The most commonly sung Luther hymns in the Nordic countries today are in:

* *Denmark:*

019 Nun bitten wir
005 Gelobet seist du
028 Ein feste Burg

* *Norway:*

028 Ein feste Burg
014 Nun komm, der Heiden Heiland
015 Komm heiliger Geist, Herre Gott

* *Iceland:*

028 Ein feste Burg
006 Jesus Christus, under Heiland, der von uns
014 Nun komm, der Heiden Heiland

* *Sweden:*

033 Vom Himmel hoch
015 Komm, heiliger Geist, Herre Gott
014 Nun komm, der Heiden Heiland

* *Finland (Swe):*

033 Vom Himmel hoch
02.8 Ein feste Burg
038 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

Generally, but not distinctly, there are two favourites, *Ein feste Burg* and *Nun komm, der Heiden Heiland*. This just as a glimpse of which hymns are on top in the Nordic services today. And now to another section:

Dogmatic interpretations

Luther formulated an apposite message in his hymns. The point could be summed up in a line from *Ein feste Burg* (028): "Er hilft uns frei aus aller Not, der jetzt uns hat betroffen" ("He breaks the cruel oppressor's rod, and wins salvation glorious", LBW 228, 229). The same kinds of expressions are found in about one third of Luther's hymns. In the Christmas hymn *Vom Himmel hoch* (033) ("From heav'n above") the newborn child is the God who "will euch führn aus aller Not" ("who hears your sad and bitter cry ... and from all your sins will set you free", 51:3). In the communion hymn *Gott sei gelobet* (004) he prays: "Hilf uns, Herr, aus aller Not" ("... sins and sorrows", 215). According to Luther distress and need are part of human life. Man can take refuge in many

things, but God is the one who helps in distress. Yet Luther does not want to proclaim only a theoretical doctrine. He wants to show where man can find existential help in the middle of life, here and now, through Christ.

The translations of Luther's hymns in the Nordic countries could and can in no way match the original texts. The early translators were at first hand church leaders and not poets. They possessed greater talents as reformers and theologians than as writers. They stressed substance more than rhyme and metre. The results were quite free translations.

The investigation displays that Luther's hymns had a strong position in the Nordic countries during 200 years. But in the 18th century there was a change, especially in Denmark and Iceland. At the end of the 18th century almost one third of Luther's hymns were rejected in Denmark, 11 hymns. In Iceland still more were weeded out, 16 of 38 hymns in use. It was the period of enlightenment. A new age brought new visions of man – and hymns. Believing in man's reason and capacity, the enlightenment had little use for Luther's message that man is totally dependent upon Christ. Reason, and not the Bible, wrote the agenda of mankind. Christian Gellert with his intimate tune became the model for poets. Luther's biblical hymns seemed antiquated. Incarnation and reconciliation had to be reformulated. Words about evil, devil and death had to be modified. And what use did man have of a Holy Spirit when one could refer to the will of a good heart? Luther became a monument from the past. Many of his hymns were rejected. And others were written out in a new way according to the taste of the epoch – sometimes far from Luther.

But only some decades later, in the early 19th century, there was a renaissance for Luther in Denmark. This was due to the foremost hymn writer N. F. S. Grundtvig. But Luther himself did not return. There was a change in theology. Luther's hymns were reflected by Grundtvig's thinking. Among other things Grundtvig emphasized the church. When Luther in *Nun bitten wir den heiligen Geist* (019) writes "behute uns" ("protect us") then Grundtvig talks about protecting the church. When Luther in the same hymn talks about "Not, Schand und Tot" (distress and death) Grundtvig brings in a much more joyful tune. Several Luther hymns were in the 19th century by Grundtvig brought back into the Danish tradition. But the image of Luther changed. Luther was seen through Grundtvig's prism, it was a different Martin Luther.

Sweden and Finland preserved the hymns in the time of enlightenment, almost until the 20th century. Then some of the hymns were rejected. The reason why they were retained so long, i.e. in Finland, is that the Lutheran confession has a strong position in the country, also among members of revival movements. Luther's significance as teacher is emphasized. This has kept the hymns alive. But there have also been theological changes. Finnish translations in the 19th century express the spirit of pietism. Dark feelings and man's helplessness are emphasized. In our days, in the hymn books of 1986, Luther has come closer again.

In Sweden there was a new translation of *Ein feste Burg* in 1986 by Olov Hartman. The triumphant approach in Luther's hymn changed into kenosis. No powerful God breaks the thorns when man is squeezed by evil forces. The Saviour does not bear a victorious vestment, he bears a thorny crown. The cross, and not the fortress, is fundamental. By this opposite perspective Hartman wanted to create a hymn which refers to experiences of our time. *Ein feste Burg* became a hymn for the 21st century. It is a powerful hymn. But is it at all a Luther hymn?

Ein feste Burg

During all periods one of Martin Luther's hymns has dominated in the Nordic countries, *Ein feste Burg* (028). This hymn was investigated from several points of view: theological, musicological, literary, political, as identification in distress, as a hymn which has attracted peoples' minds and feelings.

Ein feste Burg is above all the battle hymn – as in many countries. It has been sung in wars and trials, in mines and on unsafe journeys. Today its position varies. In Finland it has become almost a second national hymn, which is sung i.e. at patriotic and religious-political meetings, on TV every Christmas and New Year's Eve. It is the religious signature of the Finnish army. It is one of the most popular hymns among the Finns, even if some congregations don't want to use it in services because of its nationalistic character. In Sweden they don't seem to like the hymn. The Swedes feel that it is much too gloomy, serious and strange. In other words the Finns and the Swedes react in an opposite way. One reason is that the Finns have quite fresh memories of wars, crises, distress and sufferings. The hymn has served as a collective consolation and a national identification in difficult situations. The Swedes have experienced good days for a long time. The hymn is not of current interest.

The investigation gives many examples of how *Ein feste Burg* has served as a battle hymn, i.e. here in Trondheim in 1942. In January that year the Nazi occupation forces made Vidkun Quisling minister president in Norway. The event was to be celebrated by flying the flag during three days. And a broadcasted service from Nidaros cathedral was announced. Normally the cathedral dean, Arne Fjellbu, would have been celebrant. But the Nazi authorities replaced him with a loyal clergyman. This was political encroachment in church affairs. Dean Fjellbu in his turn announced another service later the same day. But the police locked the doors. People gathered outside the church. It was a cold day, but they did not want to leave, they wanted to express their feelings and fears. From the east side of the church a voice started singing *Vår Gud han er så fast en borg, Ein feste Burg*. Others joined in.

The person who started the singing took many risks. He did not know the consequences of singing about "the bad enemy, a world filled with devils, not fearing even if they take our lives" in the face of the Nazis. He couldn't be sure

that the others knew the hymn by heart. But there was, a newspaper writes, hymn singing as never heard before. Tears filled many eyes. Fear, annoyance and protest changed into consolation and confidence. "Er hilft uns frei aus aller Not" became concrete. "He saves us from every kind of suffering."

In Iceland there is an example of how the hymn has worked in an opposite way. In the 19th century Icelandic patriotism grew strong and there was a struggle for independence from Denmark. But this time *Ein feste Burg* did not unite the Icelandic people. Instead the hymn was identified with the Danish kingdom. It did not become a sign of God's power but of the Danish authorities. And the hymn was rejected and hated. However, today *Ein feste Burg* is again on top of Luther's hymns in Iceland. Especially the choral is important. It is used in connection with several hymns, among others a funeral hymn.

Society and culture

One task was to investigate to what extent Luther's hymns have played a role, not only in connection with church, but in culture and society as a whole, for instance in art and literature and in classical compositions. Inger Selander has analysed the use of Luther's hymns in communicative genres. To which extent do hymns belong to the repertoire of Swedish authors? Do the hymns occur in biographies, memoirs, diaries and letters? A summary of her investigation is found in the last issue of the I.A.H. Bulletin (33/2005). I shall mention some points of view.

Luther's hymns do not belong to the common intertexts in Swedish literature, six of his hymns appear. More often Swedish authors refer to spiritual songs from the 19th century, not to the dogmatic type of hymns such as the Lutheran. *Ein feste Burg* is an exception. It is the most quoted hymn in all examined communicative and literary genres through the ages. This is not surprising. The hymn has been taught at school, it has been sung in services, in homes and at regimental prayers. It has been well known.

In the Swedish literature hymns are often quoted in connection with religious rite, a service or funeral, they are sung at work, especially descending and ascending in mines. Immigrants sing hymns when they remember old Sweden. Sometimes a hymn is not sung, only played by an instrument. A hymn can also describe a deep religious or existential feeling.

Inger Selander concludes that Luther's hymns to a certain extent belong to the literary tradition of Swedish authors, but they are no longer a part of the common knowledge of the Swedes - with an exception for *Ein feste Burg*, even if it is not known by young people. Hymns are less quoted towards the end of the 20th century than before, while the Bible is still often used as a source of quotations.

Selander presents a satirical use of the hymn *Ein feste Burg* in connection with tennis in Båstad 1975. Björn Borg was on top as a player, his name was on the lips of many Swedes, who expected him to win. In the same year there was

an animated discussion about the fact that Chile took part in the games. The murder of president Allende was close in time. The politicians wanted to prevent Chile from attending, but the tennis supporters hoped to separate sports and politics. Tage Danielsson, an entertainer and satirical author of great artistic and literary merits, took part against Chile. He published a tennis hymn based on *Ein feste Burg*. It can be noticed that the name Borg in Swedish is Burg in German, fortress in English. I quote Inger Selander in Bulletin 33/2005:

Our *Borg* is for us a mighty God,
 He is our weapon secure.
 On him, *in the white vestment*
 We wish to build our hope.
 The prince of darkness is descending
And wants to be with us.
 He is surely arming
 With dread craft and might.
 Still, we do not fear.

Vår Borg är oss en väldig Gud,
 Han är vårt vapen trygga.
 På honom, i den vita skrud,
 Vårt hopp vi vilja bygga.
 Mökrets furste stiger ned
 Och vill vara med.
 Han rustar sig förvisst
 Med våld och argan list.
 Likväl vi oss ej frukta.

Danielsson has kept most of the text from Luther's first stanza in Swedish (1937: 124). There are several stanzas. Only the words in italics are new. Björn Borg "in his white vestment" stresses the religious sphere of the ironic parody, he also stands up against "the prince of darkness" - Chile. Danielsson uses the hymn because of the name Borg and probably also because it belonged to the common repertoire in 1975.

Hannu Vapaavuori investigated the role of *Ein feste Burg* in Finland, in serious contexts but also in irony and sarcasm. He has followed discussions and writings about hymns on Internet, where sometimes hate against Luther is shown. And also ideological irony. There is i.e. a fictitious description of how Finland has become a member of NATO. When the solemn ceremony at Helsinki airport is coming to an end the enormous mass of people take off their hats and start singing *Ein feste Burg*. The ceremony reminds of the use of the hymn in Finland in political connections. I earlier mentioned the discussion about Kimi Räikkönen and formula 1.

This type of hymnological research might not seem to be serious. But the aim was to find out to what extent Luther's hymns belong to the repertoire of the Nordic people.

Music

Much effort is used in investigation of the music of Luther's hymns. Generally, traditional melodies were used in the Nordic countries, but also others. In Finland some folk melodies were sung to Luther's hymns in the 18th century. But usually Luther was respected. Choral books are a late phenomenon in the Nordic countries, except for Denmark. In Sweden and Finland the earliest hymn books with melodies were printed at the end of the 17th century. Instead

there were handwritten choral collections. They show that Luther's melodies had a strong position, even if they did not always follow the models from Wittenberg. In Bulletin 33/2005 Erkki Tuppurainen has an article about this.

One investigation of the music dealt with the question of Luther's hymns in classical compositions in Finland, in cantatas, symphonies, operas, oratorios and in Finnish films. Rather many musical compositions contain Luther's hymns – there is also a Luther opera with five hymns. Mainly two melodies are used, *Ein feste Burg* (028) and *Vom Himmel hoch* (033). In Finnish films *Ein feste Burg* occurs nine times and *Vom Himmel hoch* in eight films.

A cultural aspect in Iceland is to be mentioned. The Reformation was introduced in Iceland with great enthusiasm in the 16th century. All of Luther's hymns, except one, were translated and printed in hymn books. There is also a great number of old manuscripts in Iceland, many are copies of printed hymn books. But it is interesting to find that Icelandic women already in the 17th century were inspired by Luther to write hymns. Female hymn writers were rare in those days. But their hymns remained manuscripts and were not printed. In the Faeroe Islands Luther's hymns as late as in the 20th century inspired a reformation in the use of Faroese language.

Liturgy and teaching

The divine service on Sunday was above all a place where people met Luther's hymns. They spread information about essential points of the evangelical-Lutheran faith. The hymns played an important role in the services during the first 300 years after the Reformation, but later they were often replaced by other hymns. Today Luther's hymns are sung especially on Christmas and Pentecost, in Finland also on Reformation's day.

This also concerns Luther's hymns at school. In the Swedish hymnal of 1695 catechism hymns, especially *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (001) and *Wir glauben all an einen Gott* (024) were important. In the 19th century the hymns lost their function, partly when school was separated from church and partly when religious teaching became more independent. In Swedish schools Luther's hymns are since 1919 treated as historical material. Today they are hardly used, except for *Vom Himmel hoch* (033) and *Vom Himmel kam der Engel Schar* (039). The strongest position Luther's hymns have in Danish schools.

Bibliography

The investigation has listed over 1000 titles of Nordic books and articles containing research about Luther's hymns, of hymn books and liturgical books with Luther hymns. The material can soon be found also on the net: www.locus-dei.dk.

Conclusion

I started with much enthusiasm to sum up the results of our Nordic research. I come to an end with some dissatisfaction. So little could be said about so much. But I am pleased to foreshadow the latest NordHymn investigation. It has deepened and widened our knowledge in many ways:

1. The most important knowledge will not be published. Those are the informal discussions about Luther's hymns and about hymnological research and methods in interdisciplinary groups.
2. The comparative perspective. We investigated differences and similarities in the Nordic countries. This showed what we to some extent already knew. The translations, receptions and influences of hymns are dependent of the cultural environment.
3. Methodological knowledge. We discovered the importance of interdisciplinary team work in hymnology. To get an overall impression research in theology, musicology, literature, sociology, education and history etc. must meet together. This can also lead to a methodological renewal.
4. The picture of Martin Luther. What has been his role? A sociologist provoked a question: Is the image of the great Martin Luther only an invention afterwards? Is he only church PR? His hymns have inspired hymn writing during centuries, but have they also slowed down the attempts to renew hymn singing?

Sometimes during the work we talked wildly. A question discussed was: How would Luther today express himself in hymns? In his own days reconciliation through Christ was the central issue, often expressed in the words from the Bible. How would Luther write about reconciliation today? What kind of other questions would he express in his hymns? Ecumenical matters? Humanitarian questions? Environment? International solidarity? Hope for the future? What kind of music would he use today?

Of course, we can get no answers. In Luther's own days and later in history his hymns have had great effect. An investigation of this kind does not give facts only about Luther's hymns in the Nordic countries in history and until today, during 500 years. On the whole it raises questions about the content, form and function of hymns. It shows that it will always be necessary to reflect history against present times - and why not hymn renaissances in modern time against their consequences in the future.

Epilogue

Finally it could be mentioned that Kimi Räikkönen seems to become a successful car driver. He has in fact won two of the last three Formula 1 races, maybe thanks to Luther's *Ein feste Burg*.

Karl-Johan Hansson

Martin Luthers Kirchenlieder im Leben der nordeuropäischen Menschen

Vor einiger Zeit erschien in der größten Finnischen Tageszeitung *IltaSanomat* ein Leserbrief zu den Formel 1 Autorennen. Keke Rosber und Mika Häkkinen sind seit längerem wichtige Nationalsymbole auf diesem Gebiet. Besagter Brief handelte von einem neuen, weniger erfolgreichen Fahrer, Kimi Räikkönen und fragte, was man in dem Fall wohl tun könne. Sein Vorschlag: warum nicht einfach Luthers *Eine feste Burg* anstimmen? Seit Jahrhunderten hat dieses Kirchenlied Finnland in tiefen Krisen gerettet. Es hat geholfen, wenn das Land sich behaupten musste. Man lasse Räikkönen *Eine feste Burg* singen, und er würde gewinnen.

Zentrales Thema unserer Konferenz ist der Liederfrühling. Könnte der Vorschlag unseres Kimi-Fans in der finnländischen Presse das Zeichen eines neuen Liederfrühlings sein? Sogar in Verbindung mit internationalen Autorennen scheinen Kirchenlieder gesungen zu werden! Luther begann vor 500 Jahren mit seinen Kirchenliedern. Im Vergleich mit vielen anderen schrieb er nur wenige Lieder. Nichtsdestotrotz startete er den umfangreichsten Prozess des Kirchenliedersingens in der Geschichte. Er wurde der Prototyp eines Dichters von Kirchenliedern, seine Schöpfungen verbreiteten sich über den gesamten Erdkreis. Wir können dies wohl *den* Liederfrühling nennen.

Wie ist die Stellung von Martin Luthers Kirchenliedern in den Nordischen Ländern - sowohl heute als auch in der Vergangenheit? Niemand hatte erwarten können, dass Luthers Kirchenlieder in den nordischen Ländern in gleicher Weise Fuß fassen würden wie in den deutschsprachigen. Seine Kirchenlieder mussten in neue Sprachen übersetzt werden. Sie mussten in eine fremde und eher unterentwickelte Sprachkultur eingeführt werden. Wie wichtig sind Luthers Kirchenlieder wirklich geworden in jenen fünf so genannten nordischen Ländern?

NordHymn

NordHymn ist ein skandinavisches Netzwerk für interdisziplinäre Studien von Kirchenliedern und geistlichen Gesängen. Vor fast 10 Jahren begann das Forschungsprojekt *Martin Luthers Kirchenlieder im Leben der nordeuropäischen Menschen*. Sein Ziel war es, den Einfluss von Luthers Kirchenliedern zu studieren, nicht nur im kirchlichen Raum, sondern auch von sozialen, kulturellen und politischen Aspekten aus gesehen. Die Arbeit wurde vor kurzem beendet, und ein Abschlussbericht, der (mit Anhängen) an die 1000 Seiten umfasst, wird in Kürze an der Universität von Lund (Arcus förlag)

erscheinen. Leider ist die Publikation nur in den Skandinavischen Sprachen geschrieben; sie wird dennoch eine Zusammenfassung auf Deutsch und Englisch enthalten. NordHymn Arbeit wurde mit insgesamt mehr als 200.000 Euro von den Nordischen Staaten unterstützt – dies zeigt ein deutliches Interesse an hymnologischen Studien dieser Art.

Das Forschungsprojekt war in vielen Aspekten einzigartig, erstens von seiner Größe her. Über 60 Forscher aus Theologie, Musikologie, Literaturwissenschaft, Geschichte, Soziologie, Erziehungswissenschaften und auch aus dem Klerus waren involviert. Zweitens, als gute Übung im hymnologischen Teamwork. Hymnologische Forschung ist oft sehr individuell angelegt. Hier arbeiteten Forscher aus fünf Ländern und acht Sprachen intensiv zusammen. Drittens, als methodologische Herausforderung, wenn unterschiedliche Forschungstraditionen zusammen kamen. Soziologen trafen Mittelalterexperten, Theologen versuchten sozialen Austausch in der Literatur zu verstehen. Viertens können wir das Projekt, wengleich ein wenig ironisch, als einzigartig sehen, da heute wohl nur wenige Menschen es wagen würden, eine so Tiefschürfende Studie über ein so großes und überholtes Themas wie Martin Luthers Kirchenlieder zu beginnen.

Natürlich kann ich nur kurze Einblicke in ein weites Feld gewähren. Die Studie eröffnet uns, ganz dem Thema unserer Konferenz entsprechend, einige interessante Perspektiven. Wir können die Auswirkungen des Liederfrühlings über 500 Jahre hinweg verfolgen: wie sich die Kirchenlieder verbreiteten, wann, wo und wie sie gesungen und aufgenommen wurden, und welche Bedeutung sie für unterschiedliche soziale Schichten hatten. Vergleichende Studien waren einer der wichtigsten Aspekte herauszufinden, wie gleich und doch auch wie unterschiedlich die Aufnahme einzelner Lieder in unterschiedlichen Ländern stattfand. Wir können uns im Vergleich dazu gar nicht vorstellen, wie jemand in 500 Jahren den Liederfrühling der 1970er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts analysieren wird!

Die Nordischen Länder

Die Nordischen Länder sind der ideale Ausgangspunkt für eine solche Studie. Alle haben eine gemeinsame Geschichte: Dänemark mit Norwegen und Island, Schweden und Finnland, Schweden und Norwegen. Im Mittelalter bildeten die Länder eine Nordische Union, und in den 1970ern gab es ähnliche Pläne. Heute haben die Kulturen viele Gemeinsamkeiten, sei es ökonomisch, kulturell, politisch oder religiös. The Lutherische Kirche hat seit der Reformation eine beherrschende Position inne. Die Sprachen sind, vom Finnischen und Isländischen abgesehen, einfach zu verstehen.

Die Studie begann mit vielen Fragen: wie geschah die Verbreitung von Luthers Kirchenliedern? Welche Rolle spielten sie im Kirchenleben und in der Gesellschaft? Und vor allem: was davon existiert heute noch?

Gliederung der Untersuchung

Um das Projekt koordinieren zu können, wurden die 60 Wissenschaftler in 6 Sektionen aufgeteilt. Jede Gruppe hatte ein eigenes Thema und Teilnehmer aus unterschiedlichen Ländern. Die Aufteilung war wie folgt:

1. *Verbreitung*: Welche Lieder sind übersetzt und in Gesangbüchern gedruckt worden und wurden in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten verwendet?
2. *Dogmatische Interpretation*: Welche Theologie reflektieren Luthers eigene Kirchenlieder? Welche Bedeutung/Inhalte hat sie in den unterschiedlichen Übersetzungen?
3. *Liturgie*: Welche Kirchenlieder stehen in Verbindung mit der Liturgie? Welche wurden am Sonntag verwendet?
4. *Lehre*: Wie wurden Luthers Kirchenlieder als pädagogische Instrumente, weltlich wie geistlich, eingesetzt?
5. *Musik*: Welche Melodien und musikalischen Formen wurden verwendet?
6. *Gesellschaft und Kultur*: Welche Rolle spielten die Kirchenlieder außerhalb des kirchlichen Lebens? In welchem kulturellen, sozialen oder politischen Zusammenhang kommen sie vor, zum Beispiel in Literatur und Kunstmusik, im Volksgesang und Handwerk, in Gefahr und Streit?

Jennys Liste

Die grundlegende Frage eines solchen Projekts ist einfach: Was ist als ein Lutherlied zu betrachten? Unser Ausgangspunkt war Markus Jennys Edition *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe* (Köln, Wien: Böhlau Verlag 1985). Jenny gibt darin, nach einer kritischen Diskussion, einen guten Überblick. Um unsere Erinnerung aufzufrischen und vielleicht auch unser hymnologisches Wissen zu verbessern, will ich Jennys Liste mit einigen englischen Übersetzungen hier darstellen:

- 001 Dies sind die heiligen Zehn Gebot/These are the holy Ten Commands
002 Nun freut euch, lieben Christen gemein/Dear Christians, one and all
003 Mitten wir im Leben sind/Even as we live each day
004 Gott sei gelobet und gebenedeiet/Our Lord, we praise you
005 Gelobet seist du, Jesu Christ/All praise to you, eternal God
006 Jesus Christus, unser Heiland, der von/Jesus Christ, our God and Savior
007 Wohl dem, der in Gottes furcht steht
008 Ach Gott, vom Himmel sieh darein
009 Es spricht der Unweisen Mund wohl
010 Es wollt uns Gott genädig sein/May God bestow on us his grace
011 Aus tiefer Not schrei ich zu dir/Out of the depths I cry to God

- 012 Christ lag in Todes Banden/Christ Jesus lay in death's strong bands
 013 Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod/ Jesu Christ, our Savoir true
 014 Nun komm, der Heiden Heiland/Savior of the nations, come
 015 Komm, Heiliger Geist, Herre Gott/Come Holy Ghost, God and Lord
 016 Christum wir sollen loben/From East to west, from shore to shore
 017 Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist
 018 Ein neues Lied wir heben an/A new song shall here be begun
 019 Nun bitten wir den Heiligen Geist/To God the Holy Spirit let us pray
 020 Mensch, willst du leben seliglich/Man, wouldst thou live blissfully
 021 Mit Fried und Freud ich fahr dahin/I leave as you have promised, Lord
 022 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit
 023 Gott der Vater wohn uns bei/God the Father, be our stay
 024 Wir glauben all an einen Gott/We all beleive in one true God
 *025 Kyrie eleison
 026 Jesaja, dem Propheten, das geschah/Isaiah in a vision did of old
 *027 Christe, du Lamm Gottes
 028 Ein feste Burg ist unser Gott/A mighty fortress is our God
 *029 Die Litanei - deutsch und lateinisch
 030 Verleih uns Frieden gnädiglich/Grant peace, we prays, in mercy, Lord
 031 Herr Gott, dich loben wir/ Lord God to you our hearts we raise
 032 Christ ist erstanden/Christ is arisen
 033 Vom Himmel hoch, da komm ich her/From heaven above to earth
 034 Sie ist mir lieb, die werthe Magd/To me she's dear, the worthy maid
 035 Vater unser im Himmelreich/Our Father in the heaven
 036 Christ, unser Herr, zum Jordan kam/To Jordan came the Christ our Lord
 037 Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr
 038 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort/ Father with all your gospel's power
 039 Vom Himmel kam der Engel Schar
 040 Nun lasst uns den Leib begraben
 041 Der du bist drei in Einigkeit
 042 Unser grosse Sünde und schwere Missetat
 *043 Der 111. Psalm
 *044 Der 117. Psalm
 *045 Der Lobgesang des Zacharias

Jennys Liste enthält 45 Texte, aber nicht jeder wurde in die Untersuchung aufgenommen. Unser Interesse konzentrierte sich auf Kirchenlieder und Hymnen, nicht aber auf die liturgischen Gesaenge (025, 027, 029). Die Nummern 042-045 sind in den nordischen Traditionen nicht aufgetaucht. Unser Ausgangspunkt waren prinzipiell 39 Kirchenlieder.

Ein Detail muss erwähnt werden. Die Zahl unmittelbar vor dem Text-
 Incipit in der Liederliste ist sehr bedeutsam geworden. Luthers Kirchenlieder haben in den nordischen Ländern während der verschiedenen geschichtlichen Perioden sehr unterschiedliche Incipits erhalten, auch bei Übersetzungen in der

gleichen Sprache. Wie konnten wir die Kirchenlieder in so vielen Sprachen und mit so vielen unterschiedlichen Incipits identifizieren? Die Nummer wurde zum Schlüssel, sie ergab eine Kennzahl zur Identifikation für jedes Kirchenlied in jedem Land und zu jeder Zeit. Wenn jemand 028 in Island oder in Finnland erwähnte, dann wussten wir, dass er *Ein feste Burg* meinte.

Es gibt eine offene Frage in Jennys Liste. Sie enthält nicht das deutsche Kirchenlied *Die beste Zeit* (Evangelische Gesangbuch 1994, Nr. 319). Der originale Text dieses Liedes ist in einem Vorwort zu einer von Luthers Schriften zu finden. Das Lied wurde 1544 von den Böhmisches Brüdern und 1572 in Strassburg benutzt. Warum scheint es in Jennys Liste nicht auf? Jetzt aber einige Einblicke in die Untersuchung. Ich beginne mit der Ausbreitung von Luthers Kirchenliedern.

Ausbreitung

Die Reformation wurde in den nordischen Ländern mit großer Begeisterung in den 1520er Jahren aufgenommen. Seit dieser Zeit hatte das nordische kirchliche Leben schon immer hauptsächlich einen lutherischen Charakter. Heute sind etwa 85 Prozent der Bevölkerung in diesen Ländern Lutheraner. Wie wurden die Kirchenlieder verbreitet? Ich gebe einige Beispiele anhand der Auswertung wichtiger gedruckter Gesangbücher:

* 1529 wurden in *Dänemark* 26 von Luthers Liedern übersetzt, im Jahre 1569 stieg die Zahl auf 36. Insgesamt wurden 37 Kirchenlieder verwendet.

* *Norwegen* folgte Dänemark bis 1814, im Jahre 1985 jedoch wurde ein weiteres Lied übersetzt. Insgesamt wurden 38 Lutherlieder gesungen.

* In *Island* sind 19 Lieder im Jahre 1555 übersetzt worden, 1589 waren es insgesamt 38, liturgische Gesänge eingeschlossen. 1859 wurde ein weiteres Lied hinzugefügt, 1972 kamen noch zwei andere dazu. Die Gesamtsumme ergibt 41 Gesänge (inklusive der liturgischen), insgesamt wurden 38 Kirchenlieder verwendet.

* In *Schweden* hatte man 1530 vier Lieder übersetzt, 1562 war es eine Menge von 31. Fünf weitere Kirchenlieder wurden 1695 eingeführt, das ergibt eine Gesamtsumme von 36.

* In *Finnland* müssen zwei verschiedene Sprachen berücksichtigt werden:

a) schwedisch: gleich wie Schweden (bis 1886): 36 Kirchenlieder;

b) finnisch: Im Jahre 1549 waren zwei Lieder übersetzt, 1583 und 1605 waren alle benutzten Kirchenlieder bereits übersetzt, insgesamt 32.

Luthers Lieder haben sich sehr rasch in den nordischen Ländern verbreitet. Generell ist dies über zwei Wege gegangen. Der erste führte direkt von Wittenberg ausgehend über junge Männer, die dort studiert hatten. Der zweite ging über Rostock. Das große Interesse an den Lutherliedern kam hauptsächlich von der Begeisterung her, mit der man Aufschlüsse über den neuen Glauben

erhalten wollte. Selbst die Könige und Prinzen waren in Aufregung versetzt, denn dadurch erhielten sie mehr Macht als die Oberhäupter der Kirchen. Ein wichtiger Faktor war auch der Handel und die Seefahrt rund um die Nordsee. Deutsche Händler waren bedeutende Verbindungsleute zwischen den Ländern, nicht nur wirtschaftlich, sondern auch in Hinblick auf kulturelle und religiöse Kommunikation.

Sicherlich spielten die nationalen Reformatoren eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung der Kirchenlieder. Sie wurden – wie Luther – Kirchenliederdichter und Übersetzer. Sie entwickelten und kreierten sogar Schriftsprache. Die Kirchenlieder wurden nicht immer direkt von Luthers Texten übersetzt, sondern zeitweise auf dem Umweg über Übersetzungen aus anderen nordischen Sprachen. Eine finnische Übersetzung konnte auf einer schwedischen Version beruhen, welche umgekehrt wiederum unter Mithilfe einer dänischen Übersetzung erstellt worden ist.

Die oben dargestellte Liste zeigt, wie viele Lutherlieder in frühen Gesangbüchern gedruckt worden sind. Nicht alle dieser Lieder haben sich erhalten. Einige sind gelegentlich verschwunden. Wie schaut es heute aus? Alle nordischen Kirchen haben in jüngster Zeit neue Gesangbücher eingeführt. Wie viele Lutherlieder sind heute in den nordischen Ländern in Gebrauch? Die Zahlen in den offiziellen Gesangbüchern sind folgende:

* Dänemark:	20
* Norwegen:	22
* Island:	14
* Schweden:	16
* Finnland	
a) Finnisch:	20
b) Schwedisch:	19

Es muss weiters erwähnt werden, dass heute Luthers Kirchenlieder auch in den katholischen Gesangbüchern und in den freikirchlichen Sammlungen zu finden sind. Zum Vergleich: Das *Evangelische Gesangbuch* (1994) enthält 36 der bei Jenny aufgelisteten Texte – und noch einen mehr: *Die beste Zeit* (Nr. 319). Das *Lutheran Book of Worship* (1981) kennt 17 dieser Gesänge. Acht von Luthers Kirchenliedern sind in allen offiziellen nordischen Gesangbüchern enthalten:

- 005 Gelobet seist du, Jesus Christ
- 006 Jesus Christus, unser Heiland
- 011 Aus tiefer Not
- 012 Christ lag in Todesbanden
- 017 Komm, Gott Schöpfer
- 019 Nun bitten wir den Heiligen Geist
- 028 Ein feste Burg
- 033 Vom Himmel hoch

Dies ergibt ein Bild von den heutigen zentralen Lutherliedern in den nordischen Ländern. Wie sieht jedoch die tatsächliche Verwendung aus? Die Untersuchung hat auch einige Hunderttausende konkrete Verwendungen von Kirchenliedern in den Gottesdiensten während der letzten 50 oder 60 Jahre ausgewertet. Das Resultat zeigt – was auch erwartet worden ist – einen abnehmenden Gebrauch von Luthers Kirchenliedern. In Finnland zum Beispiel hat der Gebrauch zwischen 1975 und 2003 um mehr als 50 Prozent abgenommen, also von 4,7 Prozent zu 2,1 Prozent von all den in den Gottesdiensten gesungenen Kirchenliedern. In Schweden macht die Summe der gesungenen Lutherlieder 1,5 Prozent aus. Die Ursache für diese Abnahme ist neben anderen, dass die Gesangbücher im Jahre 1986 erneuert worden sind. Dabei wurden andere Schwerpunkte gesetzt. Kirchenlieder von einfacherer Beschaffenheit wurden neu eingeführt, moderne Songs und Erweckungslieder. Dogmatische Texte mussten Platz machen für Kirchenlieder mit existentiellen Themen – und für Freude und Lobpreis. Luthers Kirchenlieder machten den Eindruck, schwer und altmodisch zu sein.

Die meisten, heute üblicherweise in den nordischen Ländern gesungenen Lutherlieder sind folgende:

** Dänemark:*

019 Nun bitten wir
005 Gelobet seist du
028 Ein feste Burg

** Norwegen:*

028 Ein feste Burg
014 Nun komm, der Heiden Heiland
015 Komm heiliger Geist, Herre Gott

** Island:*

028 Ein feste Burg
006 Jesus Christus, unser Heiland
014 Nun komm, der Heiden Heiland

** Schweden:*

033 Vom Himmel hoch
015 Komm heiliger Geist, Herre Gott
014 Nun komm, der Heiden Heiland

** Finnland (schwedisch):*

033 Vom Himmel hoch
028 Ein feste Burg
038 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

Generell, aber nicht eindeutig, gibt es zwei Favoriten: *Ein feste Burg* und *Nun komm, der Heiden Heiland*. Das ist nur ein kurzer Blick auf jene Kirchenlieder, die an der Spitze der Gottesdienste in den nordischen Ländern stehen. Und nun zu den anderen Abteilungen der Untersuchung.

Dogmatische Interpretationen

Luther formulierte eine treffliche Botschaft in seinen Kirchenliedern. Die zentrale Aussage kann in einer Zeile des Liedes *Ein feste Burg* zusammengefasst werden: "Er hilft uns frei aus aller Not, die jetzt uns hat betroffen." Derselbe Typus von Redewendungen kann in rund einem Drittel von Luthers Kirchenliedern gefunden werden. Im Weihnachtslied *Vom Himmel hoch* ist das neu geborene Kind der Gott, der "will euch führen aus aller Not". Im Abendmahlslied *Gott sey gelobet* betet er: "Hilf uns, Herr, aus aller Not". Leiden und Not sind nach Luther Teil des menschlichen Lebens. Luther will jedoch nicht einen theoretischen Glaubenssatz verkünden. Vielmehr will er zeigen, wo Menschen im Mittelpunkt ihres Lebens, hier und jetzt, durch Christus eine existentielle Hilfe finden können.

Die Übersetzung von Luthers Kirchenliedern in den nordischen Ländern konnte und kann in keiner Weise den originalen Texten völlig angeglichen sein. Die frühen Übersetzer waren in erster Linie Kirchenführer und nicht Dichter. Sie besaßen größere Fähigkeiten als Reformatoren und Theologen denn als Schreiber. Sie legten mehr Gewicht auf den Inhalt als auf Reim und Versmass. Das Ergebnis bestand aus ziemlich freien Übersetzungen.

Die Untersuchung zeigt, dass die Lutherlieder in den nordischen Ländern über 200 Jahre lang eine starke Position innehatten. Im 18. Jahrhundert jedoch geschah ein Wandel, speziell in Dänemark und Island. Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde nahezu ein Drittel von Luthers Kirchenliedern in Dänemark ausgeschieden, 11 Lieder. In Island wurden noch mehr ausgesondert: 16 von 38 Liedern, die in Gebrauch standen. Dies war das Zeitalter der Aufklärung. Ein neues Zeitalter brachte neue Sichtweisen vom Menschen - und neue Kirchenlieder. Im Glauben an die menschliche Vernunft und Leistungsfähigkeit hatte die Aufklärung wenig Verwendung für Luthers Botschaft, dass die Menschheit zur Gänze von Christus abhängt. Die Vernunft und nicht die Bibel schrieb das Programm der Menschheit. Christian Gellert mit seiner verinnerlichten Stimmung wurde das Modell für die Dichter. Luthers biblische Kirchenlieder schienen veraltet zu sein. Menschwerdung und Versöhnung mussten sprachlich neu ausgedrückt werden. Worte über das Böse, den Teufel und den Tod mussten modifiziert werden. Und welchen Nutzen sollte ein Mensch von einem Heiligen Geist haben, wenn er auf den Willen eines guten Herzens verweisen konnte? Luther wurde zum Denkmal für die Vergangenheit. Viele seiner Kirchenlieder wurden verworfen. Und andere wurden in einer neuen Weise gemäß dem Geschmack des Zeitalters umgeschrieben - manchmal weit weg von Luther.

Aber nur einige Jahrzehnte später, im frühen 19. Jahrhundert, gab es eine Renaissance für Luther in Dänemark. Dies geschah dank des führenden Kirchenliederdichters Grundtvig. Luther selbst jedoch kehrte nicht wieder. Es gab einen Wandel in der Theologie. Luthers Kirchenlieder wurden durch das Denken Grundtvigs reflektiert. Neben anderen Dingen legte Grundtvig wert auf die Kirche. Wenn Luther im Lied *Nun bitten wir den heiligen Geist* schreibt: „behüte uns“, dann spricht Grundtvig über den Schutz der Kirche. Wenn Luther im gleichen Lied über „Not, Schand und Tod“ spricht, bringt dies Grundtvig in einem viel freudigeren Ton. Verschiedene Lutherlieder wurden durch Grundtvig im 19. Jahrhundert in die dänische Tradition zurück gebracht. Aber das Bild von Luther hatte sich gewandelt. Luther wurde durch die Brille von Grundtvig gesehen, dies war ein anderer Martin Luther.

Schweden und Finnland bewahrten Luther Kirchenlieder während der Aufklärungszeit fast bis ins 20. Jahrhundert. Dann wurden einige der Lieder ausgesondert. Der Grund, warum man so lange an den Kirchenliedern festgehalten hatte, zum Beispiel in Finnland, war, dass das lutherische Bekenntnis eine starke Stellung in diesem Land hat, auch unter den Mitgliedern von Erweckungsbewegungen. Die Bedeutung Luthers als Lehrer wurde hervorgehoben. Dies hat die Kirchenlieder am Leben erhalten. Aber auch hier hat es theologische Veränderungen gegeben. Finnische Übersetzer des 19. Jahrhunderts drücken den Geist des Pietismus aus. Dunkle Gefühle und menschliche Hilflosigkeit werden hervorgehoben. In unseren Tagen, in den Gesangbüchern von 1986, ist Luther wieder etwas genauer zurückgekehrt.

In Schweden hat Olof Hartman 1986 eine neue Übersetzung von *Ein feste Burg* gemacht. Der triumphalistische Ansatz in Luthers Lied wandelte sich in den Gedanken der Kenosis (= Erniedrigung). Kein machtvoller Gott bricht die Dornen, wenn Menschen von bösen Mächten unter Druck gesetzt werden. Der Erlöser trägt kein siegreiches Gewand, er trägt eine Dornenkrone. Das Kreuz und nicht die Festung bilden das Fundament. Mit dieser gegensätzlichen Sichtweise wollte Hartmann ein Kirchenlied schaffen, das auf die Erfahrungen unserer Zeit Bezug nimmt. *Ein feste Burg* wurde zum Kirchenlied für das 21. Jahrhundert. Es ist ein kraftvolles Lied. Aber ist es in jedem Falle noch ein Lutherlied?

Ein feste Burg

Zu allen Zeiten hat eines der Lutherlieder in den nordischen Ländern eine herrschende Stellung eingenommen: *Ein feste Burg*. Dieses Kirchenlied wurde unter verschiedenen Gesichtspunkten erforscht: theologisch, musikologisch, literarisch, politisch, als Identifikation im Leiden, als ein Kirchenlied, welches Denken und Fühlen der Menschen angezogen hatte.

Ein feste Burg ist vor allem ein Schlachtgesang – wie in vielen Ländern. Es wurde in Kriegen und bei Prozessen gesungen, in Bergwerken und auf unsicheren Reisen. Heute ist die Platzierung des Liedes sehr unterschiedlich. In

Finnland wurde es fast zur zweiten Nationalhymne, die zum Beispiel bei patriotischen und religiös-politischen Zusammenkünften gesungen wird, Im Fernsehen immer am Heiligen Abend und zu Neujahr. Es ist die religiöse Signatur der finnischen Armee. Es ist eines der populärsten Kirchenlieder unter den Finnen, auch wenn es einige Gemeinden wegen seines nationalistischen Charakters nicht in den Gottesdiensten verwenden wollen. In Schweden scheint man dieses Lied nicht zu lieben. In Schweden hat man das Gefühl, es sei zu düster, ernst und befremdlich. Mit anderen Worten: die Schweden und die Finnen reagieren auf das Lied in sehr gegensätzlicher Weise. Ein Grund dafür ist, dass die Finnen sehr frische Erinnerungen an Kriege, Krisen, Bedrängnisse und Leiden haben. Dieses Kirchenlied hat als kollektiver Trost und als nationales Identitätsmerkmal in schwierigen Situationen gedient. Die Schweden haben eine lange Zeit an guten Tagen erlebt. Das Lied ist daher nicht von aktuellem Interesse.

Die Untersuchung hat zahlreiche Beispiele dafür gebracht, in welcher Weise *Ein feste Burg* als ein Schlachtgesang gedient hat, zum Beispiel hier in Trondheim 1942. Im Jänner dieses Jahres machten die Besatzungstruppen der Nazis Vidkun Quisling zum Ministerpräsidenten in Norwegen. Das Ereignis musste mit einer dreitägigen Beflaggung gefeiert werden. Es wurde auch eine Radioübertragung aus dem Nidaros-Dom aus Trondheim angekündigt. Normalerweise sollte der Domdechant, Arne Fjellbu, der Feier vorstehen. Die Nazis jedoch ersetzten ihn durch einen ihnen loyalen Kleriker. Dies war ein politischer Eingriff in kirchliche Angelegenheiten. Dechant Fjellbu kündigte im Gegenzug einen weiteren Gottesdienst zu einem späteren Zeitpunkt am gleichen Tage an, aber die Polizei hatte die Kirchtüren verschlossen. Die Leute versammelten sich außerhalb der Kirche. Es war ein kalter Tag, aber sie wollten den Ort nicht verlassen, sondern ihre Gefühle und Ängste ausdrücken. Auf der Ostseite der Kirche begann eine Stimme zu singen: *Vår Gud han er så fast en borg, Ein feste Burg*, die anderen fielen ein.

Jene Person, die mit dem Gesang begonnen hatte, hat vielen Risiken auf sich genommen. Sie wusste nichts über die Konsequenzen, im Angesicht der Nazis zu singen: "Der alt böse Feind, ... und wenn die Welt voll Teufel war, ... Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr, Kind und Weib: lass fahren dahin". Diese Person konnte nicht sicher sein, dass die anderen das Kirchenlied auswendig konnten. Aber hier ereignete sich ein Singen von Kirchenliedern, wie man es zuvor noch nie gehört hatte, wie eine Zeitung schrieb. Viele Augen füllten sich mit Tränen. Angst, Ärger und Protest wandelten sich in Trost und Zuversicht. "Er hilft uns frei aus aller Not" wurde konkret.

In Island gibt es ein Beispiel, wie das Kirchenlied in einer entgegengesetzten Weise gewirkt hat. Im 19. Jahrhundert wurde der isländische Patriotismus sehr stark und es gab einen großen Kampf um die Unabhängigkeit von Dänemark. In dieser Zeit jedoch hat *Ein feste Burg* die Leute in Island nicht geeinigt. Stattdessen wurde das Lied mit dem dänischen Königreich identifiziert. Es wurde nicht zum Symbol für die Macht Gottes, sondern für die

Macht der dänischen Behörden. Das Lied wurde verworfen und gehasst. Dennoch, heute ist *Ein feste Burg* wieder an der Spitze der Lutherlieder auf Island. Besonders die Melodie wurde sehr wichtig. Sie wird in Verbindung mit verschiedenen Liedtexten verwendet, unter anderem auch für ein Begräbnislied.

Kultur und Gesellschaft

Eine Aufgabenstellung war es, zu untersuchen, in welchem Umfang die Lutherlieder eine Rolle gespielt haben, nicht nur in Verbindung mit der Kirche, sondern in Kultur und Gesellschaft als Ganzem, zum Beispiel in bildender Kunst und Literatur, sowie in klassischen Kompositionen. Inger Selander hat den Gebrauch von Lutherliedern in kommunikativen Gattungen untersucht. In welchem Ausmaß gehören Lutherlieder zum Repertoire schwedischer Autoren? Tauchen die Kirchenlieder in ihren Biographien, Memoiren, Tagebüchern und Briefen auf? Eine Zusammenfassung ihrer Untersuchungen ist in der letzten Ausgabe des I.A.H. Bulletins (33/2005) erschienen. Ich will einige Aspekte erwähnen.

Luthers Lieder gehören nicht zur gewöhnlichen Intertextualität in der schwedischen Literatur, sechs von seinen Kirchenliedern scheinen auf. Schwedische Autoren beziehen sich viel öfter auf geistliche Gesänge des 19. Jahrhunderts, nicht auf den dogmatischen Typus von Kirchenliedern, wie es die Lutherischen darstellen. *Ein feste Burg* bildet die Ausnahme. Es ist das am öftesten zitierte Kirchenlied in allen kommunikativen und literarischen Gattungen durch all die Jahrhunderte. Das überrascht nicht. Das Lied wurde in der Schule gelehrt, es wurde im Gottesdienst gesungen, in häuslichen und militärischen Andachten. Es ist sehr gut bekannt.

In der schwedischen Literatur werden Kirchenlieder oft in Verbindung mit religiösen Riten zitiert, ein Gottesdienst oder ein Begräbnis, sie wurden bei der Arbeit gesungen, speziell beim Auf- und Abstieg in den Bergwerken. Emigranten singen die Kirchenlieder, wenn sie sich an das alte Schweden erinnern. Manchmal wird ein Kirchenlied nicht gesungen, sondern nur auf einem Instrument gespielt. Ein Kirchenlied kann also ein tiefes religiöses oder existentielles Gefühl beschreiben.

Inger Selander schließt, dass Luthers Kirchenlieder bis zu einem gewissen Ausmaß zur literarischen Tradition der schwedischen Autoren gehören, sie sind jedoch nicht mehr länger Bestandteil des gemeinsamen Wissens der Schweden – mit einer Ausnahme: *Ein feste Burg*, auch wenn dieses Lied von den jungen Menschen nicht mehr gekannt wird. Kirchenlieder werden gegen Ende des 20. Jahrhunderts weniger zitiert als zuvor, während die Bibel nach wie vor oft als seine Quelle für Zitate benutzt wird.

Selander präsentiert eine satirische Verwendung des Liedes *Ein feste Burg* in Verbindung mit Tennis in Båstad 1975. Björn Borg war als Spieler am Höhepunkt, sein Name war auf den Lippen zahlreicher Schweden, die seinen

Sieg erwartet hatten. Im gleichen Jahr gab er seine lebhafteste Diskussion über die Tatsache, dass Chile am Turnier teilgenommen hatte. Die Ermordung von Präsident Allende war ziemlich zeitnah erfolgt. Die Politiker wollten Chile an der Teilnahme an den Spielen hindern, die Unterstützer des Tennis jedoch hofften auf eine Trennung von Sport und Politik. Tage Danielsson, ein Unterhaltungskünstler und satirischer Autor mit großen künstlerischen und literarischen Verdiensten, beteiligte sich an der Aktion gegen Chile. Er publizierte eine "Tennis-Hymne" auf der Basis von *Ein feste Burg*. Man muss dazu wissen, dass der schwedische Name Borg auf deutsch Burg und auf englisch fortress bedeutet. Ich zitiere Inger Selander aus dem Bulletin 33(2005).

Our *Borg* is for us a mighty God,
 He is our weapon secure.
 On him, *in the white vestment*
 We wish to build our hope.
 The prince of darkness is descending
And wants to be with us.
 He is surely arming
 With dread craft and might.
 Still, we do not fear.

Vår Borg är oss en väldig Gud,
 Han är vårt vapen trygga.
 På honom, i den vita skrud,
 Vårt hopp vi vilja bygga.
 Mörkrets furste stiger ned
 Och vill vara med.
 Han rustar sig förvisst
 Med våld och argan list.
 Likväl vi oss ej frukta.

(Unser *Borg* ist für uns ein mächtiger Gott / er ist unsere sichere Waffe. / Auf ihn, *in seinem weißen Gewand* / wollen wir unsere Hoffnung aufbauen. / Der Fürst der Finsternis steigt herab / *und will mit uns sein.* / Er bewaffnet sich sicherlich / mit Schrecken, Geschicklichkeit und Kräften. / Dennoch fürchten wir uns nicht.)

Danielsson hat das Meiste vom Text von Luthers erster Strophe in Schwedisch (1937: 124) übernommen. Es gibt verschiedene Strophen. Nur die kursiv geschriebenen Wörter sind neu. Björn Borg "in seinem weißen Gewand" betont den religiösen Bereich der satirischen Parodie, er steht auch gegen "den Fürsten der Finsternis" auf - gegen Chile. Danielsson benutzte das Kirchenlied wegen des Namens Borg und wahrscheinlich auch, weil es 1975 zum gemeinsamen Repertoire gehört hatte.

Hannu Vapaavuori hat die Rolle von *Ein feste Burg* in Finnland untersucht, sowohl in ernsthaften Kontexten als auch bei Ironie und Sarkasmus. Er verfolgte Diskussionen und Schriften über Kirchenlieder im Internet, wo sich zeitweise Hass gegen Luther gezeigt hat. Und auch ideologische Ironie. Es gibt zum Beispiel eine fiktive Beschreibung, auf welche Weise Finnland Mitglied der NATO geworden ist. Als die feierliche Zeremonie am Flughafen von Helsinki zu ihrem Ende gekommen ist, hat die überaus große Menge an Leuten den Hut abgenommen und alle begannen zu singen: Ein feste Burg. Die Zeremonie erinnert an die Verwendung von Kirchenliedern in Finnland mit politischen Zusammenhängen. Früher schon habe ich die Diskussion über Kimi Räikkönen und Formel 1 erwähnt.

Möglicherweise scheint dieses Typ von hymnologischer Forschung nicht sehr seriös zu sein. Die Absicht war jedoch herauszufinden, in welchem Ausmaß Luthers Kirchenlieder zum Repertoire der nordischen Menschen gehören.

Musik

Grosse Anstrengungen wurden unternommen, die Musik der Lutherlieder zu untersuchen. Die traditionellen Melodien wurden in den nordischen Ländern generell verwendet, aber auch andere. In Finnland hat man einige Volksliedmelodien zu Luthers Liedertexten im 18. Jahrhundert gesungen. Für gewöhnlich wurde Luther respektiert. Orgelbücher waren in den nordischen Ländern ein sehr spätes Phänomen, mit Ausnahme von Dänemark. In Schweden und Finnland wurden die frühesten Gesangbücher mit Melodien Ende des 17. Jahrhunderts gedruckt. Stattdessen gab es handgeschriebene Melodiensammlungen. Sie zeigen, dass Luthers Melodien eine starke Stellung hatten, auch wenn diese nicht immer dem Modell von Wittenberg gefolgt sind. Im Bulletin 33(2005) hat Erkki Tuppurainen darüber einen Aufsatz verfasst.

Eine Untersuchung im Bereich der Musik befasste sich mit der Frage von Luthers Kirchenliedern in klassischen Kompositionen, in Kantaten, Symphonien, Opern, Oratorien und in finnischen Filmen. Ziemlich viele musikalische Kompositionen beinhalten Lutherlieder, es gibt auch eine Luther-Oper mit fünf Kirchenliedern. Hauptsächlich werden zwei Melodien verwendet: *Ein feste Burg* (028) und *Vom Himmel hoch* (033). In finnischen Filmen taucht *Ein feste Burg* neunmal auf, *Vom Himmel hoch* findet sich in acht Filmen.

Es soll noch ein kultureller Aspekt von Island erwähnt werden. Die Reformation wurde in Island im 16. Jahrhundert mit großer Begeisterung eingeführt. Alle Lutherlieder – bis auf eines – wurden übersetzt und in Gesangbüchern gedruckt. Es gibt aber auch eine große Zahl von handschriftlichen Quellen in Island, viele von ihnen sind Kopien gedruckter Bücher. Es ist interessant festzustellen, dass isländische Frauen schon im 17. Jahrhundert von Luther angeregt worden sind, selber Kirchenlieder zu schreiben. Liederdichterinnen waren selten in jener Zeit. Ihre Lieder jedoch verblieben in Handschriften und sind nicht gedruckt worden. Auf den Faeroer-Inseln haben die Lutherlieder ganz spät im 20. Jahrhundert eine Reform im Gebrauch der landeseigenen Sprache von Faeroer angeregt.

Liturgie und Unterricht

Der Sonntagsgottesdienst war über allem der Ort, wo Leute den Lutherliedern begegnet sind. Diese verbreiteten Informationen über die wesentlichen Punkte des lutherisch-evangelischen Glaubens. Die Kirchenlieder spielten eine wichtige Rolle in den Gottesdiensten der ersten 300 Jahre nach der Reformation, später jedoch wurden sie oftmals durch andere Kirchenlieder ersetzt. Heute werden

Lutherlieder speziell zu Weihnachten und zu Pfingsten gesungen, in Finnland auch am Reformationstag.

Dies betrifft auch die Lutherlieder in der Schule. Im schwedischen Gesangbuch von 1695 waren Katechismuslieder, speziell *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (001) und *Wir glauben all an einen Gott* (024), sehr bedeutsam. Im 19. Jahrhundert haben diese Lieder ihre Funktion verloren, teilweise, als die Schule von der Kirche getrennt worden ist, teilweise, als der Religionsunterricht mehr an Unabhängigkeit bekommen hatte. In Schwedischen Schulen werden Lutherlieder seit 1919 als historisches Material behandelt. Heutzutage werden sie kaum verwendet mit Ausnahme von *Vom Himmel hoch* (033) und *Vom Himmel kam der Engel Schar* (039). Die stärkste Position haben Lutherlieder in dänischen Schulen.

Bibliographie

Die Untersuchung hat mehr als 1000 Titel von nordischen Büchern und Artikeln aufgelistet, welche Forschungen über Luthers Kirchenlieder enthalten, genauso wie Forschungen zu Gesangbüchern und liturgischen Büchern mit Lutherliedern. In Kürze kann das Material auch im Internet eingesehen werden: www.locus-dei.dk.

Zusammenfassung

Mit großer Begeisterung habe ich begonnen, die Ergebnisse unserer nordischen Forschungsarbeiten zusammenzufassen. Ich komme zum Ende mit einer gewissen Unzufriedenheit. So wenig kann über so viel gesagt werden. Ich bin jedoch sehr erfreut, die jüngste NordHymn Untersuchung voraus ahnen zu lassen. Sie hat unsere Kenntnisse in vielfacher Weise vertieft und erweitert:

1. Die wichtigste Erkenntnis wird nicht publiziert werden. Sie besteht in den informellen Diskussionen über die Lutherlieder und über die hymnologische Forschung und die Methoden in interdisziplinären Arbeitsgruppen.
2. Die vergleichende Perspektive: Wir haben Unterschiede und Ähnlichkeiten in den nordischen Ländern erforscht. Dies zeigte, was wir bis zu einem gewissen Grade bereits gewusst haben. Die Übersetzungen, die Rezeption und die Einflüsse von Kirchenliedern sind abhängig von der kulturellen Umwelt.
3. Methodologische Kenntnisse: Wir entdeckten die Wichtigkeit des interdisziplinären Teamworks in der Hymnologie. Um einen umfassenden Eindruck zu gewinnen, muss Forschung in Theologie, Musikologie, Literaturwissenschaft, Soziologie, Pädagogik und

Geschichte usw. sich miteinander treffen. Das kann auch zu einer methodologischen Erneuerung anleiten.

4. Das Bild von Martin Luther. Was war seine Rolle? Ein Soziologe provozierte die Frage: Ist das Bild des großen Martin Luther nur eine spätere Erfindung? Ist er nur das Ergebnis von kirchlicher Öffentlichkeitsarbeit? Seine Kirchenlieder haben Kirchenliederdichtung während all der Jahrhunderte inspiriert, aber haben sie nicht auch den Versuch der Erneuerung des Kirchengesangs verlangsamt?

Zeitweise haben wir während der Untersuchung heftig miteinander diskutiert. Eine der diskutierten Fragen war: Wie würde sich Luther heute in seinen Kirchenliedern ausdrücken? Zu seiner Zeit war die Rechtfertigung durch Christus eine wesentliche Angelegenheit, oft ausgedrückt mit den Worten der Bibel. Wie würde Luther heute über Rechtfertigung schreiben? Welche Art von anderen Fragen würde er heute in seinen Kirchenliedern ansprechen? Ökumenische Angelegenheiten? Humanitäre Fragen? Umwelt? Internationale Solidarität? Hoffnung für die Zukunft? Welche Art von Musik würde er heute benutzen?

Gewiss bekommen wir auf diese Fragen keine Antworten. In den Tagen Luthers und später in der Geschichte hatten seine Kirchenlieder eine große Wirkung. Eine Untersuchung dieser Art bringt nicht nur Fakten über Luthers Kirchenlieder in den nordischen Ländern in Geschichte und Gegenwart zu Tage, in einem Zeitraum von 500 Jahren. Aufs Ganze gesehen schneidet sie Fragen über den Inhalt, über Form und Funktion von Kirchenliedern an. Sie zeigt, dass es immer notwendig sein wird, Geschichte gegen die heutige Zeit zu reflektieren – und warum nicht den Liederfrühling in der heutigen Zeit gegen seine Konsequenzen in der Zukunft.

Übersetzung: Jeremias und Franz Karl Prassl

Inger Lønning

Seehase und Tümmeler in der Kirche?

Warum Petter Dass (1647-1707) erst in nach-pietistischer Zeit als Lied-Dichter entdeckt wurde.

Petter Dass (1647-1707) ist als Lieddichter ein Sonderfall. Erst zweihundert Jahre nach seinem Tode wurde er in den Rang eines Lieddichters erhoben und als solcher in die gottesdienstliche Tradition der evangelischen Kirche, der er sein Leben lang als Pfarrer gedient hat, einverleibt. Und dann fast ausnahmslos durch Werke (der Dichtkunst) vertreten, die ursprünglich nicht für einen solchen Gebrauch intendiert waren. Nichtsdestoweniger ist er heute – mit dem Lied „Herre Gud, ditt dyre navn og ære“ – unter norwegischen Lieddichtern derjenige, der in der Ökumene die weiteste Verbreitung gefunden hat. Mehr noch: im neuesten katholischen Liedbuch in norwegischer Sprache vom Jahre 2000 ist der orthodoxe Lutheraner Petter Dass, der den scharfen Antipapismus seiner evangelischen Zeitgenossen ohne Vorbehalte geteilt hat, mit insgesamt 14 Liedern vertreten, das ist im Vergleich mit dem offiziellen Liederbuch der norwegische lutherischen Kirche von 1985 genau die doppelte Anzahl. Die einzigen Dichter, die in dem katholischen Liederbuch mit einer größeren Anzahl Lieder vertreten sind, sind Elias Blix (1836-1902) mit 25 und Nikolai Frederik Severin Grundtvig mit 24 Liedern. Dagegen sind z. B. Thomas von Aquin mit bescheidenen sieben und Martin Luther mit sechs Originaltexten vertreten. Wenn man dazu auch in Betracht nimmt, dass im Büchlein „Salmer 1997“, das mit kirchenamtlicher Autorisierung dem Liedbuch der norwegische lutherischen Kirche vom 1985 hinzugefügt wurde, drei neue Petter Dass-Texte stehen, kann man ruhig feststellen, dass die Popularität des Lieddichters Petter Dass niemals größer war als heute, und dass alle Zeichen darauf hindeuten, dass seine Popularität sowohl im katholischen Lager als auch im evangelischen noch im Steigen ist. Der eine der drei neuen Texte ist übrigens „Herre Gud, ditt dyre navn og ære“, nun in seiner ursprünglichen Sprachgestalt und mit acht von den insgesamt 16 Strophen des Originaltextes. Dadurch ist es den Gemeinden zum ersten Mal ermöglicht worden, etwas von der Kraft und Lebendigkeit des Gedichtes zu vernehmen, die in der dreistrophigen Version Gustav Jensens vom Anfang des 19. Jahrhunderts, die dem Dichter den Weg in die gottesdienstliche Tradition der weltweiten Kirche geöffnet hat, nur in recht blasser und anämischer Form vernehmbar ist.

Wie erklärt sich eine so eigenartige Erscheinung: ein Dichter, der in seiner eigenen Lebenszeit nicht mit Kirchenliedern und gottesdienstlichem Gemeindegesang verbunden wurde, der sich auch nicht selbst als Kirchenlieddichter empfunden hat, und der trotzdem 300 Jahre nach seinem Tod zunehmend die Rolle des Superstars norwegischer Kirchenlieddichtung

spielt? Um eine begründete Antwort zu finden, ist es ratsam, mit einer kurzen biographischen Skizze zu beginnen.

Petter Dass wurde als Sohn eines ursprünglich aus Schottland eingewanderten Kaufmannes mit dem Familiennamen Dundas geboren. Als siebenjähriger hat er seinen Vater verloren und wurde in seinen Schuljahren in Bergen und später auch während seines Theologiestudiums in Kopenhagen von der Familie seiner Mutter unterstützt. Als junger Personellkapellan hat er in Nesna, einem Ort nördlich von Trondheim, angefangen und nach einigen mageren Jahren, wo er eine wachsende Familie unter schwierigen ökonomischen Verhältnissen versorgen musste, wurde ihm das Amt eines Pfarrers in Alstahaug, der damals reichsten Pfarre im nördlichen Teil Norwegens verliehen. Dort ist er bis zu seinem Tod im Jahre 1707 geblieben und hat seiner weit zerstreuten Gemeinde als Seefahrer durch strapaziöse Reisen gedient. Nördlicher als die Helgelandsküste ist er nie gekommen; trotzdem hat er die beiden nördlichsten Regionen Norwegens, Troms und Finnmark, die er mit eigenen Augen nie gesehen hat, farbenreich poetisch und mit eindringlicher Sachkenntnis von Topographie, Flora und Fauna, Wetterlage, Kulturtraditionen und Volksleben der nördlichsten Teile Norwegens in seinem großen Werk „Nordlands Trompet“ beschrieben. Zu seinem großen Leidwesen wurde das Werk, wie fast alle anderen Teile seines umfangreichen literarischen Werkes trotz großer Anstrengungen des Verfassers nie gedruckt (Gedruckt wurde, in Kopenhagen nur „Den norske Dalevise“, eine lebhaft Schilderung des bäuerlichen Lebens der lokalen Küstenbevölkerung).

Das literarische Werk besteht sonst weithin aus Gelegenheitsgedichten, durch das alltägliche Wirken eines Pfarrers in Verbindung mit Taufe, Trauung und Beerdigung veranlasst. Mit der amtlichen Tätigkeit des Pfarrers eng verbunden sind auch die poetische Fassung der Evangelientexte des Kirchenjahres, die freie dichterische Wiedergabe alttestamentlicher Bücher, einschließlich einiger Apokryphen und Katechismusgesänge, die den ganzen Kinderglauben für Erwachsene in poetischer Form darstellt.

In die Literaturgeschichte Norwegens ist Petter Dass seit der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts als „dikterpresten“ eingegangen. In seiner Gestalt ist die Identität des Pfarrers mit der Identität des Dichters so eng verbunden, dass kaum ein Portrait zu finden ist, wo Petter Dass nicht in der traditionellen Amtskleidung eines dänisch-norwegischen Pfarrers dargestellt wird. Das gilt auch für das geniale Petter Dass-Monument Gustav Vigelands, das den Dichter/Pfarrer als eine fast mythologische Gestalt darstellt, die sich mit ihrer geistlichen Autorität sozusagen aus den Chaoskräften des Urmeeres loskämpft. In der traditionellen Volkskunst spiegelt sich die unauflösliche Verbindung der beiden Identitäten dadurch wieder, dass der Pfarrer zu Alstahaug selbst beim Segeln und Fischfang in voller Amtskleidung dargestellt wird.

Anlässlich des dreihundertjährigen Gedächtnisses des Todes des Dichter-Pfarrers, das wir 2007 begehen, ist ein seltsamer Streit unter den Gelehrten ausgebrochen. Ein lokaler Forscher in Sandnessjøen, Nordland hat sich das Ziel

gesetzt, ein für allemal Petter Dass zu entmythologisieren. Seine Hauptthese ist, dass die große Heldengestalt des Dichter-Pfarrers eine Erfindung der National-Romantik des 19. Jahrhunderts ist. Das Bild des großen Dichters des nördlichen Teiles Norwegens und des populären Pfarrers, der beim gemeinen Volk so beliebt war, dass die Fischer noch Jahrzehnte nach seinem Tode mit einem schwarzen Stückchen Stoff auf ihren Segeln als Zeichen der Trauer gefahren sein sollen, möchte er durch das Bild eines unerträglichen, autoritären königlichen Beamten ersetzen, der sein Oberklasseleben weit vom Volk entfernt gelebt hat und demgemäß in seiner Dichtung das Volksleben eher in einer verachtvollen Haltung geschildert hat. Dass das nationalromantisch hochstilisierte und ein wenig sentimentale Petter Dass-Bild einer Korrektur bedarf, ist unbestreitbar. Was die sozialgeschichtlichen Perspektiven des Entmythologisierers betrifft, behalten meines Erachtens nach die Kritiker Recht, die behaupten, dass er offene Türen einrennt. Selbstverständlich war der mächtige Prälat zu Alstahaug als königlicher Beamter ein selbstbewusster und autoritärer Mann. Selbstverständlich gehörte er, mit seiner akademischen Ausbildung und dem materiellen Wohlstand, der mit den verhältnismäßig reichen Einkommen seines Pfarramtes verbunden war, in der scharf hierarchisch aufgebauten Standesgesellschaft des 17. Jahrhunderts einem anderen Stande an als die große Mehrheit seiner Gemeindemitglieder. Anders als die meisten seiner Amtsbrüder hatte er jedoch in seiner Kindheit und Jugend – auch während seiner kurzen Studienzeit in Kopenhagen – wirklich Armut erfahren. Die Popularität seiner Dichtung ist auch, wie mehrere Untersuchungen von protokollarischen Aufzeichnungen des Nachlasses von verschiedenen Leuten aus vielen Gegenden Norwegens bestätigt haben, unter den lesenden Bauern sehr groß gewesen. Die Schriften anderer zeitgenössischen Verfasser haben im 18. Jahrhundert keine ähnliche Verbreitung erfahren. Wichtiger noch: wegen ihrer ausgeprägten Rhythmik und fast melodischen Sangbarkeit haben viele der Gedichte des Dichter-Pfarrers in der mündlichen Überlieferung ununterbrochen ein Nachleben gefunden. Zum Beispiel habe ich auf einer Universitätstagung auf den Faeröer Inseln vor etwa 20 Jahren während des traditionellen „Ringdans“ erlebt, wie man die Bibelgedichte von Petter Dass, die unendlich viele Strophen haben, als begleitende Tanzmusik gesungen hat.

Es lässt sich also feststellen, dass das literarische Werk Petter Dass' weithin als Gebrauchsdichtung, die sich wegen ihrer Sangbarkeit sehr einfach auswendig lernen ließ, im Volksmunde weiter gelebt hat. Das wird auch durch den großen Reichtum von Volksmelodien bestätigt, die man in den verschiedenen Gegenden Norwegens mit Petter Dass-Texten, vor allem aus den Katechismusgesängen, verbunden hat.

Nehmen wir nun, auf diesen historischen Hintergrund unsere Ausgangsfragestellung wieder auf: wie erklärt sich das augenfällige Faktum, dass der beliebte Dichter-Pfarrer und Gebrauchspoet der norwegischen und färöischen Volkstradition im 18. und 19. Jahrhundert erst in der zweiten Hälfte

des 20. Jahrhundert, fast 300 Jahre nach seinem Tode in die Kirchenliedbücher in zunehmender Weise Eingang gefunden hat? Vermutlich wird man viele erwägenswerte Teilantworten anderswo finden können. Meines Erachtens liegt es jedoch offen zu Tage, dass die Hauptantwort in der jeweiligen theologischen Konjunkturentwicklung des frühen 18. und des späten 20. Jahrhunderts zu suchen ist. Ergänzend darf hinzugefügt werden, dass es dabei nicht um Theologie im engen akademischen Sinne des Wortes, sondern um die in der Frömmigkeit und im gottesdienstlichen Leben der Kirche gelebten Theologie geht.

Seine theologische Ausbildung hat Petter Dass in der Periode der lutherischen Orthodoxie erhalten, seine literarischen Stylideale entnahm er der Barockzeit. Um die Jahrhundertwende war aber der Pietismus in der dänisch-norwegischen Kirche schon im Begriff, die Alleinherrschaft zu übernehmen. Ein Paar Jahrzehnte nach dem Tode von Petter Dass hat die neue Zeit sogar das Staatswesen in der Gestalt des Staatspietismus übernommen und hat alles, von der königlichen Gesetzgebung bis zum kulturellen Leben Kopenhagens dominiert. In der Kirchengeschichtsschreibung gelten Aufklärung und Pietismus gern als Gegenpole; in Wahrheit sind sie eher als Zwillingsphänomene zu bewerten, die in unterschiedlicher Prägung den gemeinsamen Anthropozentrismus der Neuzeit vertreten.

Mit dem hervor wachsenden Pietismus ist der erste Glaubensartikel allmählich in Vergessenheit geraten. Mit der scharfen Unterscheidung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit, von der religiösen Erlebniswelt des Individuums und der äußeren Welt der Natur, gab es für den Glauben an Gott als Schöpfer des Universums und für das Verständnis der Welt als Schöpfung Gottes wenig Raum. „Welt“ und „weltlich“ wurde im Kontext der religiösen Sprache des Pietismus fast ausschließlich als negative Begriffe verwendet, weil das Drama der Heilsgeschichte weithin auf das Drama der individuellen Erlösungsgeschichte des Einzelnen reduziert wurde, für das die Welt nur als Kulisse in Betracht kam.

Wenn die menschliche Subjektivität als Angelpunkt der theologischen Erkenntnis erst gesetzt ist, wird die Natur vor allem im eingengten Sinne als die sündige „Natur“ des unerlösten Menschen in Betracht kommen und nur sekundär als Gegenüber des Menschen im klischeehaften Begriffspaar „Mensch und Natur“, wo die Natur eigentlich nur als Gegenstand – mit der Industrialisierung eher als Rohstoff – menschlicher Zwecke und Aktivitäten zu verstehen ist.

Im Kontext einer solchen Gedankenwelt konnte Petter Dass nur als ein Fremdkörper empfunden werden. Seine Theologie, die die Welt als Natur und Geschichte unter dem Gesichtspunkt Oikonomia, d.h. Haushalt Gottes poetisch interpretiert, war in jeder Hinsicht zum subjektivistischen Ansatz der pietistischen Frömmigkeit konträr. Dass die Gemeinde, wenn sie sich im Hause Gottes am Sonntag versammelte, Seehasen und Tümmeler zum Gottesdienst mitbringen sollte, um bildhaft als Menschen unter allen anderen Geschöpfen

Gottes vor den Altar mit einem Lobpreis des Schöpfers treten zu können, das war einfach unvorstellbar geworden.

Doch eben darum ging es Petter Dass, als er zum zweiten Gebet des Vater Unfers - geheiligt werde dein Name - die 16 Strophen von „Herre Gud, ditt dyre navn og ære“ gedichtet hat. Mit dem theozentrischen Ansatz Petter Dass' ergibt sich von selbst, dass alle Wirklichkeit von Gott her und auf Gott hin zu verstehen ist. Deshalb ergibt sich auch von selbst, dass Gott bleibt, auch wenn kein Mensch mehr auf der Welt existierte und die ganze Welt verwüstet wäre. Denn das Reich Gottes als Endziel der Schöpfung steht unerschütterlich fest.

Als theologischer Denker ist Petter Dass keineswegs originell. Er ist in der Dogmatik der lutherischen Hochorthodoxie fest verankert. Was seinen literarischen Werken trotzdem eine theologische Eigenart und ein Profil verleiht, ist die poetische Tiefendimension, in der die Farben der biblischen, vor allem der alttestamentlicher Welt mit den Farben der von der Mitternachtssonne des hohen Nordens erleuchtete Natur und Alltagswelt in einer höheren Einheit aufgeht. So kann in dem großen selbstbiographischen Alterswerk, das der alte und erkrankte Petter Dass seinen Gemeindemitgliedern zugeeignet hat, und aus welchem einige Strophen sowohl in das Kirchenliedbuch der römisch-katholischen als auch in das Kirchenliedbuch der norwegischen Kirche Eingang gefunden haben, sein geliebtes Helgeland mit dem Heiligen Land mit der größten Selbstverständlichkeit verschmelzen. In diesem selbstbiographischen Gedicht ist die ganze Dogmatik des christlichen Glaubens in der narrativen Form der Lebensgeschichte eines Pfarrers vorhanden: eine Schöpfungslehre, eine Christologie, eine Ekklesiologie und eine Eschatologie. Es fehlt nichts. Die persönliche Eigenart des Dichter-Pfarrers kommt jedoch sozusagen beim letzten Ausgang, nachdem er sein anvertrautes Amt an den Urheber Gott zurückgegeben hat, erst recht zum Vorschein. Dann wirft er einen letzten Blick auf das alltägliche Leben seiner Gemeindemitglieder zurück und verrichtet seinen letzten pastoralen Dienst: Er betet für das Land, für die Ernte, für den Fischfang - kurz: für das tägliche Brot. Denn der Haushalt Gottes geht weiter, auch wenn Hirten und Schafe in der Kirche wechseln.

Warum ist Petter Dass nicht nur salon-, sondern zuletzt auch kirchen- und gottesdienstfähig geworden? Einfach weil er der erste Ökotheologe der norwegischen Kirche war, und weil er uns gerade deshalb anspricht, weil er uns die Augen für das Mitgeschöpfsein der Menschen mit allen Lebewesen auf der Welt öffnet. Wenn wir uns langsam von den Fesseln von Pietismus und Säkularismus - auch da geht es um Zwillingsphänomene eher als Gegensätze - befreien, lässt er uns endlich unsere Menschlichkeit als unsere Einverleibtheit im Haushalt Gottes empfangen.

Kurz: Er lässt uns im Hause Gottes mit großer Freude und gutem Gewissen mit Seehasen und Tümmelern Gottesdienst feiern.

Inger Lønning

Catfish and dolphins in the church?

Why Petter Dass (1647–1707) was discovered as a hymn poet only after pietism.

Petter Dass (1647-1707) is a special case among hymn poets. He obtained the standing of a hymn poet only 200 years after his death when the Protestant Church, which he had served as a pastor all of his lifetime, absorbed his work into its service tradition. And even then, almost without exception, it only took on works that had not been intended for that purpose. Nevertheless, with his hymn "*Herre Gud, ditt dyre navn og ære*" Petter Dass is the most widely known of the Norwegian hymn poets in the Christian ecumenical community. Furthermore, the orthodox Lutheran Petter Dass shared unreservedly the strong anti-papism of his protestant contemporaries, yet is represented by fourteen hymns in the newest Norwegian Catholic hymn book (2000). This is exactly double the number of hymns in the official hymn book of the Norwegian Protestant church (1985). The only poets to be represented by a larger number of hymns in the Catholic hymn book are Elias Blix (1836-1902) with 25 and Nikolai Frederik Severin Grundtvig with 24 hymns, while, Thomas Aquinas is represented by modest seven and Martin Luther by six original texts. Additionally, three new Petter Dass texts are printed in the smaller book "*Salmer 1997*", published with ecclesiastical authorization as a supplement to the Norwegian Protestant hymn book in 1985. Taking this into consideration, it can be stated that the popularity of the hymn poet Petter Dass has never been greater than it is today, and that all signs indicate that his popularity is rising both in Catholic and Protestant circles. Moreover, one of the three new texts, "*Herre Gud, ditt dyre navn og ære*", is now printed in its original language form, with eight of sixteen verses of the original text. As a result, congregations can experience the poem's strength and liveliness for the very first time. Gustav Jensen's three-verse version from the early 19th century had exposed the poet to the world-wide church, but the hymn was only experienced in a rather faded and anaemic form.

How can this phenomenon be explained:- a poet, who was not connected to hymns and congregational song during his lifetime, who never saw himself as a hymn poet, and who, nevertheless, increasingly plays the role of the superstar of Norwegian hymn poetry some 300 years after his death? In order to find a convincing answer, it is helpful to start with a short biographical outline.

Peter Dass was the son of a merchant named Dundas, who had originally emigrated from Scotland. At age seven, he lost his father and was consequently supported by his mother's family during his school years in Bergen and later while studying theology in Copenhagen. He started his ecclesial calling as a

young curate in Nesna, some distance north of Trondheim. After several lean years in which he had to support a growing family under difficult economic circumstances, he was appointed to Alstadhaug, the richest parish north of Trondheim in those days. There he stayed until his death in 1707 and served his scattered parish by making necessary but exhausting sea voyages. Although he had never travelled further north than the coast of Helgeland, he described Norway's two northernmost provinces, Troms and Finnmark (which he never saw with his own eyes) in his great work, *Nordlands Trompet*. In a colourful poetic way and with impressive expertise he described the topography, flora and fauna, the climate, cultural traditions, and the folk life of these regions. To his great sorrow and despite strenuous efforts, this work, like nearly all his other substantial literary works, was never printed. Only *Den norske Dalewise*, a vivid description of the local coastal farm life, was printed, albeit in Copenhagen.

Dass' other literary works consist mostly of free poetry, inspired by a pastor's everyday work in connection with baptisms, weddings, and funerals. He also wrote poetic versions of the church year's gospel texts, free literary accounts of Old Testament books (including some of the Apocrypha) and catechism songs in poetic form for adults, portraying his own simple childlike beliefs.

In the literary history of Norway, Petter Dass assumes a place as *dikterpresten* (*the poet/priest*) of the second half of the 19th century. In this characterisation, the identity of the priest is so tightly connected to that of the poet that hardly any portrait of Petter Dass can be found that does not portray him in the traditional robes of office of the Danish-Norwegian priest. This applies also to Gustav Vigeland's brilliant Petter Dass monument which portrays the poet/priest as an almost mythological character, freeing himself with his spiritual authority out of the chaotic forces of the primal sea. In traditional folk art, the indissoluble connection of the two identities is reflected in the presentation of the pastor of Alstadhaug in full robes of office even when sailing and fishing.

On the occasion of the 300th anniversary of the poet-priest's death which we celebrate in 2007, a strange dispute has broken out among scholars. A local researcher from Sandnessjøen, Nordland, has set about to demythologize Petter Dass once and for all. His main thesis is that the great hero figure of the poet/pastor is an invention of 19th century nationalistic romanticism. He wants to substitute the image of the great poet of the northern part of Norway and of the popular pastor, being so much loved by ordinary people that fishermen sailed with a black piece of cloth in their sails as a sign of mourning even decades after his death, with the image of an unbearable, authoritarian royal official, who lived his upper-class life far removed from the people and who therefore depicted folk life with a rather contemptuous attitude. It is indisputable that the slightly sentimental Petter Dass image, built up by nationalistic romanticism, needs consideration. Concerning the social-historical

perspectives of the demythologizing researcher from Sandnessjøen, those critics claiming he fights a battle that's already won are, in my opinion, proved right. The powerful prelate of Alstahaug was, as a royal official, naturally a confident and authoritarian man. In the highly hierarchic class society of the 17th century, Petter Dass, with his academic education and the material prosperity flowing from the comparatively high income of his pastorate, certainly belonged to a different class than the large majority of his parishioners. Unlike most of his colleagues, he had, however, experienced poverty in his childhood and youth, including the short period of study in Copenhagen. The popularity of his poetry among the reading peasants was very great too, as several studies of records left by ordinary men in many parts of Norway confirm. In the 18th century, the writings of other contemporaries did not receive a similar distribution. Even more importantly, many poems of the poet/priest have found another form of continuing existence in the oral tradition, thanks to their distinctive rhythm and melodious forms. About 20 years ago, I heard Petter Dass' biblical poems (with their endless verses) during a convention on the Færoe Islands, where they were sung to accompany traditional ring dances. This demonstrates that Petter Dass' literary work continued over great distances as living verse in the vernacular, thanks to its melodiousness which made it easy to learn it by heart. This is also confirmed by the great richness of folk melodies attached to Petter Dass texts, especially the catechism songs, which are found in different regions of Norway.

Let us take up again our initial question in the light of this historical background: How can we explain that the popular folk poet/pastor of 18th and 19th century Norwegian and Færøerian traditions has only become established in hymn books in the 20th century, nearly 300 years after his death? Many possible reasons may be found elsewhere. In my opinion, the best explanation can be found in the respective mainstream theological developments of the late 19th and early 20th centuries. I may add that this is not a matter of theology in a strict academic sense, but of theology that is lived in devoutness and in service customs within the church. Petter Dass received his theological education in the period of Lutheran orthodoxy, and his literary style is of the baroque age. Around the turn of the century, pietism was already becoming powerful in the Danish-Norwegian Church. Several decades after Petter Dass' death, the new movement also penetrated the state in the form of public pietism and dominated everything from the royal legislation to Copenhagen's cultural life. In church historiography, enlightenment and pietism are often regarded as opposite poles; in truth, they can rather be referred to as paired phenomena, which represent the anthropocentrism of the modern age in different forms

With growing pietism, the first article of faith gradually fell into oblivion. There was little space for the belief in God as creator of the universe and the understanding of the world as God's creation, due to the strong distinction between inwardness and outwardness, in the individual's religious "world of experience" and the natural external world. "World" and "worldliness" were

almost exclusively used as negative terms in the context the language of pietism, because the drama of the Passion was mostly reduced to the drama of individual salvation, in which the world could only be considered as a backdrop.

When human subjectivity is claimed to be the key element of theological cognition, nature is primarily regarded in the limited meaning as unredeemed man's sinful "nature" and only secondarily as man's opposite in the stereotype expression "man and nature". Here, nature can only be understood as an object (and since industrialization rather as raw material) for human purposes and activities.

In the context of such a world of ideas, Petter Dass could only be perceived as out of place. His theology which interprets poetically the world as nature and history from the perspective of *oikonomia*, i.e. God's household, was in every respect contrary to the subjective doctrine ("ansats") of pietistic devoutness. It had simply become inconceivable that the congregation, gathering in the house of God on a Sunday, might bring catfish and dolphin with them to the service in order to go figuratively as humans among all other creations of God to the altar, praising the creator.

But this was exactly what Petter Dass intended when he wrote the 16 verses of "Herre Gud, ditt dyre navn og ære", for the second line of the Lord's Prayer, Hallowed be thy Name. The logical consequence of Petter Dass' theo-centric world of ideas is that all reality is to be understood from and to God. This also results in the idea that God remains even if no human being is left in this world and even if the whole world were devastated. For the Kingdom of God is determined - unshakeably - to be Creation's ultimate goal.

As a theological thinker, Petter Dass is by no means original. His thoughts are embodied in the dogmatism of Lutheran high orthodoxy. Nevertheless, the poetic dimension of his literary work gives it a theological uniqueness, in which the colours of the biblical world, especially those of the Old Testament, become absorbed into a higher unity with the colours of nature and everyday life, lit up by the midnight sun of the far North. By this means, Petter Dass' beloved Helgeland can fuse with the Holy Land, as if it was the most natural thing in the world. In his great autobiographic work which the ageing and ill Petter Dass dedicated to his parishioners, and in some of the verses that have found their way into the hymn books of the Roman-Catholic and Norwegian Church, the whole dogmatism of Christian belief can be found in the narrative form of a pastor's life history: a Creation doctrine, a Christology, an Ecclesiology, and an Eschatology. Nothing is missing. The poet/pastor's personal peculiarity is even more revealed in his last exit after giving his entrusted office back to its originator, God. Then he takes a last glance back at the everyday life of his parishioners and performs a last pastoral duty: He prays for farming land, for harvest, for fishing - in short: for daily bread. For God's household continues even if shepherds and sheep change within the church.

Why has Petter Dass become not only socially acceptable, but recently also acceptable for church and service? Quite simply because he was the first eco-theologian of the Norwegian Church. He appeals to us because he opens our eyes to the notion of the equality of people and all living creatures. When we break free from the bonds of pietism and secularism – here as well you can talk about paired phenomena rather than opposite poles – he lets us finally understand our humanity as our incorporation into the household of God.

In short: He allows us to celebrate the liturgy in the house of God in good conscience alongside catfish and dolphins!

Translated by Claudia Bätcke, David Scott Hamnes and Dianne Gome

Per Lønning

Die Kirche macht Lieder, die Lieder machen Kirche.

Ein spezifischer Fall der alten Geschichte von dem Huhn und dem Ei.

I. Introitus

Die Themenformulierung scheint etwas kryptisch. Unkonventionell und hoffentlich provokativ will sie die Zuhörer zum Mitdenken einladen. Eine Kirche -- sei es als Gebäude oder als Institution -- kann keine Lieder machen. Nur Einzelpersonen können das. Und Lieder können keine Kirche bauen. Das Gebäude müssen wir aus handgreiflicherem Material zusammenfügen. Ebenso erwächst eine funktionsfähige Gemeinde nie aus Poesie allein, sei diese von noch so schönen Stimmen vorgetragen und von noch so eindrucksvoller Musik begleitet! Trotzdem: der ärgste Feind der Kirche ist zu allen Zeiten Selbstverständlichkeit. Ihr steht die erfrischende Überraschung gegenüber, wie es uns am eindrücklichsten die vier Evangelisten demonstrieren. In ihren Erzählungen ließe sich der Ausgang nie von der Einleitung her voraussehen, wäre da nicht die Tatsache, dass wir die Geschichte leider schon kennen, weil wir sie dutzende Male gehört haben. Die Bibel scheint uns schon seit langem bekannt. Wie viel Wert hat doch letzten Endes ein geistliches Lied, wenn es uns keinen einzigen Augenblick echter Überraschung bieten kann!?!

Das Mitdenken, zu dem ich einlade, bezieht sich besonders auf die Rollenambivalenz von Subjekt und Objekt, Kirche und Lied, was man vielleicht ebenso gut wie ein Pendeln zwischen Kirche als reflektierender und Kirche als anbetender Gemeinschaft ansehen kann. Das Eine steht und fällt schließlich mit dem Anderen. Die Metaphorik einer beliebten Redewendung sagt: So wie das Ei vom Huhn kommt, so kommt das Huhn vom Ei. Wer von den beiden zuerst da war, ist eine sinnlose Frage. Die Sache selbst ist die Wechselwirkung, und damit die Interaktion von Sein und Singen. So sollte die Kirche -- richtig verstanden -- ihr Selbstbewusstsein aussprechen: „Canto, ergo sum.“ Ich singe, also bin ich.

Zum Wachstum der Kirche ist natürlich ein einzelnes Lied – wäre es auch „Ein' feste Burg ist unser Gott“ – ein äußerst bescheidener Beitrag. Und zu Entstehung und Erfolg eines Kirchenliedes tragen manche außerkirchliche Impulse und Reaktionen aus dem allgemeinen sozialen und kulturellen Leben bei. Sprechen wir jedoch wie die biblischen Psalmen und die Offenbarung des Johannes vom „neuen Lied“ und englischen Chören, dann erweist sich die Gegenseitigkeit von Kirche und Kirchenlied als unbestreitbar. Das Eine lässt sich ohne das Andere nicht denken.

Kirche als grundlegender Ausdruck für *Communitas* (= Gemeinschaft) und „das neue Lied“ (Ps 40:8 & al.) als der Gipfel von *Communicatio* (= lebendige, tätige Gemeinschaft): um nichts anderes als eine Besinnung auf ihre Wechselwirkung geht es in den nächsten Minuten. Die uns zur Verfügung stehende knappe Zeit wird das als Abschluss unserer gemeinsamen Wanderung gedachte logisch und hymnologisch weiterführende Nachdenken über Strategien den Zuhörern selbst überlassen müssen.

II. Geschichtliche Epochen als Rahmen hymnischer Überlieferung

Zuerst einige relevante Beobachtungen aus dem klassischen Zeitalter des evangelischen Kirchenliedes, dem 16. und 17. Jahrhundert – nicht aus nostalgischen Gründen, sondern zur Konkretisierung von hymnischer Überlieferung als einem ausgezeichneten Schlüssel zum Verständnis kirchlicher Gemeinschaft in ihrer tiefen geschichtlichen Verankerung.

Aus mehreren Gründen ist der erwähnte Zeitabschnitt besonders lehrreich. Zum einen ist er die erste Blüte des volkssprachlichen Gemeindeliedes und damit Reifungszeit einer neuen liturgischen Gattung. Zum anderen beinhaltet er einen großen theologischen, dichterischen und musikalischen Reichtum. Zum günstigen Abstand unseres 21. Jahrhunderts kommen sowohl eine chronologische Perspektive wie auch eine Menge wichtiger Beobachtungen aus den dazwischen liegenden Jahrhunderten hinzu. Besonders bedeutungsvoll erscheint mir Folgendes: das 16./17. Jahrhundert war eine Ära deutlich theologisch-epochaler Strömungen von Reformation, Orthodoxie, Pietismus und beginnender Aufklärung. Wir erfahren hier Dinge über geistliche Kontinuität und Aufbruch, die weit über das Vergangene als Vergangenheit hinausweisen.

Der zweite Zeitabschnitt und seine Herausforderung ist dann jene weniger abgrenzbare und benennbare Epoche, die wir unsere eigene Zeit nennen. Wann fing sie eigentlich an, und wann läuft sie zu Ende? Seit Zusammenbruch der prävalenten Säkulartheologie gegen Ende der 1970er Jahre gibt es eigentlich keine vorherrschende zeitgenössische Theologie mehr. Etwas vage könnten wir von einem postmodernen Pluralismus sprechen, in dem die verbindliche Wahrheit die Lehre von der Abwesenheit jeder verbindlichen Wahrheit ist.

III. Gegenwart aus der Vergangenheit - hymnologisch erlebt

Zum Teil sind diese Betrachtungen mein Versuch, ein nur halb vollendetes, identitätsbestätigendes Jugendprojekt heil an Land zu bringen. Als Kandidat im Predigerseminar wurde ich vor 57 Jahren während einer Vorlesung von einer Liedstrophe überwältigend angesprochen. Es ging um die folgende Paul Gerhardt-Strophe, die auch damals in seiner deutschen Muttersprache zitiert wurde:

*Ich hang und bleib auch hangen / an Christo als ein Glied;
Wo mein Haupt durch ist gangen, / Da nimmt er mich auch mit.
Er reisset durch den Tod, / durch Welt, durch Sünd und Not.
Er reisset durch die Höll, / ich bin stets sein Gesell.*

Dieser konzentrierte Eindruck des Osterliedes "Auf, auf, mein Herz mit Freuden" vermittelte mir ein einzigartiges Erlebnis. Eine alte, eigentlich wohlbekannte Wahrheit sprach mich auf einmal neu an und berührte mich in meiner Art zu leben und zu denken. Hier begegnete mir eine Metaphorik direkt aus der biblischen Logoswirklichkeit, und zwar als Zugang zur Einzigartigkeit der göttlichen Offenbarung in der Inkarnation. Diese Beobachtung trug auch im Verlauf des nächsten Jahres stark zur Wahl meines Dissertationsthemas bei: "Die Situationen der Gleichzeitigkeit bei Sören Kierkegaard."

Auf meinem weiteren Weg stand ich vor einer besonderen Herausforderung, mit der ich mich auseinandersetzen musste. Das Buch von Kurt Berger *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied* (1951) enthielt eine Stellungnahme, zu der ich teils bedingungslos JA, teils bedingungslos NEIN sagen musste. JA zur Betonung einer Wechselwirkung zwischen geistlichem Lied und theologischer Orientierung. NEIN zu einer hymnologischen Annäherung durch ein kulturgeschichtliches Schicksalsdenken, so wie ich meine, sie bei Berger gefunden zu haben. Genau so lese ich nämlich seine Behauptung, den "Gott des Grimms und der Gnaden" durch das humanisierte Gottesbild einer schrittweise hervorrückenden Moderne zu überwinden. Nicht zuletzt störte mich der Gebrauch der kirchlichen Liederdichtung für einen solchen Zweck durch Vermittlung einer derart verallgemeinerten historischen Konstruktion.

Als ziemlich selbstverständlich wurden von ihm "Barock" und "Aufklärung" als geistesgeschichtliche Gegenpole aufgestellt. "Barock" als Epochenbezeichnung bezieht sich ja nicht auf Glaubensfragen, sondern auf Stil, und sollte als Gegenstück besser "Klassizismus" haben. Im Barock geht es um dramatische Kontraste als Reiz für Auge und Ohr. Kunstgeschichtliche und theologische Traditionen können trotz aller Berührungspunkte nicht ohne verwirrende Folgen zusammengebracht werden.

Gewiss können geistliche Lieder auch auf andere Art denn als sakrale Texte studiert werden, sie können sicherlich als Reiseführer durch diverse sozio-kulturelle Landschaften dienen. Die Frage ist doch, unter welchen Bedingungen die zwei Betrachtungsweisen sich synchronisieren lassen. Kann man einen Gott "des Grimms und der Gnaden" primär als ein Gebilde barocker Kontrastfreudigkeit verstehen? Unterwirft eine solche Methodik nicht das Kirchenlied einer monolithischen Ästhetik mit einem verflachten Gottesbild?

Ein völlig anderes Bild vom geistlichen Lied im 17. Jahrhundert ergab sich, als ich meine Untersuchung unter dem Gesichtspunkt der Gemeinschaft des Gläubigen mit Christus vornahm. Auf den ersten Blick mag dieser Weg sehr erbaulich-unpolemisch scheinen, kann aber als Prinzip theologischer

Entscheidung auch eine recht polemische Funktion erhalten. Von meinem Standpunkt aus gesehen, musste sich die Alternative so profilieren: entweder Glaube an die reine Gnade oder säkular-anthropologische Vergewisserung von einem selbst gemachten Gottesbesitz.

Um das weiter zu beleuchten, verglich ich in meiner Arbeit die geistlichen Lieder Luthers mit einer Reihe von Beispielen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es handelte sich hier um einflussreiche Vertreter einer popularisierten bernhardinischen Brautmystik wie Angelus Silesius (1624-1677), Heinrich Müller (1631-1675) und Ahasverus Fritsch (1629-1701), die allmählich großen Einfluss ausübten. Dann lenkte ich meine Aufmerksamkeit auf kirchlich profilierte Dichter, bei denen, anscheinend unter Einfluss von Johann Arndt (1555-1621) auch ähnliche erotische Sprache gelegentlich vorkam,¹ wie Johann Walther (1496-1570), Johann Heermann (1585-1647), und sogar Paul Gerhardt (1607-1676). Merkt man auch bei ihnen ein Abgleiten in dieselbe theologische Richtung?

Meine Schlussfolgerung ist in wenigen Worten diese: Als Hauptorientierung der kirchlichen Liederdichtung um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist Luthers Verkündigung von der unverdienten und durch psychische Introspektion nie erkennbaren Gnade Gottes vorherrschend, wie am deutlichsten durch ihre Verarbeitung des paulinischen Motivs der Gleichförmigkeit des Gläubigen mit Christus (*Conformitas Christi*) bestätigt wird. Das verschiebt sich aber allmählich und erblasst unter dem Einfluss des Pietismus, obwohl auch in seiner poetischen Anwendung einer ähnlichen Redeweise kirchlich verankerte Pietisten meistens der Tradition der lutherischen und calvinistischen Reformation näher stehen als den ausgesprochenen Radikalpietisten und den mit letzteren in dieser Hinsicht verwandten katholischen Mystikern (in Nachfolge des einflussreichen Angelus Silesius). Kennzeichen der Letzteren ist vor allem eine unverkennbare Annäherung an das unausgesprochene Bekenntnis: *credo quod sentio*: so wie ich fühle, so glaube ich.

¹ Siehe die berühmte Eros-Agape-Distinktion von Anders Nygren (1890-1978), Begründer der so genannten "Lunder Theologie", Theologieprofessor und später Bischof in Lund, Schweden; Hauptwerk: *Eros und Agape* (1930)

IV. Hymnische Sprache als Integrationsfaktor einer theologischen Erkenntnislehre.²

Wir gehen weiter. Die folgenden Überlegungen haben als Ausgangspunkt die Erkenntnis der alten griechischen Kirchenväter darüber, wie man von Gott sprechen kann, was in der mittelalterlichen *theologia negativa* und später in den Ausführungen Martin Luthers zum *deus absconditus* – dem verborgenen Gott – einen jahrtausendelangen Nachhall fand.

Der ewige, transzendente Gott, Schöpfer Himmels und der Erde, ist „apophatisch“, d.h. unbenennbar. Kein Begriff, kein Bild, kein Gedanke wird ihm gerecht. Dass dieser Gott sich trotzdem „kataphatisch“, d.h. benennbar, dem Menschen zuwenden sollte, lässt sich nicht voraussetzen. Was auf Gnade beruht, ist einmalig, das heißt also, reines Wunder, durch Offenbarung allein feststellbar. Jede Wesensaussage über Gott hat diese Grundvoraussetzung, ob sie explizit ausgesprochen wird oder nicht. Der souverän über die eigene Gegenwart verfügende Gott lässt sich nicht durch Definitionen (= „Abgrenzungen“) sondern nur indirekt benennen – durch Hinweise auf das einmal Geschehene, sich jetzt in der gottesdienstlichen Begegnung bestätigende Wunder.

Was hat das mit Kirchenliedern zu tun? Erstens: Kommunikation christlicher Wahrheit muss immer über die Grenzen der strengen Begrifflichkeit hinaus reichen, weil Gott und die Geheimnisse des Gottesreiches sich nie durch Sprache definitiv einzäunen lassen. Begrifflich Fixiertes – Dogmatik und Katechese als die reinsten Beispiele – setzen eine Sprache der Poesie voraus, deren gattungsbestimmendes Merkmal die Metaphorik ist. Zwischen Poesie und Prosa gibt es in der christlichen Wahrheitsvermittlung eine unübersehbare Wechselwirkung.

Zunächst: wenn Musik sich mit Poesie verbindet, kommen weitere Elemente von erkenntnistheoretischem Belang dazu.

² Mit dieser Überschrift geht es mir um ein Anliegen, das ich ausführlicher (vor genau zehn Jahren und zwar in dieser Halle!) bei der amerikanisch-norwegischen *St.Olav Conference on Theology and Music* entfaltet habe – einer Konferenz, deren Beiträge als eigener Band in der Schriftserie des hiesigen Liturgischen Zentrums vorliegen. Mein Thema im Rahmen des damaligen Projekts war „*The Theology of Sacred Music*“: Ebenso wichtig wie die unbestrittene Einsicht, dass Kirchenmusik sich vom biblischen Glaubensinhalt her inspirieren und erläutern lassen muss, ebenso bedeutungsvoll ist die weniger beachtete Notwendigkeit, dass die verbale Vermittlung der Botschaft – sei es als wissenschaftlich forschende Theologie oder als kerygmatisch anrufende Predigt – von Dienstleistungen einer poetischen Sprache und von einem musikalisch begleiteten Zugang zum Raum der Anbetung abhängt.

- 1) Dass die verkündende Sprache, wie schon festgestellt, über Begrifflichkeit hinausgeht, wird bestätigt und hervorgehoben.
- 2) Die Gemeinde wird als lobsingende Gemeinschaft bestätigt, und zwar als hörender wie respondierender Partner im Gespräch mit Gott identifiziert.
- 3) Das Hinzukommen der Musik erhält als Widerhall des in Zeit und Raum ununterbrochenen Lobgesangs der Kirche eine umfassende Bestätigung einer katholischen Profilierung der Botschaft (NB: "katholisch" im Sinne des Apostolischen und Nizänischen Glaubensbekenntnisses!) mit Traditionsfreudigkeit und ökumenischer Offenheit als primären Kennzeichen.
- 4) Das Gespräch mit Gott wird im Lobgesang als eschatologische Huldigung weitervermittelt und damit von der beteiligten Gemeinde als Vorwegnahme der himmlischen Herrlichkeit bestätigt.

V. Die Kirche macht Lieder

„Die Kirche macht Lieder“ – bei dieser Behauptung lohnt es sich, nach Kriterien zu fragen. Wie können wir feststellen, dass ein Lied oder eine Liedersammlung von der Kirche gemacht ist? Nur teilweise kann das durch Kenntnis vom persönlichen „Sitz im Leben“ des Verfassers oder des Komponisten geschehen, obwohl Auskünfte über die Herkunft eines Liedes für die Rezeption in der Gemeinde fruchtbar sein können. Solche Kenntnisse können unbestritten zu vertiefter Gemeinschaft mit der anbetenden Gemeinde vor uns und neben uns beitragen.

Es lässt sich auch nicht behaupten, dass Kirchlichkeit eines Liedes allein in Charakter und Qualität von Text und Melodie besteht, obwohl diese Kriterien in keinem Fall gering geachtet werden sollten. Wichtig ist es auch, dass das einzelne Lied als Teil einer integrativen Gesamtheit erscheint, d.h., es muss auch durch seine Herkunft Teilnahme an der Geschichte der Kirche und ihrer weltweiten Glaubensgemeinschaft bezeugen. Prinzipiell sollte das Gesangbuch der Gemeinde äußerst deutliche Entstehungshinweise bieten.

Sowohl als Dolmetscher und Interpret wie auch als Erneuerer trägt das Gesangbuch zum Gottesdienstleben der Gemeinde bei. Die Gemeinde hat aber auch seit Alters her Verpflichtungen für das häusliche Andachtsleben. Dass dieses Leben heute leider an manchen Orten eine verringerte Existenz im Schatten einer anderen medialen Entwicklung führt, macht die Frage aktuell, ob nicht gerade das Gesangbuch – allen neuzeitlichen Vorurteilen zum Trotz – erneuernde Quellen in sich trägt, die durch eine sorgfältige kirchliche Strategie zur Erneuerung der Familienandacht wirksam beitragen könnten. Als ein wahrhaft kirchliches Anliegen sehe ich auch das Gesangbuch als Erbauungsbuch in den Händen des einzelnen Christen. Welche neuen Aufgaben zeichnen sich so in der heutigen Welt aus? Auf das Thema komme ich bald zurück.

VI. Die Lieder machen Kirche

Wir haben gesehen, wie Kirchengesang (Psalmen, Kirchenlieder, geistliche Lieder) zum Aufbau einer gemeinschaftsfreudigen Gemeinde beiträgt. Dass Kirchenlieder Kirche machen, hört sich einfach an, solange man darunter nur das Wachstum einer wohl funktionierenden Erbauungsgemeinschaft versteht. Inwieweit aber trägt das Kirchenlied nicht nur zur Gemeinschaftlichkeit und Unterhaltung, sondern auch zur Identitätsentfaltung der Kirche bei – lokal, regional, weltweit?

Lehrmäßige und liturgische Profile einer Kirche überschneiden sich leicht in der Frage: wer war zuerst da: das Huhn oder das Ei? Aber – Metapher beiseite – wie groß ist eigentlich die pastorale und diakonale Durchschlagskraft des Kirchenliedes? Machten nicht seinerzeit die Gegner Martin Luthers geltend, er habe mehr Seelen mit seinen Liedern getötet als mit seinen Predigten? Ein Kirchenlied, wie ein Gesangbuch, muss befragt werden, auf welche Weise und wie sehr es nicht nur die Vermittlungsmethode sondern zugleich auch den Vermittlungsinhalt beeinflusst.

Zurück zum Unterschied zwischen Gott benennen und Gott nicht benennen können. Dass das Kirchenlied Kirche macht, bedeutet nicht nur, dass es ihre Vorstellungs- und Kommunikationsvermögen merklich erweitert, sondern – wichtiger noch – dass diese Erweiterung wesentlich zu ihrer äußeren Erscheinung wie zu ihrer eigenen Identität beiträgt. Die Sprache eines Liedes entspricht weder der eines lehrmäßigen Vortrags, noch widerspricht sie ihr. Das Lied hebt aber die Begriffe auf eine Ebene des Mehr-als-Begrifflichen, wo den Wörtern eine neue Bedeutung angesichts des Mehr-als-Abgrenzbaren widerfährt. In der Welt sprachlicher Vermittlung gibt es immer ein Hin-und-Her, wo Subjekt und Prädikatsubjekt unaufhörlich die Rollen wechseln. Beim ersten Hören sagt der Satz „Gott ist Liebe“ etwas über Gott aus, aber nach wiederholtem Anhören wird er zusätzlich die umgekehrte Assoziation wecken: „Liebe ist ein Wie-Gott-Sein.“ Nicht nur ist Gott Liebe, die Liebe ist Gott. Das führt uns zu einem verwandten Thema weiter:

VII. Hymnische Kultur als Integration von Weiterbestehen und Erneuerung in der Kirche

Eine singende Kirche hat, wenn sie sich richtig versteht, eine außerordentliche Möglichkeit, ihre Identität wahrzunehmen, vor allem in der Wechselbeziehung zwischen eigener Vergangenheit und eigener Gegenwart, zwischen Treue und Aufgeschlossenheit.

Dies setzt natürlich Gebrauch eines Liederschatzes voraus, in dem wechselnde Zeiten und einander gegenseitig ergänzende Traditionen organisch zusammenspielen, z.B. durch Anpassung an ein ökumenisch und historisch gestaltetes Kirchenjahr. Genau so wie das Wort „Gott“ erst durch anbetenden

Gesang mit Sinn und Seele gefüllt wird, so auch das Wort „Kirche“. Beide Wörter erhalten ihren Inhalt erst durch lebendige Beteiligung.

Dazu muss man bemerken, dass Kirche als kommunikative Gemeinschaft nie vom Singen allein lebt. Man kann sich sogar ein übertriebenes, pädagogisch ungeschicktes Singen vorstellen, das die Entkräftigung anderer aufbauungsfähiger Aktivitäten verursachen würde. In der heutigen kirchlichen Wirklichkeit sind derartige Übertreibungen vor allem in Verbindung mit der Lobgesangspraxis gewisser charismatischer Kreise zu befürchten. Gesang als Inspirationsquelle ist doch in den meisten Kulturen der Welt so verankert, dass jeder Beobachter, auch ohne spezifische Bezugnahme auf religiöse und kultische Aspekte, jeder wachstumsfreudigen Gemeinschaft eine bewusst durchdachte, gesangliche Strategie empfehlen sollte. Für die Kirche kommt dazu eine Vision – und eine auditive Vorstellung! – von Gemeinschaft als der Sinn einer ganzheitlichen Menschheit, ja einer gesamten Schöpfung. Die Kirche sollte deshalb doppelt so motiviert sein, sich von einer derartigen Empfehlung führen zu lassen.

Dass die Lieder Kirche machen, spricht nicht weniger vom So-Sein als vom Da-Sein der Kirche. Wie die Kirche singt, so ist sie. So wird sie. So schreitet eine Pilgerschar vorwärts.

VIII. Und was ist mit der Bibel?

Nach so viel Reden von Kirche und geistlichem Lied könnte jemand fragen: Ehe wir abschließen, sollte nicht auch ein wegweisendes Wort gesagt werden über Bibel und Kirchengesang? Wir befinden uns doch schließlich in dem alles relativierenden Zeitalter der Postmoderne!

Wie wir alle wissen, nahm die Bibel als Thema und als Inspirationsquelle kirchlich-musikalischer Entfaltung immer eine vorherrschende Stellung ein. In Liturgie wie in Konzerten fehlt es nicht an Bibelziten und Bibelanspielungen.

Dennoch besteht ein ständig wachsendes Problem darin, dass Bibelkenntnis in unserem westlichen Kulturkreis offensichtlich im Schwinden ist. Das zeigt sich hauptsächlich auf zweierlei Weise. Erstens sind wichtige biblische Texte und Geschichten den meisten Menschen unbekannt. Zweitens sind bekannte biblische Bilder und Metaphern entweder aus dem allgemeinen Gebrauch verschwunden, oder sie leben weiter, aber getrennt von ihrer Quelle und ihrem historischen Sinn. Das ist mit ein Grund, warum die klassischen Kirchenlieder veraltet und unverständlich anmuten, wenn sie nicht sogar anders verstanden werden als sie gemeint waren.

Wie werden wir als die Verantwortlichen für das Kirchenlied von morgen einer derartigen Herausforderung gerecht? Die leichten Lösungen liegen auf der Hand: Schwierige Texte und Metaphern möglichst ihrer Vergangenheit und ihrem Schicksal überlassen; zeitgemäße Ausdrucksweisen und Bilder suchen; sprachlich passende Themen aus Bibel und christlicher Tradition nach ihrer aktuellen semantischen Anpassungsfähigkeit aussuchen; eventuell anwendbare

Motive aus nicht-kirchlichen Traditionen unter ähnlichen Bedingungen heranziehen. Was als Sprachproblem angefangen hat, könnte sich relativ rasch zu einem Sachproblem entwickeln. Wie weit können wir uns anpassen ohne unseren Auftrag zu verspielen? Von denjenigen, die für das Lied in der Kirche Verantwortung tragen, dürfte die Spannung zwischen Form und Inhalt auf die Dauer noch schmerzhafter erlebt werden als von jenen, die die Schrift auslegen. Die Ersteren werden ja am meisten mit populären, zum Teil stark gefühlsmäßig und gedanklich ungeklärten Gebrauchsbedürfnissen in nähere Berührung kommen. Ich merke eine Tendenz in der neueren Liederdichtung, die – sei es zielbewusst oder instinktiv – ganz deutlich auf eine Vermeidung der Konfrontierung mit der kulturellen Umwelt hinausläuft, was sich für eine identitätsbewusste Kirche problematisch erweisen könnte. – Und so kann man natürlich wieder einmal fragen: wer beeinflusst wen? Liederdichter oder Wortführer kirchlicher und/oder akademischer Theologie? Wer legt die Eier und wohin flattern die Küken?

IX. Anwendung auf die Gegenwart

Lieder und Kirche -- vor etwa 100 Jahren war es in kirchlichen Gesprächen modern, von der dialektischen Konstellation zu sprechen: *Lex orandi - lex credendi*, Gesetz des Gebetes – Gesetz des Glaubens. „Wie Menschen beten, so glauben sie“. Oder -- umgekehrt: „Menschen beten so wie sie glauben.“ Welches von den beiden Schlüsselwörtern hat den Vorrang? Damals ging es um eine dramatische Konfrontation: es war der katholische Modernismus-Streit. Persönliches Gebet war das Ursprüngliche und Echte, Glaubensformeln und konfessionelle Bindungen sollten in den Hintergrund treten. Das war der liberale Standpunkt. Der umgekehrte, konservative lässt sich leicht erraten.

Hat diese Wechselwirkung zwischen Gebet und Glaube auch etwas mit jener zwischen Liedern und Kirche zu tun? Dass so viele Lieder Gebet sind oder Gebetsabschnitte enthalten, und dass so viel vom gottesdienstlichen Gebet sich als Singen gestaltet, genügt, um festzustellen, dass Gebet und Gesang Manifestationen von demselben Austausch zwischen Gott und Mensch sind. Zugleich wird es klar, dass dieser Austausch in einer dialektischen Spannung steht zu Kirche als Organisation und zu Glauben als begriffsverbundener Anschauung. Unter „Spannung“ versteht sich dann nicht gegensätzliche, sondern gegenseitige Erläuterung, von Gott sprechen und zu Gott sprechen. Letzten Endes können wir nicht das Eine tun, ohne das Andere zu implizieren. Auch um diesem Doppelsinn Rechnung zu tragen, brauchen wir das Kirchenlied.

Ich denke hier an die eindrucksvolle Schlussfolgerung des jüngeren Karl Barth: „Wir sollen als Theologen von Gott reden. Wir sind aber Menschen und können als solche nicht von Gott reden. Wir sollen beides wissen und eben

damit Gott die Ehre geben.“³ Gott die Ehre geben – lässt sich das nicht ebenso eindrucksvoll metaphorisch ausdrücken als „Deswegen sollen wir von Gott singen.“? Von Gott und vor Gott, in Chorgemeinschaft mit den englischen Heerscharen! So ein Lied macht richtig Kirche!

³ Das Wort Gottes und die Theologie, 1929, S. 156-178.

Per Lønning

The Church Makes Hymns - Hymns Make the Church.

An Example of the Old Story of the Chicken and the Egg.

I. Introduction

The title of this presentation may seem to be somewhat cryptical. Being unconventional and, I hope, provocative, it is meant to invite you to thinking along with me. The church - be it understood as building or as institution - cannot make hymns. Only individuals can do this. And hymns cannot build a church. The building must be constructed of more substantial material. Similarly, a functioning congregation does not grow from poetry alone, be it ever so beautifully sung and accompanied by impressive music!

And yet, the worst enemy of the church has always been the habit of taking things for granted. The opposite of this is the refreshing surprise, as the four gospel writers demonstrate. Their stories would make it impossible to guess the ending if it were not for the fact that unfortunately we are familiar with the plot, because we have heard it many times before. We seem to have been familiar with the Bible for a long time. How much value does a religious song have in the final analysis if it cannot provide us with a moment of genuine surprise?

I invite you to think along with this presentation especially as it relates to the ambivalence of the relationships between subject and object, church and song, or an oscillating between the church meditative, and church as worshipping community. The two are completely interdependent. As the ubiquitous metaphor has it: just as the egg comes from the chicken, so does the chicken come from the egg. Which of the two came first is a moot question. What matters is the interaction, and with it the oscillating between being and singing. This is how the church should express its self-understanding: "*Canto, ergo sum*" - I sing, therefore I am.

For the growth of the church a single hymn - even one like "A mighty fortress is our God" - is an extremely modest contribution. For the creation and the success of a hymn the contributions of many outside impulses from the general social and cultural life are necessary. If, however, we speak like the biblical psalms and the Revelation to John of a "new song" and an angelic choir, then the mutuality of church and hymn is indisputable. The one cannot be imagined without the other.

In the following I shall deal with this very mutuality of the church as the foundational expression of *communitas* (community) and “the new song” (Ps. 40:8ff.) as the pinnacle of *communicatio* (functioning community). Because of the constraints of time, you will have to form your own logical and hymnological strategies, which is meant as ending and conclusion of our common thinking.

II. Reflections on important historical epochs as framework for hymnic traditions.

Let me begin with several relevant observations from the classic age of Protestant hymnody, the sixteenth and seventeenth centuries – not from reasons of nostalgia, but in order to make hymnic tradition concrete as an excellent key to the understanding of ecclesiastical community in its profound rooting in history.

For several reasons the era just mentioned is especially instructive. This is so not only because of the flowering of the vernacular church song and thus the maturing of a new liturgical genre. Nor because of the theological, poetic, and musical wealth of the time. To the obviously advantageous distance of the twenty-first century is added a chronological vantage point of the sum of significant observations made during the intervening centuries. Especially significant seems to me the following: this was a historical period of clearly defined theological movements: Reformation, orthodoxy, Pietism, early Enlightenment. This teaches us much about spiritual continuity and change and points us far beyond that which is past.

The second period and its challenge is our own time, which is less easily delimited and defined. When did it begin and when does it end? Since the collapse of the triumphalist secular theology in the late 1970s there has not been a predominant theology. If pressed, we might speak somewhat ambivalently of a postmodern pluralism, in which the determining truth is the doctrine of the absence of any binding truth.

III. The present from the past – experienced hymnologically.

In part these reflections are an attempt at bringing to a satisfying close a project which I began in my youth and which was meant to affirm my own identity. Fifty-seven years ago, while at seminary, I was profoundly moved by a hymn stanza. It was one by Paul Gerhardt, which was even then quoted in his own German:

*Ich hang und bleib auch hangen / an Christo als ein Glied;
wo mein Haupt durch ist gangen, / da nimmt er mich auch mit.
Er reisset durch den Tod, / durch Welt, durch Sünd, durch Not,
er reisset durch die Höll, / ich bin stets sein Gesell.*

This concentrated impression of the Easter hymn, "*Auf, auf, mein Herz mit Freuden,*" was an extraordinary experience. An ancient and well-known truth spoke to me as new, forcing me to reflect deeply about my life. There I encountered a metaphor that came straight from the reality of the *logos*, and I experienced the uniqueness of divine revelation in the incarnation. This prompted me during the following year to choose as the topic for my doctoral dissertation "The situations of simultaneity with Sören Kierkegaard."

Later I met with a special challenge which had to be dealt with immediately. Kurt Berger's essay, "*Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*" [Baroque and Enlightenment in spiritual song] confronted me with a question to which I had to respond partly with a definite YES, and partly with a definite NO. Yes, to the emphasis on the interaction between spiritual song and theological orientation. No, to a hymnological interpretation by means of a view of life determined by cultural/intellectual history as Berger understood the way in which a gradually encroaching modernity overcame the "God of wrath and grace" through the humanized image of the deity. Not least I was bothered by the use of hymnody for such a purpose, particularly by means of an artificial historical construction.

Berger posited "Baroque" and "Enlightenment" as opposites of intellectual history. "Baroque" as a term for an era does not focus on faith but refers to a certain style; its opposite should therefore be "classicism." Baroque is about dramatic contrasts, appealing to eyes and ears. The demarcations of art history and theology, despite many points of intersection, cannot be crossed without causing confusion.

To be sure, spiritual songs can be studied under other aspects than their religious meanings; they certainly could serve as guides through socio-cultural landscapes. The question remains, however, under what conditions can these two ways of viewing them be brought together? Can a God "of wrath and grace" be understood primarily as a product of the Baroque penchant for contrasts? Does such a methodology not subject the hymn to a monolithic aesthetic which bears the seed of a superficial conception of God?

I arrived at an entirely different view of seventeenth-century hymnody when I conducted my studies with the idea of communion of the believer with Christ. At first glance this choice may seem merely edifying and unpolemical, but as the principle of a theological decision it may be endowed with a rather polemical function. From my point of view the alternatives amounted to this: either faith in grace alone, or secular-anthropological reassurance of "owning" God.

In illustrating this further in my essay, I compared Luther's hymns with several examples from the second half of the seventeenth century. This involved influential representatives of a popularized bridal-mysticism in the style of St. Bernard who by and by became very influential, such as Angelus Silesius (1624-1677), Heinrich Müller (1631-1675), and Ahasverus Fritsch (1629-1701). Next, I focused on churchly poets who occasionally used similar erotic

language, probably influenced by Johann Arndt (1555-1621),¹ such as Johann Walther (1496-1570), Johann Heermann (1585-1647), and even Paul Gerhardt (1607-1676). Were there any signs that they, too, tended in the same theological direction?

My conclusion was, in brief, thus: the main trend of mid-seventeenth-century hymnody clearly followed Luther's proclamation of the unmerited grace of God, which cannot be discerned by psychic introspection. Gradually, however, the emphasis shifted and faded with the ascending influence of Pietism, although churchly Pietists even in their poetic expressions were closer to the traditions of the Lutheran and Calvinist Reformation than to the Radical Pietists and the Roman Catholic mystics (under the influence of Angelus Silesius). Characteristic for the latter is above all a distinct tendency toward the implicit message: *credo quod sentio*: as I feel, so I believe.

IV. Hymnic language as element of integration in theological epistemology.²

We continue. The following reflections begin with the insight of the Greek church Fathers about the difficulty in finding words to describe God, which found its expression in the medieval *theologia negativa* and, later, with Martin Luther in his *deus absconditus* - the hidden God.

The eternal, transcendent God, creator of heaven and earth, cannot be named. No concept, image, or thought can do God justice. That this God nevertheless should turn to humankind in a way that can be named, cannot be expected. That which is based on grace is unique, which means, a pure miracle, recognizable only through revelation. Every statement about the nature and being of God is based on this assumption, either explicitly or implicitly. God, who is ruler of God's own presence cannot be made subject to limiting definitions, God can only be alluded at through hints about the miracle that once happened and is now affirmed in worship.

What does this have to do with hymnody? First: The communication of Christian truth must always reach beyond the limits of strict conceptuality, because God and the mysteries of God's realm can never be fenced in by linguistic definitions. Statements defined by concepts -- the best examples being dogmatics and catechetics -- assume from the outset a language of poetry, whose genre-specific characteristic is the metaphor. In communicating

¹ See the well-known distinction between *eros* and *agape* of Anders Nygren (1890-1978), founder of the so-called "Lund theology", professor of theology, and later bishop at Lund, Sweden, in his main work, *Eros und Agape* (1930).

² I discussed this subject in greater detail ten years ago in this very auditorium at the Norwegian-American St. Olav Conference on Theology and Music. All of those lectures are available in print in the publication series of the local liturgical centre. At that time my topic was "The theology of sacred music."

Christian truth there exist interactions between poetry and prose on a huge scale.

Secondly, when music joins poetry, epistemological elements are added: 1) Emphasis on the fact that the language of proclamation goes beyond mere conceptuality. 2) The congregation is affirmed as a praising community, specifically as listening as well as responding partner in the dialog with God. 3) The addition of music receives, as echo of the church's praise through all ages, an inclusive affirmation of a *catholic form of the message* (Note: "catholic" in the sense of the Apostolic and Nicene creeds!), with a love for tradition and ecumenicity as primary characteristics. 4) The dialog with God is given as *eschatological adoration* and thus affirmed by the participating congregation in anticipation of the heavenly glory.

V. The Church makes hymns.

When we claim that "The church makes hymns," we need to ask for criteria. How can we determine whether a hymn or a collection of hymns was made by the church? This can only be done in part by considering the personal *Sitz im Leben* of the author or composer, although information about the origins of a hymn can be quite fruitful for the actual reception in a congregation. Such knowledge can undoubtedly contribute to a deepened sense of community with the worshipping church before and beside us.

Likewise it is impossible to claim that the churchliness of a hymn consists only in character and quality of text and melody, although these criteria should never be ignored. It is also important for the individual hymn to be presented as part of an integrating totality. This means, that even by virtue of its origin it must witness to its participation in the worldwide community of faith through the ages. The hymnal should present to the congregation clear information about the history of individual hymns.

Both in its function as translator and interpreter as well as agent of forward-looking renewal the hymnal contributes to the continuing worship life of the congregation. This has been its obligation in the devotional life of families since earliest times. The fact that today in many places this kind of life is overshadowed and diminished by other, modern media raises the question, whether the hymnal - despite all prejudices by the modern media - does not contain the sources for renewal, which could contribute effectively to the revitalization of family devotions by means of analytical strategies on the part of the church. I see it as a truly churchly concern to place the hymnal into the hands of the individual Christian for her or his devotional life. What new tasks are thus lying ahead in today's world? I shall return to this later.

VI. Hymns make the Church.

We have seen in what way congregational song (psalms, hymns, songs) contributes to building the communal spirit of a congregation. The fact that hymns make church sounds simple as long one understands by this only the growth of a well-functioning community gathered for the purpose of edification. To what degree does the hymn contribute not only to the upbuilding of the communal spirit and entertainment but also to the developing of the church's identity on the local, regional, and global level?

Teaching and liturgy in a church tend to overlap in the question: what came first, the chicken or the egg? Yet – without the metaphor – how great is in actuality the pastoral and social effectiveness of the hymn? Did not Martin Luther's opponents claim that he had killed more souls with his hymns than with his sermons? A hymn, just like a hymnal, must be asked in what way and to what degree it influences not only the method but also the content of its communication!

We shall now return to the concepts of the inability and ability to name God. The claim that the hymn creates church means not only that it noticeably widens the latter's abilities of imagination and communication, but – and more importantly – that this widening substantially contributes to its appearance as well as its self-understanding. The language of hymnody neither corresponds to nor contradicts that of the more instructive presentation, but hymnody elevates the concepts to a level that which is more than conceptual, where words undergo a new interpretation in light of what cannot be clearly delineated. In the world of communication through language there exists a constant back-and-forth, where subject and predicate subject always change their roles. At first reading, the sentence, "God is love" makes a statement about God, but to the accustomed ear it will have the additional association of "love is being-like-God." Not only is God love, love is God. Or is it? This takes us to a related topic.

VII. Hymnody as integration of existence and renewal of the church.

A singing church, if it has the right self-understanding, has an extraordinary opportunity to realize its identity, primarily in the context of its own past and present, between faithfulness and openness.

This presupposes the use of a hymnic legacy in which changing times and mutually complementing traditions are organically integrated, as, e.g., by accommodation to an ecumenically and historically based church year. Just as the word "God" is imbued with meaning and content only through the worshiping song, so the word "church". Both receive their meaning only through genuine participation.

Here we must add that church as audible, communicative community never lives by singing alone. It is conceivable that too much uninformed singing could lead to a suppression of other constructive activities. However, in the present context I consider this a purely theoretical assumption. Singing as source of inspiration has been such an integral part in most economic and cultural contexts that a strategy of singing has to be recommended to every breathing community. For the church, with its emphasis by sight and sound of the unity of the whole creation, this recommendation seems to be self-evident.

That hymnody makes church means less the "being thus" and the "being here" of the church. The way the church sings defines the church. This is how it will be. This is how pilgrims walk their walk.

VII. What about the Bible?

After so much talk about the church and hymns someone might ask: "Before we end, should not a helpful word be said about the Bible and congregational song? After all, as we all know, we live in the postmodern age in which everything is relativized. So there!"

And, as we all know, the Bible has always held a dominating position as topic and source of inspiration for music in the church. Liturgy and concerts are not lacking passages from and allusions to the Bible.

Yet it remains our steadily growing problem that the knowledge of the Bible in our Western culture is obviously diminishing. This is seen in two areas. First, in the fact that most people are unfamiliar with important biblical texts and stories. Secondly, that biblical images and metaphors have either disappeared from general usage or that they do continue to exist but are far removed from their source and historical meaning. This contributes to the fact that the classic hymns seem archaic and incomprehensible, if they are not already understood in a different way from their intent.

How do we in our responsibilities for the hymnody of tomorrow deal with such a challenge? The easy solutions are at hand: As far as possible, leave difficult texts and metaphors to their fate? Look for and include current topics? As far as possible, give priority to acceptable language from the Bible and from the Christian tradition, perhaps use motifs from non-church traditions? Such a use of language could relatively soon develop into a linguistic problem. How much can we accommodate ourselves without forfeiting our mission? Over time, those who are responsible for the singing church might experience this tension between form and content even more painfully than those whose task it is to interpret the Bible. In singing, they are closer to the needs of the people on the popular, often emotional and subconscious levels.

I seem to sense a tendency in the new hymnody which - whether intentionally or instinctively - clearly aims at avoiding a confrontation with the cultural environment, which could become problematic for a church with a clear self-understanding. At this point one could ask again: Who influences

whom? The hymn writers or the spokespersons of churchly and/or academic theology? Who lays the eggs and where to the baby chicks fly?

IX. Application to the present situation.

Hymnody and church – about a hundred years ago there existed in the liberal dialog within the church a corresponding dialectic constellation: *Lex orandi – lex credendi* = law of prayer – law of faith. “How people pray is how they believe.” Which of the two key words has the priority as subject? At that time this represented a very dramatic confrontation, namely, the Catholic modernism controversy. The liberals posited that personal prayer was the original and genuine one, doctrinal formulas and binding creeds were to be kept in the background. The opposite, conservative stand can easily be imagined.

Does this interaction between prayer and faith have anything to do with that between hymns and the church as well? The fact that so many hymns are prayers or contain prayer segments, and that such a great part of the prayers in worship is expressed in singing is enough to state that prayer and singing are manifestations of the same exchange between God and humankind. At the same time it becomes obvious that this exchange finds itself in the dialectic tension between the church as an institution and prayer as conceptual contemplation. “Tension” is here understood not as opposite but as complementing interpretation between speaking about God and speaking to God. In the final analysis we cannot do the one without implying the other. Even for dealing with this double meaning we need the hymn.

I am reminded of the impressive conclusion of the young Karl Barth: “As theologians we should speak about God. But we are human beings and as such are unable to speak about God. We should be aware of both, and through this very awareness give God the glory.”³ Giving God the glory – can this not be equally impressively expressed metaphorically by saying: “That is why we are to sing about God”? About God and before God, united with the choirs of the heavenly host! Such hymns truly make the church!

Translation by Hedwig T. Durnbaugh

³ *Das Wort Gottes und die Theologie*. 1929, p. 156-178.

Maria Pfirrmann

Buchstabe und Geist

Zur kreativen Kraft neuer niederländischer Kirchenlieder

1 Das *Liedboek* von 1973 und seine neuen Lieder

1.1 Erste Anfänge der neuen Kreativität

„Das Kirchenlied ist nach der Zeit des Pietismus und Methodismus erloschen [...]. Eine enorme Zunahme in Quantität kann diese Tatsache nicht verbergen [...]: Es werden keine neuen Kirchenlieder mehr geschrieben“¹. So der berühmte Liturgiewissenschaftler Gerardus van der Leeuw Ende der 30er Jahre des letzten Jahrhunderts. Van der Leeuw war maßgeblich beteiligt an der Zusammenstellung des reformierten Gesangbuchs von 1938.

Nach 1945 sah man in den Niederlanden zurück auf eine lange Zeit der Flaute in der Kirchenlieddichtung. Nach dieser Flaute entstand in den 1950er Jahren etwas ganz Neues.

Im Jahr 1963, zurückblickend auf die Zeit, in der die neue Kreativität ihren Anfang nahm, verweist Willem Barnard auf Da Costa, einen berühmten Dichter des 19. Jahrhunderts: „In kargen Zeiten“, sagt Da Costa, „wenn kein Lied erkeimt, wenn keine Ernte auf den Feldern steht, dann sammeln wir die Psalmen auf und eignen sie uns an.“²

In den Niederlanden bedeutete das: Man arbeitete an neuen Psalmliedern. Die Psalmlieder des Genfer Reimpsalters sind in den reformierten Niederlanden ja bekanntlich bis auf den heutigen Tag von großer Bedeutung.

Der Weg hin zu dem *Liedboek*, das 1973 erschien, begann 1950, mit einem Beschluss der Synode der NHK (= Nederlandse Hervormde Kerk): Der Genfer Liedpsalter muss neu übertragen werden und dann von Dichtern, die ihr sprachliches Talent schon durch andere Publikationen bewiesen haben, und direkt aus dem Hebräischen.³

Eine Reihe damals schon bekannter, aber noch sehr junger niederländischer Lyriker, wurde damals damit beauftragt, die Psalmen neu aus dem Hebräischen zu übertragen, zu den Formen und Melodien des Genfer Reimpsalters. Ihre Arbeit wurde begleitet von einem Team von Sachverständigen in Hebräisch und in Biblischer Theologie. Sie beließen es nicht bei den Psalmliedern: sie fingen sehr bald auch an, andere poetische Teile

¹ G. van der Leeuw in dem letzten Kapitel seiner *Geschichte des Kirchenlieds (Beknopte geschiedenis van het kerklied*. Groningen 1939/1948²), S. 277.

² Guillaume van der Graft, *Verzameld Vertoog*. Baarn 1989, S. 54.

³ Die bis dahin gebräuchliche Übertragung war aus dem 18. Jahrhundert und stand sowohl sprachlich als auch theologisch unter Kritik.

der Bibel als Gemeindelieder zu übertragen. Hier liegt der Anfang einer neuen Kreativität, die in wenigen Jahren zu einer reichen Ernte an neuen Kirchenliedern führte, von denen sehr sehr viele in das *Liedboek voor de kerken* von 1973 aufgenommen sind.

Das *Liedboek voor de kerken* galt in seiner Zeit als große Besonderheit: ein Gesangbuch, das von verschiedenen Kirchen gemeinsam entwickelt und gebraucht wurde; ein Gesangbuch das in seiner Zeit sehr innovativ war, weil in ihm sehr viele neue Lieder präsentiert wurden, neuartige Melodien und alte Lieder in neuer Übersetzung.

Die meisten der neuen Lieder waren von denselben Dichter geschrieben, die auch die Psalmlieder neu übertragen hatten. Während der Arbeit an den Psalmliedern erhielten diese jungen Dichter die handwerkliche und biblisch-theologische Schulung, die es ihnen möglich machte, diese neuen Kirchenlieder zu schreiben. Von den Psalmen hin zu den freieren Liedern war es nur noch ein kleiner Schritt.

1.2 Liturgische Bewegung

In den 50er Jahren erlebten die Errungenschaften der liturgischen Bewegung auch in den Niederlanden einen Durchbruch. Das Kirchenjahr, die Abendmahlsgebete und später auch die Osternacht, das Ostertriduum, all das waren in den Niederlanden seit den 50er Jahren Themen, die von zunehmendem Einfluss waren auf die Gottesdienstpraxis der Gemeinden waren. Und das betrifft dann auch die calvinistische Tradition! Man hatte ein sehr ausgeprägtes Interesse an klassischen und neuen Lektionarien. Die Frage nach alttestamentliche Lesungen wurde wichtig.

Die neuen Kirchenlieder, die später ins *Liedboek* eingegangen sind, sind in diesem Zusammenhang entstanden. Kreative Arbeit mit den neuen Kirchenliedern war zugleich auch kreative Arbeit an der Erneuerung des Gottesdienstes. Diese neuen Lieder der ersten Generation sind in der Mitte der Kirche entstanden, da, wo sich moderne, zeitgenössische Lyrik, aktuelle biblische Theologie und die Erkenntnisse der liturgischen Bewegung in ihrer Schnittmenge trafen.

1.3 Ein programmatisches Lied

Im Folgenden soll ein Lied vorgestellt werden, das programmatisch ist für die Lieddichtung dieser Generation und darüber hinaus. Das Lied ist geschrieben von Willem Barnard (*1920). Auch er gehörte zu den jungen Dichtern, die Psalmen übertrugen. Von den 431 Liedern des *Liedboeks 73* sind allein 76 Lieder aus seiner Hand: 21 Übertragungen aus anderen Sprachen, und 55 eigene, neue Lieder, der Löwenanteil an neuen Liedern im *Liedboek 73*. Willem Barnard ist wegen des Liedes *Holz auf Jesu Schulter* auch in Deutschland bekannt – und in

Japan, denn dieses Lied ist auch ins Englische und Japanische übersetzt und in Japan in ein Gesangbuch aufgenommen worden.

Anhand eines einzigen Lieds soll gezeigt werden, was die Besonderheiten seiner Lieddichtung sind. *Zingt voor de Heer een nieuw gezang* – ein Lied, das programmatisch ist.

Zingt voor de Heer een nieuw gezang

LvdK Gezang 225

m: F.A. Mehrrens

t: W. Barnard



1. Zingt voor de Heer een nieuw ge-zang!
Hij laaft u heel uw le-ven lang
met wa-ter uit de har-de steen.
Het is vol won-dren om u heen.

(wörtliche Übersetzung, M.P.)

1. Zingt voor de Heer

een nieuw gezang!

Hij laaft u heel uw leven lang

met water uit de harde steen.

Het is vol wondren om u heen.

1. Singt dem Herrn ein neues Lied!

Euer ganzes Leben lang labt er euch
mit Wasser aus dem harten Stein.

Um euch herum ist es voller Wunder.

2. Hij gaat u voor in wolk en vuur,

gunt aan uw leven rust en duur

en geeft het zin en samenhang.

Zingt dan de Heer een nieuw gezang!

2. In Wolke und Feuer geht

er vor euch her,

eurem Leben gönnt er Ruhe und Sicherheit
und gibt ihm Sinn und Zusammenhang.

Singt dann dem Herrn ein neues Lied!

3. Een lied van uw verwondering

dat nòg uw naam niet onderging,

maar weer opnieuw geboren is

uit water en uit duisternis.

3. Ein Lied von eurer Verwunderung

dass euer Name noch nicht unterging,

sondern wieder erneut geboren ist

aus Wasser und aus Finsternis.

4. De hand van God doet in de tijd
tekenen van gerechtigheid.

De Geest des Heren vuurt ons aan
de heilige tekens te verstaan.

4. Die Hand Gottes tut in der Zeit
Zeichen der Gerechtigkeit.

Der Geist des Herrn feuert uns an,
die heiligen Zeichen zu verstehen.

<p>5. Wij zullen naar zijn land geleid doorleven tot in eeuwigheid en zingen bij zijn wederkeer een nieuw gezang voor God de Heer.</p>	<p>5. Wir werden, zu seinem Land geleitet, weiterleben bis in Ewigkeit und singen bei seiner Wiederkehr ein neues Lied für Gott, den Herrn.</p>
--	---

Dieses Lied ist ins Deutsche übertragen worden von Jürgen Henkys, der ja sehr viele von den neuen niederländischen Liedern übersetzt hat.⁴ Das Lied ist 1956 entstanden, bestimmt für den Sonntag Kantate. Die ersten Worte des Liedes zitieren Psalm 98: „(1) Singet dem HERRN ein neues Lied“ und das ganze Lied ist durchzogen von Elementen aus diesem Psalm: „(1b) denn er tut *Wunder*. Er siegt mit seiner *Rechten* und mit seinem heiligen Arm. (2) Der HERR läßt sein Heil verkündigen; vor den Völkern läßt er seine *Gerechtigkeit* offenbaren. (3) Er gedenkt an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel; aller Welt Enden sehen das Heil unsers Gottes.“

Die Struktur des Liedes erinnert an die vieler Psalmen:

Aufgesang: „Zingt voor de Heer een nieuw gezang...“

Begründung: „Hij laaft u heel uw leven lang... het is vol wondren om u heen.“ usw., bis einschließlich Strophe 4.

Und in Strophe 5 schließlich die

Verheißung: „Wij zullen naar zijn land geleid doorleven tot in eeuwigheid...“

Die Sätze sind einfach, die Sprache ist klar und – im Niederländischen – voller Musikalität. Ich weise sie hin auf die Alliterationen in Strophe 2/3f: „zin - samenhang - zingt - gezang“; oder Strophen 1/2: „Hij laaft u heel uw leven lang“. Das „L“ aktiviert die Zunge der Singenden und setzt den weichen Klang der Worte in starken Gegensatz zu dem „harde stehen“ aus Strophe 1/3. Oder auch die Alliteration in Strophe 2/1-3: „Hij gaat.../ ...gunt... / ...en geeft“.

Wortwahl und Bilder sind durch und durch biblisch. Alttestamentliche Motive prägen das Lied: Strophe 1/3: „water uit de harde stehen“; Strophe 2/1: „wolk en vuur“. Strophe 5/1: „naar zijn land geleid“ – all das ruft den Zusammenhang der Wüstentradition Israels in Erinnerung – wie sie übrigens ja auch bei Paulus und in Hebräerbrief aufgenommen wird, mit genau diesen Bildern (1. Korinther 10 und Hebräer 12).

Zugleich verweist das Lied auf neutestamentliche Zusammenhänge: „opnieuw geboren ... uit water en uit duisternis“; hier ist die Taufe gemeint; vgl. Johannes 3, das Gespräch mit Nikodemus (3,5: „...Es sei denn, dass jemand geboren werde aus Wasser und Geist, so kann er nicht in das Reich Gottes kommen.“) und die Motive aus Genesis 1 und Exodus 12, die in der Tauf liturgie wichtig sind.

Des Weiteren fällt auf: In jeder Strophe, abgesehen von Strophe 4, macht sich das Lied ausdrücklich selber zum Thema: *Een nieuw gezang... / een lied van uw verwondering... / wij zullen... doorzingen tot in eeuwigheid... ...een nieuw gezang.*

⁴ Vgl. *Stimme die Stein zerbricht*. Geistliche Lieder aus benachbarten Sprachen/ ausgewählt und übertragen von Jürgen Henkys. München 2003, Nr. 5.

In Strophe 4 wird der Geist Gottes thematisiert, denn das Lied wird wirksam durch den Geist. Der Geist ist es, der die Wunder und Zeichen, von denen die Bibel zeugt, verständlich macht für die Singenden – Wunder und Zeichen, zu denen auch das Lied selber gehört. Der Geist Gottes weckt den Glauben durch sein Wort und auch durch das Lied, das durch die Kraft der biblischen Sprache inspiriert ist. Singen ist, den Glauben „Ein-singe“. Die Gemeinde glaubt, weil sie singt, und weil ihr Lied getragen wird auf dem Atem des Heiligen Geistes – dies zum Thema Buchstabe und Geist.

An dem Lied von Willem Barnard zeigen sich Charakteristika, die viele der neuen Lieder kennzeichnen, die im *Liedboek voor de kerken* von 1973 aufgenommen sind. Dieses Lied ist programmatisch für die damals einsetzende neue Kreativität:

- Einfachheit der Sprache
- biblische Wortwahl
- elementare Bilder, inspiriert durch biblische Zusammenhänge
- Strukturen die mit den Psalmen verwandt sind
- das „Wir“ der Gemeinde singt hier
- das Lied hat eine deutliche liturgische Funktionalität als Lied für Sonntag Kantate

Das Werk von Frits Mehrrens (1922-1975) ist für die Kirchenmusiker in den Niederlanden in einer ähnlichen Weise prägend gewesen, wie das Werk von Willem Barnard für die Textdichter. Die Melodie von Frits Mehrrens für das musikalische Programm der *Liedboek*-Lieder: Sie ist einfach und folgt dem Textrhythmus; fröhlich, aber nicht überschwänglich: eine Art disziplinierte Freudigkeit, wie sie auch so viele Melodien des Genfer Reimpsalters prägt. Die Musik ist Dienerin des Wortes.

1.4 Bibellied

Hier noch ein anderes Lied, das mit Formen arbeitet, die bis heute eine Rolle spielen für die neue Lieddichtung: Ein Lied von Jan Wit (1914-1980): *O Heer, blijf toch niet vragen / O Herr, hör auf zu fragen* – es ist erst kürzlich ins Deutsche übertragen von Jürgen Henkys.

Es ist ein „Bibellied“, ein Lied, das deutlich einem einzigen Bibeltext zugeordnet ist. Es setzt mitten im Bibeltext ein – in einem Text der als Lesung im Gottesdienst geklungen hat. Das Lied setzt eine Identifikation voraus: die Identifikation mit Petrus, der dem Auferstandenen begegnet, der ihn stets wieder fragt: „Hast du mich lieb?“. Nachdem Jesus zum dritten Mal gefragt hat: „Hast du mich lieb?“ steht da: „Petrus ward traurig, dass er zum dritten Mal zu ihm sagte: ‚Hast du mich lieb?‘ und sprach zu ihm: ‚HERR, du weißt alle Dinge, du weißt, dass ich dich lieb habe.‘“ (Joh 21:17). Das Lied interpretiert, was jetzt wohl in Petrus vorgeht.

O Heer, blijf toch niet vragen

LvdK Gezang 83

m: N. Verrips
t: J. Wit

1. O Heer, blijf toch niet vra - gen.
Gij weet dat ik U haat,
dat ik geen kruis wil dra - gen,
niet gaan waar - heen Gij gaat.
O Heer, blijf toch niet vra - gen.

1. O Heer, blijf toch niet vragen.
Gij weet dat ik U haat,
dat ik geen kruis wil dragen,
niet gaan waarheen Gij gaat.
O Heer, blijf toch niet vragen.

1. O Herr, hör auf zu fragen.
Du weißt, was mir nicht passt.
Das Kreuz will ich nicht tragen,
dein Weg ist mir verhasst.
O Herr, hör auf zu fragen

2. O Heer, heb mededogen.
Vraag toch niet weer. Gij weet
dat ik U steeds verloochen,
dat ik U steeds vergeet.

2. Frag nicht noch einmal, Jesus,
wenn du denn gnädig bist:
Ich bin der große Redner,
der seinen Freund vergisst.
Frag nicht noch einmal, Jesus.

3. Gij vraagt ten tweeden male.
Gij, Herder, spreekt zo zacht
van schapen die verdwalen
en kermen in de nacht.
Gij vraagt ten tweeden male.

3. Du fragst zum zweiten Male.
Der Hirte spricht so lieb
von den verlaufnen Lämmern,
bedroht von Wolf und Dieb.
Du fragst zum zweiten Male.

4. Heer, blijf mij niet ontroeren.
Ik stond wel voor U klaar,
als ik een zwaard mocht voeren;
maar dit is mij te zwaar.
Heer, blijf mij niet ontroeren.

4. Hör auf, mein Herz zu rühren.
Im Krieg, da wär ich wer,
wenn's gilt, ein Schwert zu führen.
Doch dies ist mir zu schwer.
Hör auf, mein Herz zu rühren.

5. Ten derden male vraagt Gij. Gij laat niet van mij af. Mijn haat, mijn opstand draagt Gij, begraaft ze in uw graf. Ten derden male vraagt Gij.	<i>5. Ein drittes Mal noch fragst du. Du lässt nicht von mir ab. Hass und Revolte trägst du, legst alles in dein Grab. Ein drittes Mal noch fragst du.</i>
6. Gij weet toch alles, Here. Ik heb U lief. Gij weet: liefde zal mij verteren, zelfs als ik U vergeet. Gij weet toch alles, Here.	<i>6. Du weißt ja alles, Jesus, du weißt, ich hab dich lieb. Ich hatte dich vergessen, und doch, die Sehnsucht blieb. Du weißt ja alles, Jesus.</i>
7. O Heer, vraag altijd verder. Uw liefde triomfeert. Huurlingen worden herder. Het offerlam regeert. O Heer, vraag altijd verder.	<i>7. O Herr, frag immer weiter. Dein Lieben triumphiert. Die Mietlinge sind Hirten. Das Opferlamm regiert. O Herr, frag immer weiter.</i>
<i>(Jan Wit)</i>	<i>Nach dem Niederländischen von Jürgen Henkys (2007 - nicht veröffentlicht)</i>

Die Melodie ist von Nico Verrips (*1929). Der Ton der Singenden ist alles andere als selbstgewiss und triumphalistisch. Die Singenden machen im Verlauf des Liedes eine Entwicklung durch. Es geht bei diesem Lied sozusagen um ein Stück Bibliodrama. „Petrus ward traurig“. Hier setzt das Lied ein. Im Bibeltext steht, dass Petrus antwortet: „Du weißt, dass ich dich liebe“. Das Lied übersetzt sozusagen den Subtext dieser Worte – die Botschaft, die unter diesen Worten liegt: „Hör auf zu fragen. Du weißt, was mir nicht passt.“ – Im Niederländischen noch viel schroffer: „Gij weet dat ik u haat“ (Du weißt, dass ich dich hasse). Petrus – gefragt, angesprochen durch den Auferstandenen – ist konfrontiert mit sich selbst.

Dieses Lied ist ein Lied für Menschen, die sich im Singen auf einen Entwicklungsprozess einlassen wollen; für Menschen, die an einer biblischen Figur exemplarisch erfahren wollen, wie Vertrauen und Liebe wachsen kann, trotz alles Widerstrebens. Biblische Botschaft verbindet sich in einem solchen Lied mit dem Leben von zeitgenössischen Menschen. Bibel wird hier interpretiert als ein Buch von Gott *und* den Menschen. Biblische Erzählzusammenhänge werden nicht singend nacherzählt, wie in einer Art Ballade, sondern: Sie werden so entfaltet, dass die Singenden durch das Lied einen Platz bekommen in der Heilsgeschichte Gottes, Teil werden des Weges, den Gott mit den Menschen geht.

1.5 Qualität

Die Dichter und Komponisten der ersten Generation hatten deutliche Vorstellungen bezüglich der „Qualität“ von Kirchenliedern. Durch ihr Werk haben sie einen sehr hohen ästhetischen Maßstab gesetzt, in sprachlicher Hinsicht, aber auch musikalisch und theologisch.

- Es knüpft an die Volksliedtradition an.
- Die Sprache ist klar und einfach:
 - knüpft an den biblischen Sprachgebrauch an
 - und zugleich an die Alltagssprache der zeitgenössischen Menschen, jedoch, ohne banal zu werden und auf ausgekauften Floskeln weiterzukauen.
- Die Melodie ist den Worten dienstbar. Die Musiker lauschen nach den Klängen der Sprache, um die Musik zu hören, die in dem Liedtext klingt.
- Das Kirchenlied soll durch die ganze Gemeinde gesungen werden.
- Die Identität der feiernden Gemeinde wird im Wesentlichen mitbestimmt durch das Kirchenlied, sowohl durch seine musikalische Gestalt, als auch durch seinen theologisch-poetischen Inhalt.

Die neuen Lieder des *Liedboeks* sind mehrdimensional in ihren Aussagen. Der Glaube, der hier gesungen wird, bleibt Mysterium und wird Mysterium durch das Singen. Singen wird nicht v.a. als Ausdruck des Glaubens verstanden, sondern: Im Singen wird der Glaube in den Singenden stark.

2 Wie hat sich das Kirchenlied in den NL seit dem Liedboek von 1973 entwickelt?

Seit dem *Liedboek* von 1973 sind in der Ökumene verschiedene Gesangbücher erschienen:

1977: *Zingt Jubilate*, das offizielle Gesangbuch der römisch-katholischen Diözesen im flämischen Belgien; 2006 als Ganzes erweitert und aktualisiert neu aufgelegt.

1983: *Gezangen voor Liturgie* – ein halboffizielles Gesangbuch der römisch-katholischen Diözesen in den NL; 1996 erweitert und aktualisiert.

1990: *Gezangboek van de Oudkatholieke Kerk in Nederland*; 2006 mit einem Supplement neu aufgelegt.

Viele der neuen Lieder des *Liedboeks* sind in diesen drei Gesangbüchern aufgenommen. Stil und Sprache der *Liedboek*-Dichter erweisen sich als bestimmend auch für viel später entstandene Lieder. Für die beiden römisch-katholischen Gesangbücher spielt darüber hinaus das Werk von Huub Oosterhuis eine große Rolle.

2.1 Huub Oosterhuis: „De steppe zal bloeien“

Huub Oosterhuis ist in Deutschland wohl der bekannteste der niederländischen Kirchenlieddichter. 1933 geboren ist er etwas jünger als die *Liedboek*-Dichter, eigentlich schon von der nächsten Generation. Einige seiner frühen Lieder sind übrigens im *Liedboek* abgedruckt. Dennoch rechnet er sich selber nicht zu den *Liedboek*-Dichtern.

In den 60er Jahren war er als Priester und Jesuit einer der Pastoren der Amsterdamer Studentengemeinde. Als Textschreiber und Liturgieerneuerer war er die treibende Kraft der niederländischen „Werkgroep voor Volkstaal-liturgie“ (Arbeitsgruppe für landessprachliche Liturgie). Auch hier gilt also: Neue Kirchenlieder sind entstanden im Kontext der Arbeit an einer umfassenden Erneuerung des Gottesdienstes.

Im Folgenden ein Lied, das im Mai 2006, als der NCRV, ein Radiosender in den Niederlanden, über die besten 10 Kirchenlieder abstimmen ließ, die Nr.1 geworden ist: *De steppe zal bloeien*. Ein Lied, das auch in Deutschland sehr bekannt ist. – Übrigens steht Huub Oosterhuis nicht allein auf Platz 1 mit einem Lied, sondern auch auf Platz 3 und Platz 7 der besten 10 Lieder. Oosterhuis geht unbefangen mit den klassischen Formen um. Seine frühen Lieder sind noch strophisch und mit Reimschema. In späteren Liedern dominieren offenere Formen der modernen Lyrik.

Die Melodie von Antoine Oomen (*1945) ist anspruchsvoll, aber bringt den Textrhythmus deutlich zur Geltung; mit ihren großen Sprüngen (Quarten, Quinten) ist sie sehr expressiv, reicht manchmal bis zum hohen f, verlangt den Singenden also einiges an Sangtechnik ab. Die Melodien von Antoine Oomen folgen einem anderen musikalischen Idiom als die *Liedboek*-Lieder. Antoine Oomen wird manchmal vorgeworfen, dass seine Musik zu romantisch sei, dass sie sich gefühlsbetont manchmal verselbstständige und den Text übertöne. Damit ist ein Thema angegeben, das die Diskussionen der folgenden Jahre bestimmen sollte: Das Kirchenlied und die Emotionen. Wie gefühlvoll darf (oder muss) die Kirchenmusik sein?

1. De steppe zal bloeien,
de steppe zal lachen en juichen.
De rotsen die staan
vanaf de dagen der schepping,
staan vol water, maar dicht,
de rotsen gaan open.
Het water zal stromen,
het water zal tintelen, stralen,
dorstigen komen en drinken.

1. Die Steppe wird blühen.
Die Steppe wird lachen und jauchzen.
Die Felsen, die stehen
seit den Tagen der Schöpfung,
stehen voll Wasser, doch dicht,
sie werden sich öffnen.
Das Wasser wird strömen,
das Wasser wird glitzern und strahlen,
Durstige kommen und trinken.

De steppe zal drinken,
de steppe zal bloeien,
de steppe zal lachen en juichen.

2. De ballingen keren.
Zij keren met blinkende schoven.
Die gingen in rouw
tot aan de einden der aarde,
één voor één, en voorgoed,
die keren in stoeten.
Als beken vol water,
als beken vol toesnellend water
schievend omlaag van de bergen.
Met lachen en juichen –
die zaaiden in tranen
die keren met lachen en juichen.

3. De dode zal leven.
De dode zal horen: nu leven.
Ten einde gegaan
en onder stenen bedolven:
dode, dode, sta op,
het licht van de morgen.
Een hand zal ons wenken,
een stem zal ons roepen: Ik open
hemel en aarde en afgrond.
En wij zullen horen,
en wij zullen opstaan
en lachen en juichen en leven.

*Die Steppe wird trinken,
die Steppe wird blühen,
die Steppe wird lachen und jauchzen.*

*2. Verbannte, sie kommen
mit leuchtenden Garben nach Hause.
Die gingen in Trauer
bis zum Ende der Erde,
hin auf immer, allein –
vereint kehren sie wieder.
Wie Bäche voll Wasser,
wie Bäche voll sprudelndem Wasser
rauschend herab von den Bergen.
Mit Lachen und Jauchzen –
die säten in Tränen,
kehren wieder mit Lachen und Jauchzen.*

*3. Der Tote wird leben.
Der Tote wird hören: Nun lebe.
Zu Ende gegangen,
unter Steinen begraben:
Toter, Tote, steht auf,
es leuchtet der Morgen.
Da winkt eine Hand uns,
uns ruft eine Stimme: Ich öffne
Himmel und Erde und Abgrund.
Und wir werden hören,
und wir werden aufstehn
und lachen und jauchzen und leben.*

Zum Liedtext: Oosterhuis gebraucht starke Bilder, Assoziationsreihen und biblische Anspielungen, die oft einen neuen, frischen Blick auf altbekannte Motive und Traditionen ermöglichen. Bilder aus Jesaja 35 und Psalm 126 bestimmen dieses Lied: Jesaja 35 „(1) Aber die Wüste und Einöde wird lustig sein, und das dürre Land wird fröhlich stehen und wird blühen wie die Lilien. (2) Sie wird blühen und fröhlich stehen in aller Lust und Freude.“ – „(6b) Denn es werden Wasser in der Wüste hin und wieder fließen und Ströme im dürren Lande.“ Das „Strömen“ aus Strophe 1 – Wasser in der Wüste – verweist ebenfalls auf Jesaja 35, aber auch auf Exodus 17: Wasser aus dem Fels auf dem Weg Israels in der Wüste. Ich zitiere Jesaja 35 „(10) Die Erlösten des HERRN werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird Über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird entfliehen.“ Psalm 126 „(1) Wenn der HERR die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir sein wie die Träumenden. (2) Dann wird

unser Mund voll Lachens und unsere Zunge voll Rühmens sein.“ – „(4) HERR, bringe wieder unsere Gefangenen, wie du die Bäche wiederbringst im Mittagslande. (5) Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.“ Die Motive Lachen, Strömen des Wassers, Befreiung der Gefangenen aus ihrem Exil gehören für den Dichter von Psalm 126 zusammen, ähnlich wie in Jesaja 35. Das neue Motiv vom ‚keren‘ – zurückkehren – , das die gesamte Strophe bestimmt, ist in dem ersten Vers angegeben und in dem letzten Vers wieder aufgenommen, zusammen mit dem „lachen und jauchzen“. Das Motiv *lachen en juichen* – lachen und jubeln – wiederholt sich stets, umklammert jede Strophe und durchzieht das gesamte Lied – wie es ja auch in dem Gedicht aus Jesaja 35 immer wieder zurückkehrt. Die Struktur des Liedes ist damit bestimmt durch die Struktur von Jesaja 35.

Strophe 2 arbeitet ebenfalls mit Motiven aus Jesaja 35, die dann aber zusammengebracht werden mit Psalm 126. Dasselbe geschieht auch in Strophe 3. In Strophe 3 ist „Leben“ das Thema: *De dode zal leven* – Der Tote wird leben. Der liturgische Ort des Liedes ist Ostern: die Osternacht, der Ostermorgen. Auf dem Hintergrund von Psalm 126 und Jesaja 35 singt Huub Oosterhuis von Auferstehung, und es geht ihm dann weniger um ein Leben nach dem Tod, als um ein befreites Leben auf dieser Erde, das zu seiner ursprünglichen Geschöpflichkeit zurückgekehrt ist: „und wir werden hören / und wir werden aufstehn, / und lachen und jauchzen und leben“.

Ein Lied wie *De steppe zal bloeien* ist nicht vorstellbar ohne die Vorgeschichte, die mit den *Liedboek*-Dichtern geschrieben wurde. Die kreative Kraft dieses Liedes ist genährt durch den intensiven Umgang mit biblischen Texten : Wortwahl, Bilder, Textstruktur des Liedes, all das ist durch die Bibel inspiriert. Auch hier ist es das „wir“ der Gemeinde, das singt (vgl. Strophe 3). Es ist ein Lied mit deutlicher liturgischer Funktionalität, vor allem auch wegen seines Schriftbezugs: Es gehört zu bestimmten Lesungen, kann aber auch unabhängig von diesen Lesungen gesungen werden.

Oosterhuis selbst macht immer wieder deutlich, wie viel er den *Liedboek*-Dichtern und dann v.a. Willem Barnard verdankt. Dennoch ist er ein Dichter neuer Lieder, der wie kein anderer nach der *Liedboek*-Generation eigenständig ist in seiner Sprache, in seinen Formen und in seiner biblischen Theologie.

2.2 Postmoderne Befindlichkeit: Sytze de Vries, „Vreemden zijn wij“

Vor einigen Wochen wurde der Kanon des protestantischen Kirchenlieds präsentiert: 12 Lieder, die „jeder Protestant kennen sollte“. Eine ganze Reihe von alten Liedern wird hier aufgeführt, und drei Lieder aus den vergangenen 50 Jahren: Eines von Willem Barnard, eins von Huub Oosterhuis, und das dritte ist Sytze de Vries.

Sytze de Vries ist einer der sehr erfolgreichen Lieddichter in den Niederlanden. Auch sein Werk steht deutlich in der Tradition der *Liedboek*-Dichter. 1945 geboren ist er einige Jahre jünger als die *Liedboek*-Dichter und

auch als Huub Oosterhuis, wieder von einer neuen Generation. Sehr ausdrücklich schließt er sich den Konzepten Willem Barnards an, ist allerdings sehr viel experimentierfreudiger in den Liedformen.

Sein Lied *Vreemden zijn wij* – Fremde sind wir – ist dafür ein Beispiel. Es thematisiert das Fremdsein auf dieser Erde und zugleich das Verlangen nach Geborgenheit, einem Zuhause auf dieser Erde, das sind große Themen der Menschen dieser Zeit.

Dieses Lied ist geschrieben für die Herbstzeit, die Sonntage im Oktober und November, die im Zeichen der Vollendung stehen. Die Lesungen dieser Zeit sprechen von dem Exil der Gemeinde Jesu Christi auf dieser Erde, von dem Gericht Gottes über die Welt, von der Königsherrschaft Christi, und den letzten Dingen.

Die Melodie ist übrigens von Willem Vogel (*1920), einem der bekannten Kirchenkomponisten der *Liedboek*-Generation.

43. Fremde sind wir

kräftig, portato Willem Vogel

1. Frem-de sind wir - wann ge - ru - fen? Aus - ge - zo - gen,
noch kein Fleck, wo wir zu Haus sind.

Refrain nach den Str. 2, 4, 6

legato

Un - ge - seh - ne, einst ver-sproch - ne fer - ne Fer - nen
su - chend, hof - fen wir auf Se - gen.

1. Vreemden zijn wij,
ooit geroepen,
uitgetogen
en geen plek waar
wij al thuis zijn.

1. Fremde sind wir
- wann gerufen?
Ausgezogen,
noch kein Fleck,
wo wir zu Haus sind.

Refrain:
 Ongeziene
 ooit beloofde
 verre verten
 zoeken wij op
 hoop van zegen.

2. Niet voortijdig
 hier geworteld,
 voort en verder,
 niet gehecht aan
 wat zich voordoet.

refrein

3. Spoor van mensen
 door de eeuwen,
 die gegaan zijn
 totdat alles
 eens volbracht is.

4. Wij die leven
 wij verwachten
 met wie gingen
 dat de hemel
 ooit zal aarden.

refrein

5. Waar de vrede
 glanst als daglicht,
 en God zelf woont
 bij de mensen,
 onze Zon is.

6. Dageraad die
 ons dan toekomt,
 Godgegeven -
 eindelijk zijn
 ij dan thuis!

refrein

Refrain:
 Ungesehne,
 einst versprochne
 ferne Fernen
 suchend, hoffen
 wir auf Segen.

2. Nicht zu bald hier
 eingewurzelt,
 fort und weiter,
 nicht verhaftet dem,
 was groß tut.

Refrain

3. Spur von Menschen
 durch die Zeiten,
 unterwegs, bis
 dass es einmal
 doch vollbracht sei.

4. Wir, die leben,
 wir erwarten
 noch mit ihnen,
 dass der Himmel
 einmal Erde.

Refrain

5. Wo der Friede
 taghell leuchtet
 und Gott Selbst wohnt
 – unsre Sonne –
 bei den Menschen.

6. Morgenrot, das
 uns dann aufgeht,
 gottgegeben –
 endlich sind wir
 dann zu Haus.

Refrain

Auch dieses Lied ist von Jürgen Henkys ins Deutsche übertragen worden⁵. Es entstand im Zusammenhang mit einer Serie von gottesdienstlichen Lesungen aus dem Hebräerbrief. Die Gemeinde Christi ist Teil einer wandernden Gemeinde, des wandernden Gottesvolks, das in einem großen Pilgerzug durch die Zeiten unterwegs ist. Das Motiv des Weges ist zentral, unterwegs sein. Alles ist bestimmt durch die Sehnsucht, dass Himmel und Erde zusammenkommen werden, und die Aussicht darauf, dass Friede einkehrt und die Gemeinde Zuhause sein wird, geborgen bei Gott. Der unterschiedliche Charakter der Melodie von Strophen und Refrain gibt diese zwei Aspekte gut wieder.

Sytze de Vries spricht die Singenden auf ihre postmoderne Unruhe an: das ständige unterwegs sein, die Fragmentarisierung des Alltagslebens in ganz verschiedene Kontexte, zwischen denen sie sich immer hin und her bewegen müssen; zugleich die Sehnsucht nach dem Frieden, der entsteht, wenn die Zerrissenheit überwunden ist und alle Dinge wieder zusammenkommen, der ganze Himmel und die ganze Erde.

Vom Hebräerbrief ausgehend sagt das Lied: Fremdheit, Exil gehören zur Existenz der Gemeinde, die durch Gott gerufen ist, ausgezogen und unterwegs nach einer neuen Zukunft. Das Wort Gottes macht Menschen zu kritischen Gesellschaftsgenossen, entfremdet, und gibt zugleich ein Zuhause. Auch die Lieder von Sytze de Vries empfangen ihre Kraft vor allem durch den kreative Umgang mit den gottesdienstlichen Bibellesungen. Neben den biblischen Motiven werden die Singenden selber sehr ausdrücklich im Lied thematisiert. Menschen von heute mit all ihren Befindlichkeiten erhalten in ihnen mehr Raum. Der Bezug auf biblische Texte ermöglicht, dass die ganze Bandbreite von menschlichen Möglichkeiten im Lied aufgenommen werden kann. Dabei wird das Geheimnis Gottes und das Geheimnis des Mensch-Seins gewahrt. Wenn die Bibel als poetischer Text gelesen wird, dann werden auch die Lieder zu Texten mit mehreren Dimensionen und poetischer Qualität.

2.3 Kirchenlieder im Stil der *Liedboek*-Dichter

Die Werke der *Liedboek*-Dichter erwiesen sich auch für andere als ansteckend. Nach dem Erscheinen des *Liedboeks* begann eine ganze Reihe von Pfarrern, Lieder für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben. Diese explosive Kreativität war zum Teil auch aus Notwendigkeit geboren. Die Weiterentwicklung der Liturgie machte neue Lieder erforderlich: Introitus-Lieder, die zum Beginn des Gottesdienstes gesungen werden können; Lieder für die Osternachtliturgie; Lieder für den Kindergottesdienst; Lieder für Gottesdienste, in denen Lesungen aus dem Alten Testament eine stets wichtigere Rolle spielten. Jedes Mal, wenn man in liturgischer Hinsicht neue Ufer erreichte und erkundete, waren auch wieder neue Lieder nötig. Einige davon werden in den verschiedenen Bänden von *Zingend Geloven* und in

⁵ Vgl. Stimme die Stein zerbricht (vgl. Anm. 4), Nr. 43.

Tussentijds präsentiert – halboffizielle Ergänzungsbände zum *Liedboek*, Ausgaben der ISK, die das alte *Liedboek* von 1973 herausgegeben hat und das neue *Liedboek* vorbereiten wird.

Es fällt auf, dass das meiste Material in *Zingend Geloven* inhaltlich und formal an die Texte der *Liedboek*-Dichter anknüpft. Die Themen und Motive der Dichtung Willem Barnards spielen dann eine große Rolle. Manchmal werden Wendungen seiner Texte beinahe wörtlich oder sogar ganz und gar wörtlich aufgenommen. Das Werk der *Liedboek*-Dichter war so prägend und so dominant anwesend, dass es auch für kreative Menschen der nächsten Generation offenbar sehr schwer war, ein eigenes Idiom zu entwickeln.

Im Laufe der Zeit wurde aber auch Kritik an dem Stil und den Konzepten *Liedboek*-Dichter laut:

- Musiker fanden, dass die neuen Melodien des *Liedboeks* zu weit von der modernen weltlichen Musik entfernt seien und jungen Menschen zu wenig Anknüpfungsmöglichkeiten biete. Was die Musik betrifft, so gilt das *Liedboek* als „zu konservativ, zu wenig kreativ“⁶.
- Konfessionelle Calvinisten fanden, dass in den Texten zu wenig ausdrücklich von dem Erlösungswerk Christi die Rede sei.
- Evangelikale fanden, dass sowohl die Texte als auch die Melodien zu nüchtern, zu „elitär“, zu distanziert, zu wenig auf Erfahrungen und Emotionen der Menschen gerichtet seien.
- Vertreter der Basisgemeinden fanden die Texte zu wenig auf die aktive Existenz von Christen in der Welt gerichtet (vgl. Jan van Opbergen)
- Frauen fanden, dass die Sprache und das theologische Konzept der *Liedboek*-Dichter zu patriarchal sei und zu wenig Anknüpfungspunkte für Erfahrungen aus der Lebenswelt von Frauen biete.

2.4 Neue Lieder für konfessionelle Calvinisten

Das Werk der *Liedboek*-Dichter ist dadurch gekennzeichnet, dass hier keine theologische Lehre in Reimform gefasst wird, sondern dass der kreative Impuls biblischer Texte neue künstlerische Kreativität, also neue Poesie entstehen lässt.

In orthodox calvinistischen Gemeinden bleibt das Singen jedoch ein schwieriges Thema. Man ist besorgt, dass andere Inhalte neben der biblischen Verkündigung in den Gottesdienst Einzug halten könnten, und lässt darum bis auf den heutigen Tag keine anderen Lieder als Psalmlieder zu für den Gottesdienstlichen Gebrauch. Etwa ein Drittel der Gemeinden der PKN (= Protestantische Kirche in den Niederlanden) singen ausschließlich Psalmen im Gottesdienst. In diesen Kreisen ist das *Liedboek* 73 bis heute nicht akzeptiert.

⁶ Vgl. *Beleidsnota inzake de toekomst van het kerklied in Nederland en het 'Liedboek 2000'* / hrsg. von ISK. Pijnakker 1995, S. 43.

Häufig wird sogar noch aus dem alten Liedpsalter von 1773 gesungen, isometrisch.

Außerhalb des Gottesdienstes, in allen weiteren Zusammenkünften der Gemeinde, also in kirchlichen Clubs und Gesprächskreisen und in der Schule, werden jedoch auch andere Lieder gesungen. Früher waren das häufig Lieder in der Tradition der Erweckungsbewegung Ende des 19. Jahrhunderts, Lieder von Johannes de Heer: Sehr romantische Melodien zu Texten mit viel Gefühl, reicher Bildsprache und großem Nachdruck auf das versöhnende Sterben von Jesus Christus in seiner Bedeutung für die Seele des Einzelnen.

Aber auch in den orthodox und konfessionell calvinistischen Gemeinden wurden neue Lieder wichtiger. 1988 hat man darum ein Liederbuch herausgegeben für alle Gelegenheiten außerhalb des Gottesdienstes: *Uit aller mond...*⁷. Im Vorwort dieser Liedsammlung referiert man an eine Besorgtheit über „was so alles gesungen wird“. Man will hier ein Liederbuch präsentieren mit Liedern, „die nahe an einen Bibeltext anknüpfen und was Inhalt betrifft übereinstimmen mit dem reformierten Bekenntnis.“⁸ Nur sehr wenige Lieder von *Liedboek*-Dichtern sind aufgenommen, zumeist Übersetzungen, und nur drei Dichter der neuen Generation sind mit ihren Texten hier vertreten. Mit ihrem sprachlichen und musikalischen Idiom sind diese neuen Lieder allerdings nicht so sehr weit entfernt von den neuen *Liedboek*-Liedern.

2.5 Lieder für die Basisgemeinde: der Mangel an geeigneten Liedern macht erfinderisch

Eine der vielen Motivationen, Kirchenlieder zu schreiben, war, dass man im *Liedboek* nicht finden konnte, wonach man suchte. Neue Kreativität kann auch entstehen, wo ein Mangel erfahren wird. Das Werk von Jan van Opbergen ist hierfür ein Beispiel. Jan van Opbergen (1930-2003) war Priester in Amsterdam. In den 70er Jahren gründete er zusammen mit anderen die ökumenische Basisgemeinde „Het Kompas“ in Oud-West, damals noch eine volkstümliche Umgebung. Seine Vision war: „am Rande der Kirchen experimentieren rund um Ökumene und Liturgie, in der Hoffnung, dass dieses Experiment eines Tages im Mittelfeld der Kirchen gespielt werden würde.“⁹ Hier einer seiner Texte:

⁷ *Uit aller mond... Een nieuwe bundel geestelijke liederen voor gezin, school, vereniging en koor/* hrsg. von Het Bestuur van de Stichting Geestelijk Lied Gereformeerde Gezindte. 's-Gravenhage 1988.

⁸ *Uit aller mond ...* (vgl. Anm. 7), S. 3.

⁹ Vgl. *Aan jou dit lied. Liedbundel van een oecumenische basisgemeente*. Kampen 2004, S.

(wörtliche Übersetzung)

1. De handelaars in rust en veiligheid wijzen voor geld de weg tot overleven. Zo slaan zij winsten uit schijnheiligheid, trekken profijt uit vrezen en uit beven. Zij bieden vrede in de grootste strijd zoals zij ook op tijd weer wapens geven.	<i>Die Händler, in Ruhe und Sicherheit, Weisen für Geld den Weg zum Überleben. So streichen sie Gewinn ein aus Scheinheiligkeit, ziehen sie Profit aus Angst und Beben. Sie bieten Friede an im größten Streit So wie sie auch rechtzeitig Waffen geben.</i>
2. Kom niet bij God om zulke vrede aan. Wie schuilt bij Haar wordt weerloos met de minsten. Bid niet tot Haar om ombedreigd bestaan, om zelfbehoud en kans op nieuwe winsten. Wie schuilt bij God komt voor de mens te staan, voor die altijd is de armste en geringste.	<i>Komm Gott nicht mit solchem Frieden an. Wer Zuflucht sucht bei Ihr wird wehrlos mit den Geringsten Bete nicht zu Ihr um unbedrohtes Leben, um Selbsterhaltung und Chancen auf neue Gewinne. Wer bei Gott Zuflucht sucht, kommt dem Menschen zu stehen Der immer der Ärmste ist und der Geringste.</i>

Zu singen auf die Melodie von Psalm 119, oder auf: *De Heer heeft mij gezien en onverwachts* (= Ich steh vor Dir mit leeren Händen, Herr... von B. Huibers) oder eine Melodie von Orlando Gibbons.

Die meisten seiner Lieder sind zu Melodien geschrieben, die der Gemeinde bekannt sind. Die Lieder müssen direkt mitsingbar sein, die Texte direkt zugänglich und verständlich und ‚nicht loszusingen von der irdischen Wirklichkeit‘ in der die Gemeinde lebt¹⁰.

Einige Besonderheiten dieses Textes, exemplarisch für viele Lieder dieser Sammlung:

- Es ist ein paränetischer Text: glasklare Kapitalismuskritik.
- Inhaltlich steht das Lied in der Nähe zu der Tradition der Propheten Israels; sprachlich sind jedoch kaum noch Anspielungen auf Bibeltexte zu entdecken.
- In Strophe 2 wird von Gott als „sie“ gesprochen; die Bilder, in denen von Gott gesprochen wird (*schuilen* - Seine Zuflucht suchen, sich bergen bei...), gehören in den Niederlanden der 1970er Jahre mehr in den Bereich von Frauen als von Männern.

¹⁰ Vgl. Jan van Opbergen, *Aan jou dit lied* (vgl. Anm. 9), S. 7.

Jan van Opbergen sagt selbst: „Die Texte sind überwiegend geschrieben unter dem Motto: ‚aus Mangel schaffen wir‘.“¹¹ Diese Texte wurden in vielen Gemeinden in den Niederlanden akzeptiert. Es gibt übrigens in den Niederlanden bis heute viele Pfarrerinnen und Pfarrer, die aus Unzufriedenheit mit dem vorhandenen Material Lieder zu sehr bekannten Melodien machen, die dann in einer Gemeinde gesungen werden und wieder verschwinden.

2.6 Auf der Suche nach einem neuen Idiom: Neue Kreativität, neue Themen in Liedern, die von Frauen gemacht sind

Ebenfalls aus der erfahrenen Unzufriedenheit und Mangel mit dem im Liedboek 1973 unternahm eine Gruppe von dichtenden Frauen Schritte in eine neue Richtung: Marijke de Bruijne hat zusammen mit einigen anderen Lied-Dichterinnen 1984 und 1988 in zwei Teilen eine Liedsammlung publiziert mit dem Titel: *Eva's lied*. Hier sind 99 Lieder gesammelt, deren Text und Melodie beide durch Frauen geschrieben sind. Im Vorwort steht geschrieben:

„Es ist für zahllose Frauen eine schockierende Erfahrung zu entdecken, dass sie nicht da sind in der Sprache der Kirche, und dass überall der Beitrag, die Erkenntnisse und die Erfahrungen von Frauen unbenannt geblieben sind. [...] Diese Schockerfahrung führt zu einem kritischen Blick auf alle Aspekte der Kirche. Sie führt aber auch zu der Suche nach einer Basis für Selbstvertrauen, Kraft, Erneuerung und Kreativität von Frauen.“¹²

Auch in dieser Sammlung fällt auf: viele Lieder sind inspiriert durch biblische Texte, deutlich liturgisch funktionell. Es gibt jedoch auch eine eigene Abteilung: „Lieder van de Geest“; „Themalieder“ und „Vrede- en vrijheidsliederen“. Von Gott, von dem Geist Gottes wird in Worten und Wendungen gesprochen, die als frauenorientiert erfahren werden. Damit wird angeknüpft an altkirchliche Tradition, wo der Geist Gottes als eine frauliche Anwesenheit Gottes erfahren und umschrieben wurde.

Als Beispiel hier ein Lied von Marijke de Bruijne: *De Geest van God waait als een wind*. In einer Übersetzung von Susanne Kramer ist es übrigens (als Nr. 556) in den Anhang des württembergischen EGs aufgenommen. Eine weitere Übertragung ist von Jürgen Henkys (Stimme, Nr. 28). Die Melodie ist von Gon Voorhoeve (1928-1994).

¹¹ Vgl. Jan van Opbergen, *Aan jou dit lied* (vgl. Anm. 9), S. 7.

¹² *Eva's lied. 99 liederen door vrouwen*/ hrsg. von Josephine Boevé-van Doorn, Marijke de Bruijne e.a. Kampen 1984, 1988 und 1998, S. 12f.

Hier die letzte Strophe des Liedes:

3. In stilte werkt de Geest van God,
 stuwt voort met zachte krachten,
 een wijze moeder die ons hoedt,
 een bron van goede machten.eine
 Zij geeft ons moed om door te gaan,
 doet mensen weer elkaar verstaan,
 omgeeft ons als een mantel.

(wörtliche Übersetzung, M.P.)

*In der Stille arbeitet der Geist Gottes,
 treibt vorwärts mit sanften Kräften,
 eine weise Mutter, die uns bewahrt,
 Quelle guter Mächte.
 Sie macht uns Mut zum
 Weiterzumachen,
 lässt Menschen einander wieder
 verstehen,
 umgibt uns wie ein Mantel.*

In den Liedern aus „Eva’s Lied“ werden vorsichtige Schritte unternommen in Richtung eines neuen sprachlichen Idioms und neuer theologischer Konzepte. Einige dieser Lieder werden sicher ihren Platz erhalten in dem neuen Liedboek von 2012.

2.7 Het NieuwLiedFonds

Ein weiteres Liedbeispiel stammt aus einem ähnlichen Projekt namens „Het NieuwLiedFonds“. Es hat nach einem Seminar „Frauen in der Bibel“ die Teilnehmerinnen stimuliert, neue liturgische Lieder zu schreiben. Bei dem Beispiel handelt es sich um ein sehr neues Lied, das voriges Jahr auf CD gespielt wurde, auf der het NieuwLiedFonds. Das NieuwLiedFonds ist übrigens eine Stiftung, ausgehend von der Amsterdamer Dominicuskerk, die sich dafür einsetzt, dass mehr Texte und Musik von Frauen in die Liturgie durchdringen. Das Lied hat den Titel *Vertrouwen*, mit Text von Marieke van Baest und Musik von Teresa Takken sowie einer Widmung: „für Ruth“; in Klammern: „Ruth 2“.

Een maaiveld in het morgenlicht:
 hier lees ik leven bij elkaar
 volledig weet ik Jou nabij.

(wörtliche Übersetzung, M.P.)

*Ein Mähfeld im Morgenlicht:
 das lese ich Leben auf
 vollkommen nahe weiß ich Dich.*

Geborgen in ons ik-en-Gij
 wordt trouw en vriendschap
 steeds meer waar.
 Zo sta ik voor Jouw Aangezicht.

*Geborgen in unsrem Ich-und-Du
 Wird Treue und Freundschaft stets
 wahrer
 So stehe ich vor Deinem Angesicht.*

Die Musik mit Klavierbegleitung, entsprechend der Tradition der Oosterhuis-Lieder; die Melodie leicht mitzusingen, mit dem wiederkehrenden Echo, eine Art Frage-und-Antwort-Spiel, entsprechend dem Ich und Du aus Strophe 2.

Der Text ist ebenfalls einfach. Der Ton des Textes ist sehr persönlich. Es ist ein Ich-Lied. Lied eines exemplarischen Ichs: Die Gemeinde stimmt hier ein in den Gesang von Ruth, sie stimmt ein in das Vertrauen mit dem Ruth sich auf den Weg macht, um Ähren aufzulesen auf dem Feld von Boas.

Von vollkommener Nähe Gottes wird gesprochen. Es gibt viele Lieder, die das tun (v.a. aus dem evangelikalen Bereich), aber zu diesem Lied passt es: Es entspricht der Geschichte von Ruth, die selber anstandsloses Vertrauen zeigt, totale Hingabe. Es ist ein Lied, das in der Liturgie nach der Lesung von Ruth 2 gesungen wird, oder nach einer Predigt über Ruth 2. Das Lied geht aus von einer Identifikation, wie das schon besprochene Lied von Jan Wit. Auch hier: Die Gemeinde nimmt durch ihr Singen einen Platz ein in der Geschichte Gottes mit seinem Volk.

2.8 Neue Lieder in der Evangelikalen Bewegung

1995 haben sich die Evangelikalen in den drei Kirchen, die seit 2003 zusammen die PKN formen, zusammengeschlossen im „Evangelisch Werkverband“. Direkt fing man an, an einem Gesangbuch zu arbeiten, das den evangelikal orientierten Gemeinden als Ergänzung zum *Liedboek 73* angeboten werden sollte. 1999 wurde das neue *Evangelische Liedbündel* präsentiert. Abgesehen von alten und neuen Liedern der evangelikalen Bewegung, teils auf Englisch oder aus dem Englischen übersetzt, bietet das *Evangelische Liedbündel* auch viel Material, das für die Redaktion des *Liedboek 73* noch nicht aktuell gewesen ist: Taizé-Lieder, Lieder mit jüdischem Hintergrund, Psalmlieder in neuen Formen, mit neuem musikalischen Idiom, Lieder aus der internationalen Ökumene, Kinderlieder und stark rhythmische Lieder für Jugendliche. Nicht nur Sprache und Textformen verändern sich mit dem *Evangelische Liedbündel*, sondern vor allem auch das musikalische Idiom.

In dem Nachwort zum *Evangelische Liedbündel* wird ausdrücklich Stellung genommen zu der kirchenmusikalischen Praxis, die hier stimuliert und herausgefordert wird: Einerseits sollen die Lieder soviel und so gut wie möglich mit Orgelbegleitung gesungen werden können; andererseits wird gesagt: „Viele evangelikale Lieder kommen am Besten zu ihrem Recht, wenn bei der Begleitung neben der Orgel auch von anderen Instrumenten oder von einer Begleitungsgruppe Gebrauch gemacht wird. [...] Wie durchbrechen wir die Monokultur der Orgel und schaffen Raum für das Zusammenspiel von Orgel und anderen Instrumenten? [...] Dabei können auch die musikalischen Gaben von Gemeindegliedern (auch Jugendlichen!) eingesetzt werden.“ Man unterstreicht, dass es in dem *Evangelische Liedbündel* um eine Begegnung und Zusammenarbeit von Orgelkultur und evangelikaler Singepraxis geht.¹³

¹³ Vgl. *Evangelisch Werkverband binnen de VPKN i.w./* hrsg. von Confessioneel Gereformeerd Beraad, *Evangelische Liedbündel. Eenstemmige uitvoering*, Zoetermeer 1999, S. 707

Die evangelikalen Lieder aus dem *Evangelische Liedbündel* sind häufig aus anderen Sprachen übersetzt. Bei den ursprünglich auf Niederländisch verfassten Liedern fällt auf, dass sich diese was die Texte betrifft noch immer sehr stark an dem *Liedboek*-Idiom orientieren: Sie sind zumeist deutlich bezogen auf einen Bibeltext, auf eine gottesdienstliche Lesung.

2.9 Neue Lieder und moderne Musik

Hier ein Beispiel aus der kirchlichen Jugendkultur, das in den Niederlanden im Augenblick viel Aufmerksamkeit bekommt: Das Projekt „Psalmen voor nu“ (Psalmen für jetzt). In der Einleitung steht: „Neue Liedtraditionen verdrängen das Singen von Psalmen. [...] Wir glauben, dass das Problem der Psalmen hauptsächlich eine Formfrage ist. Sollten Lieder, die Menschen zig Jahrhunderte im Munde hatten, auf einmal innerhalb von wenigen Jahren ihren Wert verlieren?“¹⁴ „Nein“ antwortet das *Psalmen voor nu*-Team, das sich vorgenommen hat, alle 150 Psalmen in neue sprachliche und musikalische Formen zu gießen: „Wir wollen versuchen, die Psalmen unter dem Staub von Kirchen- und Kanzelsprache hervorzuholen und sie singbar zu machen auf Musik aus der Bandbreite der Poptradition.“¹⁵ Hier die Übertragung van Psalm 28:

(wörtliche Übersetzung, M.P.)

Van David.

Von David

U, HEER, mijn veiligheid,
 mijn vaste bodem,
 roep ik om hulp, al sterf ik
 duizend doden
 omdat u zwijgt. Keer u niet
 blijvend van me af,
 wees niet zo stil, want anders zwijg ik
 als een graf.
 Ik smEEK u om gehoor,
 als ik mijn handen hef
 naar de geheime plaats
 van heilig overleg:

*Du, HERR, meine Sicherheit,
 mein fester Boden
 rufe ich zur Hilfe, sterbe ich
 auch 1000 Tode,
 weil du schweigst. Kehr dich nicht
 auf Dauer von mir ab,
 sei nicht so still, sonst schweige ich
 wie ein Grab.
 Ich flehe dich um Gehör,
 wenn ich meine Hände hebe
 hin zu dem geheimen Platz
 der heiligen Rates:*

Breng mij niet om het leven
 met bedriegers,
 met schurken, die de lieve
 vrede liegen.

*Bring mich nicht ums Leben
 mit Betrügnern,
 mit Schurken, die den lieben
 Frieden lügen.*

¹⁴ *Psalmen voor nu. Totdat het veilig is. 16 Psalmen/* hrsg. von Rien van der Berg. Zoetermeer 2005, S. 7.

¹⁵ *Psalmen voor nu* (vgl. Anm. 14), S. 8.

Geef ze hun loon, naar hun
 misdadige praktijk,
 geef lik op stuk, zet ze met kwaad
 en al te kijk.
 Zij zien Gods daden niet,
 zijn werk heeft afgedaan,
 daarom breekt hij hen af,
 ze blijven niet bestaan.

*Gibt ihnen ihren Lohn, nach ihrem
 verbrecherischen Tun,
 gib ihnen Kontra, stelle sie bloß
 mit allem Bösem
 Sie sehen Gottes Taten nicht,
 sein Werk ist erledigt,
 Darum lässt er kein gutes
 Haar an ihnen, sie bleiben nicht.*

Gezegend is de HEER,
 die heeft geluisterd,
 mijn kracht is hij, mijn hart kan
 bij hem schuilen.
 Ik schreeuw het uit, maar nu
 een pure vreugdekreet
 voor God, die helpt, bij wie het volk
 zich veilig weet.
 Geef vrijheid aan uw volk,
 en welvaart op uw naam,
 en draag en koester hen,
 voor altijd en voortaan.

*Gesegnet ist der HERR,
 der gehört hat,
 meine Kraft ist er, mein Herz finde
 Zuflucht bei ihm.
 Ich schreie es aus, aber jetzt
 ein reiner Freudenruf,
 Vor Gott, der hilft, bei dem das Volk
 sich sicher weiß.
 Gib Freiheit deinem Volk,
 und Wohlstand in deinem Namen,
 und trage und umsorge sie,
 für immer und zukünftig.*

Der Text ist strophisch gegliedert, die Melodie übersichtlich, nach einigen Malen hören kann er mitgesungen werden. Die Texte sind sprachlich gut und gehen sorgfältig mit der der hebräischen Vorlage um. Ria Borkent (*1950), die diesen Psalm hier nachgedichtet hat, ist übrigens eine durch viele andere neue Kirchenlieder bekannte Dichterin¹⁶. Die *Psalmen voor nu* sind eine Form von christlicher Popmusik, die sehr typisch sind für das kirchliche Klima in den Niederlanden. Wie schon gesagt sind Psalmlieder in der calvinistischen Tradition der Niederlande enorm wichtig. Die Musiker und Texter kommen vor allem aus konfessionell calvinistischen Kreisen. Die Zielgruppe formen Menschen, die mit Popmusik aufgewachsen sind – also nicht nur Jugendliche.

Es die Musik einer postmodernen Audio-Kultur, Musik zum „light-listening“, Musik für den i-pod, Musik, beispielsweise für längere Autoreisen auf der Autobahn, die je nach Bedürfnis auch mitgesummt, mitgesungen werden kann. In Jugendgruppen wird diese Musik auch aktiv gesungen.¹⁷ Vielleicht ist das kennzeichnend für einen Teil der neusten Entwicklungen des Kirchenliedes in den Niederlanden: Es geht nicht mehr um Lieder für die ganze Gemeinde, sondern um Lieder für bestimmte Zielgruppen.

¹⁶ Vgl. Ria Borkent, *Zing met de hemelboden*. Zoetermeer 2003.

¹⁷ *Psalmen voor nu* (vgl. Anm. 14), S. 16f.

3 Schlussfolgerungen

3.1 Zur Qualität von Kirchenliedern

Drei Aspekte sind kennzeichnend für viele neue niederländischen Kirchenlieder:

- 1) Die Qualität der Sprache (vor allem das Maß, wie sie sich durch biblische Poesie inspirieren lässt)
- 2) Die Qualität der Melodie in ihrem Verhältnis zur Sprache (denn: die Melodie macht den Text memorierbar, stärkt ihn in seiner poetischen Kraft, macht es möglich, dass er auf dem Atem Gottes gesungen werden kann, geht aus dem Text hervor und darf den Text nicht übertönen)
- 3) Die Weise, in der die Singenden ihren Ort in dem Lied erhalten, und damit: auf dem Weg, den Gott mit Menschen auf dieser Erde, in dieser Welt geht (als Frage formuliert: Wie werden Menschen durch Text und Melodie mit Leib und Seele, Kopf und Bauch auf den Heilsweg Gottes in dieser Welt einbezogen?)

3.2 Lied, Liturgie und Bibel

- Das neue Kirchenlied hat in den Niederlanden mit dem Werk der *Liedboek*-Dichter ein ganz *eigenes Idiom* erhalten: als *liturgisches Lied*, inspiriert durch *biblische Texte*.
- Eine enorme Kreativität in Sachen Kirchenlied entstand, als man anfang, die Bibel wieder ernst zu nehmen als ein *Buch voller poetischer Texte*. Die Poesie der Bibel lässt Lyrik neu entstehen. Gute Sprache bringt gute Sprache hervor. Die kreative Kraft der biblischen Sprache fordert neue sprachliche Kreativität heraus.
- Bibel wird dabei gelesen als ein poetisches Buch, das die *volle Bandbreite des Menschenmöglichen* kennt. Die Tradition des Psalmsingens in den Niederlanden bewirkt, das man damit vertraut ist, dass diese menschlichen Möglichkeiten im gesungenen Lied Worte finden.

3.3 Zur Entwicklung der Lieder

- Die Kirchenliedlandschaft in den Niederlanden hat sich seit dem Erscheinen des *Liedboeks* von 1973 sehr stark ausdifferenziert. Allerlei verschiedene Liedausgaben für allerlei verschiedene *Zielgruppen* sind erschienen.
- Die sprachlichen Idiome sind deutlich an den *Liedboek*-Dichtern orientiert: Jedes neue Lied niederländische Lied verhält sich in

irgendeiner Weise zu dem Idiom, dass die *Liedboek*-Dichter geschaffen haben, knüpft daran an oder grenzt sich davon ab.

- Vor allem in musikalischer Hinsicht ist aber vieles in Bewegung. Die Ansichten über Musik in der Kirche haben sich verändert. Man ist nicht mehr bereit, allzu streng zu trennen zwischen sakraler und weltlicher Musik. Der Einfluss der Popmusik wird wichtig.
- Auch was die Beurteilung der Qualität eines Liedes betrifft, so hat sich die Sichtweise verschoben: Nicht nur Text und Melodie mit ihrem Verhältnis zu Bibel und Bekenntnis der Kirche spielen dabei eine Rolle, sondern auch die Rezipienten: die Singenden und Hörenden des Liedes, samt ihrer Voraussetzungen.
- Spielte für die *Liedboek*-Dichter die liturgische Funktionalität des jeweiligen Liedes eine große Rolle, und versuchte man von hier aus Lieder für die ganze Gemeinde zu schreiben, so scheint in jüngerer Zeit die Frage nach der Zielgruppe wichtig geworden zu sein.
- Die Psalmen bleiben die entscheidende Besonderheit in den niederländischen Kirchen. Eine große Vielfalt an Formen hat sich entwickelt, und sind bis heute in Entwicklung. Wie die Liedtexte in der Zukunft auch aussehen mögen, und wie sehr das gesungene Repertoire die Gemeinden auch unterscheiden wird: In der Suche nach der Bedeutung der altherwürdigen Tradition der Psalmen für die Kirche kommt alle Vielfalt zusammen.

Maria Pfirrmann

Letter and spirit

On the creative power of recent Dutch hymnody

1 The Liedboek from 1973 and its new hymns

1.1 The beginning of a new creativity

In the late 1930s, the famous liturgy scholar Gerardus van der Leeuw stated that the hymn became extinct after Pietism and Methodism: "An enormous growth in quantity cannot obscure this fact, and for our own time there is a case for stating plainly: No new hymns are being written."¹ Van der Leeuw knew what he was talking about: He was actively involved in the composition of the reformed hymn-book from 1938.

After 1945, The Netherlands looked back on a long period of flaccidity in hymn poetry. Something very new emerged in the 1950s. In 1963, Willem Barnard refers to Da Costa, a famous 19th century poet, while looking back upon the time when the new creativity originated: "In meagre times," Da Costa writes, "when no song sprouts, when no crop stands in the fields, then we pick up and acquire Psalms."² In the Netherlands, that meant working on new metrical versions of the psalms. It is well known that the metrical psalms of the Genevan rhymed-psalter are, even today, of great importance in the reformed Netherlands.

The path leading to the publication of the *Liedboek* in 1973 started with a resolution decision of the NHK's (Nederlandse Hervormde Kerk') synod in 1950. This stated that the Genevan Psalter has to be re-translated by poets that have already proven their linguistic skills in other publications, and directly from the Hebrew.³ A number of already well-known, but still very young Dutch poets were commissioned to make a new translation of the psalms from the Hebraic, to the forms and melodies of the Genevan psalter. Their work was accompanied by a team of experts in Hebrew and biblical theology. They did not stop at the metrical psalms but soon started translating other poetical parts of the Bible as congregational songs. Here, the beginnings of a new creativity can be found which led to a prosperous crop of new hymns. Very many of them

¹ G. van der Leeuw in the last chapter of his *Hymn history (Beknopte geschiedenis van het kerklied)*. Groningen 1939/1948²), p. 277.

² In: Guillaume van der Graft, *Verzameld Vertoog*. Baarn 1989, p. 54.

³ The translation is used until that time dated from the 18th century and had been criticized both linguistically and theologically.

are included in the *Liedboek voor de kerken* (1973). The *Liedboek voor de kerken* was regarded as a peculiarity in its time; a hymnal which was developed and used by different churches together; a hymn-book which was very innovative in its time because it contained very many new songs, new melodies and old songs, in re-translations.

Most of the new songs were written by the same poets who also had recently translated the psalms. While working on the metrical psalms, these young poets received the technical and biblical-theological training which enabled them to write the new hymns. It was then only a little step from the metrical psalms to free songs.

1.2 Liturgical movement

In the 1950s, the liturgical movement's achievements experienced a breakthrough also in the Netherlands. In the Netherlands, the Church year, communion prayers, and, later, Easter night, the Easter triduum had all been issues which had increasingly influenced the parishes' service since the 1950s. And that also applied to Calvinist tradition! A very distinct marked interest in classical and new lectionaries existed. The issue of liturgical lessons of the Old Testament became important.

The new hymns which were later included in the *Liedboek* emerged in this context. Working creatively with the new hymns was at the same time a creative work on the renewal of service. Those new hymns from the first generation originated at the centre of Church where modern, contemporary poetry, current biblical theology, and the liturgical movement's insights met in their intersection.

1.3 A programmatic hymn

Now I want to introduce to you a hymn which I think became programmatic for hymn poetry of that generation and beyond. The hymn was written by Willem Barnard (1920-) who was also among the young poets translating psalms. Out of the 431 hymns of the *Liedboek 73*, 76 hymns alone are written by him, 21 are translations from other languages, and 55 are his own new hymns, the lion's share of new hymns in the *Liedboek 73*. In Germany, Willem Barnard is known, too, because of the hymn "Wood on Jesus' shoulder" – as he is in Japan since this song has also been translated into English and Japanese and has been included into a Japanese hymnal. With the aid of a single hymn I will try to show the characteristics of his hymn poetry. "*Zingt voor de Heer een nieuw gezang*" - a programmatic hymn.

Zingt voor de Heer een nieuw gezang

LvdK Gezang 225

m: F.A. Mehrtens

t: W. Barnard



1. Zingt voor de Heer een nieuw ge-zang!
 Hij laaft u heel uw le-ven lang
 met wa-ter uit de har-de steen.
 Het is vol won-dren om u heen.

(literal translation:)

- | | |
|---|--|
| <p>1. Zingt voor de Heer
 een nieuw gezang!
 Hij laaft u heel uw leven lang
 met water uit de harde steen.
 Het is vol wondren om u heen.</p> | <p><i>1. Sing to the Lord a new song!
 He quenches your thirst
 throughout your life
 with water out of solid rock.
 The wonders in this world abound.</i></p> |
| <p>2. Hij gaat u voor in wolk en vuur,
 gunt aan uw leven rust en duur
 en geeft het zin en samenhang.
 Zingt dan de Heer een nieuw gezang!</p> | <p><i>2. In leads you through cloud and fire,
 blesses your life with rest and longevity
 and is a source of meaning and structure.
 Sing to the Lord a new song!</i></p> |
| <p>3. Een lied van uw verwondering
 dat nòg uw naam niet onderging,
 maar weer opnieuw geboren is
 uit water en uit duisternis.</p> | <p><i>3. A song of your amazement
 that your name has survived,
 and has been reborn
 from water and mist.</i></p> |
| <p>4. De hand van God doet in de tijd
 tekenen van gerechtigheid.
 De Geest des Heren vuurt ons aan
 de heilige tekens te verstaan.</p> | <p><i>4. God's hand in time
 gives signs of justice.
 The spirit of the Lord lets us see,
 and understand this holy signs.</i></p> |
| <p>5. Wij zullen naar zijn land geleid
 doorleven tot in eeuwigheid
 en zingen bij zijn wederkeer
 een nieuw gezang voor God de Heer.</p> | <p><i>5. Guided by his hand, we will
 live throughout eternity
 and sing aloud at his return
 a new song for our God the Lord.</i></p> |

This hymn is translated into German by Jürgen Henkys, the translator of many new Dutch hymns.⁴ The hymn was written in 1956, for the Sunday cantata. The hymn's first words refer to Psalm 98: '(1) Sing to the LORD a new song,' and the whole hymn is pervaded by elements of this psalm: '(1b) for he has done marvelous things; his right hand and his holy arm have worked salvation for him. (2) The LORD has made his salvation known and revealed his righteousness to the nations. (3) He has remembered his love and his faithfulness to the house of Israel; all the ends of the earth have seen the salvation of our God.'

The hymn's structure recalls many psalms:

Call to Praise: 'Zingt voor de Heer een nieuw gezang...'

Reason for Praise: 'Hij laaft u heel uw leven lang ... het is vol wondren om u heen. etc., until verse 4 (incl.).

Finally, in verse 5, the Renewed Call to Praise: 'Wij zullen naar zijn land geleid doorleven tot in eeuwigheid ...'

The sentences are simple, the language clear, and, in Dutch, full of musicality.

I want to point out the alliteration in verse 2/3f: zin - samenhang - zingt - gezang; or in verse 1/2: 'Hij laaft u heel uw leven lang'. The L activates the singers' tongue and puts the soft tone of the words in sharp contrast to the 'harde steen' in verse 1/3. Or the alliteration in verse 2/1-3: Hij gaat.../ ...gunt... / ...en geeft.

The choice of words and images is thoroughly biblical. Motives from the Old Testament shape the hymn: v. 1/3: 'water uit de harde steen'; v. 2/1: 'wolk en vuur'; v. 5/1: 'naar zijn land geleid' - all of them recall the context of Israel's desert tradition - as it can be traced to Paul's letter to the Hebrews, by the way, in exactly the same images (1. Cor 10 and Hebr 12). At the same time, the hymn refers to contexts from the New Testament: 'opnieuw geboren ... uit water en uit duisternis'; referring to Baptism, see John 3, the conversation [discussion?] with Nikodemus (3:5 '... no one can enter the kingdom of God unless he is born of water and the Spirit.') and motives from Genesis 1 and Exodus 12 which are important in baptism liturgy.

Furthermore, it is striking that the hymn explicitly makes itself the theme in every verse except for verse 4: *Een nieuw gezang... / een lied van uw verwondering... / wij zullen... doorzingen tot in eeuwigheid... ..een nieuw gezang.*

In verse 4, the Spirit of God is the subject, for the hymn works through the Spirit. It is the Spirit which makes the miracles and signs in the Bible displayed understandable for the singer - miracles and signs which the hymn belongs to as well. God's Spirit awakens faith through his word and also through the hymn, which is inspired by the power of the biblical language. Singing means to 'sing in' faith. The congregation believes because it sings and because their hymn is carried on the Holy Spirit's breath. At that we will leave the topic of

⁴ See *Stimme die Stein zerbricht. Geistliche Lieder aus benachbarten Sprachen / ausgewählt und übertragen von Jürgen Henkys*. München 2003, Nr. 5.

letter and spirit. Willem Barnard's hymn shows characteristics that are typical for many of the new hymns included in the *Liedboek voor de kerken* (1973). This hymn is programmatic for the growing creativity at that time:

- Simplicity of language
- Biblical choice of words
- Elementary images, inspired by biblical contexts
- Structures which are associated with psalms
- The congregation's 'we' is singing here
- The hymn has an obvious liturgical function as hymn for Sunday cantata

Frits Mehrstens' (1922-1975) work has been formative for church musicians in the Netherlands in a similar way that Willem Barnard's work has been for poets. Frits Mehrstens' melody for the musical program of the *Liedboek* hymns. It is simple and follows text rhythm; cheerful, but not effusive; a kind of disciplined joy which also characterises so many of the Genevan Psalter's melodies. Music is the servant of the word.

1.4 Scriptural hymnody

I want to introduce to you another song which works with forms that still play a role in hymn poetry: A song of Jan Wit (1914-1980): *O Heer, blijf toch niet vragen / Oh Lord, stop testing me* – it has recently been translated into German by Jürgen Henkys.

It is a 'Bible song', a hymn that is clearly assigned to a single bible text. It starts in the middle of the bible text – in a text which has been read during the service. The song implies identification, an identification with Peter encountering the resurrected who constantly asks him again: 'Lovest thou me?' When Jesus has asked for the third time: 'Lovest thou me?', the Bible says: 'Peter was grieved because he said unto him the third time, Lovest thou me? And he said unto him, Lord, thou knowest all things; thou knowest that I love thee.' (John 21:17). The song interprets what is going on in the mind of Peter.

(literal translation:)

1. O Heer, blijf toch niet vragen.
Gij weet dat ik U haat,
dat ik geen kruis wil dragen,
niet gaan waarheen Gij gaat.
O Heer, blijf toch niet vragen.

1. Oh Lord, stop testing me.
You know I hate you.
That I won't bear a cross,
can't follow where you go.
Oh Lord, please stop testing me.

2. O Heer, heb mededogen.
Vraag toch niet weer. Gij weet
dat ik U steeds verloochen,
dat ik U steeds vergeet.

2. Oh Lord, please understand me,
Don't ask me once again, You know
that I keep denying you,
that I ignore you.
Understand me Lord.

3. Gij vraagt ten tweeden male.
 Gij, Herder, spreekt zo zacht
 van schapen die verdwalen
 en kermen in de nacht.
 Gij vraagt ten tweeden male.
3. *You ask me once again.
 You speak with soothing voice
 of sheep that have become lost,
 and bleat throughout the night.
 You ask me once again.*
4. Heer, blijf mij niet ontroeren.
 Ik stond wel voor U klaar,
 als ik een zwaard mocht voeren;
 maar dit is mij te zwaar.
 Heer, blijf mij niet ontroeren.
4. *Oh Lord, please don't touch me so.
 If war is what you wanted,
 I'd grab a sword and go.
 But this is far too hard.
 Lord, don't touch me so.*
5. Ten derden male vraagt Gij.
 Gij laat niet van mij af.
 Mijn haat, mijn opstand draagt Gij,
 begraaft ze in uw graf.
 Ten derden male vraagt Gij.
5. *A third time you ask me.
 You don't leave me alone.
 My hate, my rebellion you accept,
 and bury them in your grave.
 A third time you ask me.*
6. Gij weet toch alles, Here.
 Ik heb U lief. Gij weet:
 liefde zal mij verteren,
 zelfs als ik U vergeet.
 Gij weet toch alles, Here.
6. *Lord, you know all things,
 I love you, you know.
 This love will consume me,
 even if I forget you.
 You know me, Lord.*
7. O Heer, vraag altijd verder.
 Uw liefde triomfeert.
 Huurlingen worden herder.
 Het offerlam regeert.
 O Heer, vraag altijd verder.
7. *Oh Lord, keep asking, trying.
 Your love will reign.
 Mercenaries will become shepherds.
 The sacrificial lamb will rule.
 Oh Lord, keep asking, trying.*

(Jan Wit)

O Heer, blijf toch niet vragen

LvdK Gezang 83

m: N. Verrips

t: J. Wit

1. O Heer, blijf toch niet vra - gen.
 Gij weet dat ik U haat,
 dat ik geen kruis wil dra - gen,
 niet gaan waar - heen Gij gaat.
 O Heer, blijf toch niet vra - gen.

The melody is by Nico Verrips (*1929). The singers' tone is all but self-confident and triumphant. The singers undergo a development during the song's progression.

This hymn is so to speak a piece of biblio-drama. The hymn starts with 'Peter was grieved'. In the Bible, Peter answers: '(T)hou knowest that I love thee.' The song text transmits the subtext of these words, the message that lies beneath them: 'Stop asking. You know what is wrong with me.' – In Dutch, even sharper: 'Gij weet dat ik u haat' (You know that I hate you). Peter, then, asked and addressed by the resurrected, is confronted with himself.

This hymn is a hymn for people who are willing to get involved in a developmental process while singing; for people who want to exemplarily experience by means of a biblical figure how trust and love can grow despite all reluctance. In such a hymn, the biblical message is linked to the lives of contemporary people. Here, the bible is interpreted as a book about God *and* humanity. Biblical narrative contexts are not retold singing, as in a kind of ballad, but they are unfolded so that, through the song, the singers receive a place in God's story of salvation and become part of the path which God walks with his faithful.

1.5 Quality

The poets and composers of the first generation had clear ideas about hymn 'quality'. By means of their work, they set a very high aesthetic standard in regard to poetic, musical and theological aspects.

- It must use the folk song tradition.
- The language must be clear and simple:
 - uses biblical language
 - and at the same time the everyday language of contemporary man, however, without becoming banal and empty phrases.
- The melody is the lyrics' servant. The musicians listen to the sounds of the language to comprehend the music that sounds in the lyrics.
- The hymn is to be sung by the whole congregation.
- The identity of the celebrating congregation is essentially determined by the hymn, both by its musical form and its theological- poetical content.

The new hymns of the *Liedboek* are multidimensional in their testimony. The faith which is sung here, remains a mystery and becomes a mystery by singing. Singing is not primarily understood as an expression of faith, but the singer's faith is strengthened by singing.

2 How has the hymn developed in the Netherlands since the *Liedboek* (1973)?

Since the *Liedboek* of 1973, several hymn books have been published in the ecumenical movement:

1977: 'Zingt Jubilate', the official hymn book of the Roman-Catholic dioceses in the Flemish part of Belgium; extended, updated and reprinted in 2006.

1983: 'Gezangen voor Liturgie', a semi-official hymn book of the Roman-Catholic dioceses in the Netherlands; extended and updated in 1996.

1990: *Gezangboek van de Oudkatholieke Kerk* in The Netherlands; reprinted with a supplement in 2006.

Many of the new hymns of the *Liedboek* have been included in these three hymn books. The style and language of the *Liedboek* poets have also been formative for much later hymn writing. In addition to that, the oeuvre of Huub Oosterhuis plays an important role in the two Roman Catholic hymn books.

2.1 Huub Oosterhuis: *De steppe zal bloeien*

Huub Oosterhuis probably is in Germany the best known Dutch hymn poet. Born in 1933, he is a bit younger than the *Liedboek* poets, actually, he instead belongs to the next generation. By the way, some of his earlier hymns are printed in the *Liedboek*. Still, he does not count himself as a *Liedboek* poet. In the 1960s, he was, as a priest and Jesuit, one of the priests of the Amsterdam student parish. As poet and liturgy reviver, he was the driving force of the Dutch 'Werkgroep voor Volkstaalliturgie' (Work group for liturgy in the national language of the country). New hymns evolve in the context of work on an extensive renewal of the service. I want to introduce a hymn to you that was a

number 1 hit on a Dutch radio station last year, when people voted for the 10 best hymns: *'De steppe zal bloeien'* – a hymn that is also famous in Germany.

(literal translation:)

1. De steppe zal bloeien,
de steppe zal lachen en juichen.
De rotsen die staan
vanaf de dagen der schepping,
staan vol water, maar dicht,
de rotsen gaan open.
Het water zal stromen,
het water zal tintelen, stralen,
dorstigen komen en drinken.
De steppe zal drinken,
de steppe zal bloeien,
de steppe zal lachen en juichen.

1. *The bare fields will flower .
The bare fields will laugh and cheer.
The boulders that have stood
since the beginning of time,
are full of water, but sealed,
the boulders will open.
The water will flow,
the water will tinkle and glow.
And the thirsty will flock.
The bare fields will drink,
The bare fields will flower,
the bare fields will laugh and cheer.*

2. De ballingen keren.
Zij keren met blinkende schoven.
Die gingen in rouw
tot aan de einden der aarde,
één voor één, en voorgoed,
die keren in stoeten.
Als beken vol water,
als beken vol toesnellend water
schietsend omlaag van de bergen.
Met lachen en juichen –
die zaaiden in tranen
die keren met lachen en juichen.

2. *The outcasts will return
they return in glowing garb.
They departed in sorrow
to the ends of the Earth,
one for one, for all time –
they now return in columns.
As streams full of water,
as streams full of rushing water
tumbling down from the mountains.
With laughter and cheers –
born out of tears,
they return with laughter and cheers*

3. De dode zal leven.
De dode zal horen: nu leven.
Ten einde gegaan
en onder stenen bedolven:
dode, dode, sta op,
het licht van de morgen.
Een hand zal ons wenken,
een stem zal ons roepen: Ik open
hemel en aarde en afgrond.
En wij zullen horen,
en wij zullen opstaan
en lachen en juichen en leven.

3. *The dead will start living.
The dead will be called back to life.
From the end of their being,
covered in stone:
The dead: all you dead, now get up,
the new day has started.
A hand will wave us in,
a voice will call to us: I'll open
the heavens and earth and abyss.
And we'll hear the voice,
and we will awake
with laughter and life and rejoice.*

By the way, Huub Oosterhuis does not only occupy the no.1 position, but also the places 3 and 7 of the 10 best hymns.

Oosterhuis approaches the classical forms in an unbiased manner. His earlier hymns are still in verse and rhyme, while in the later hymns rather more open forms of modern poetry dominate.

The melody of Antoine Oomen (*1945) is demanding, but clearly shows the textual rhythm to its best advantage. It is rather expressive with its big jumps (fourths, fifths) and reaches sometimes to the high f, thus demanding quite a lot of singing technique from the singers.

The melodies of Antoine Oomen follow a different musical idiom than the *Liedboek* hymns. Sometimes, Antoine Oomen's music is reproached for being too romantic, that is, guided by emotions, and becomes independent and drowns the text. That indicates a subject which was to dominate the discussions of the following years: Hymn writing and emotion. How emotional may church music be?

About the lyrics: Oosterhuis uses strong images, chains of associations, and biblical allusions which often make a new, fresh look on well-known motives and traditions possible. Images from Isaiah 35 and Psalm 126 dominate the hymn: Isaiah 35: "(1) The wilderness and the solitary place shall be glad for them; and the desert shall rejoice, and blossom as the rose. (2) It shall blossom abundantly, and rejoice even with joy and singing." - (6b) "for in the wilderness shall waters break out, and streams in the desert." - (10) "And the ransomed of the LORD shall return, and come to Zion with songs and everlasting joy upon their heads: they shall obtain joy and gladness, and sorrow and sighing shall flee away." Psalms 126: "(1)When the LORD turned again the captivity of Zion, we were like them that dream. (2) Then was our mouth filled with laughter, and our tongue with singing." - "(4) Turn again our captivity, O LORD, as the streams in the south. (5) They that sow in tears shall reap in joy." The motives of laughing, the water flowing, the freeing of prisoners from exile, belong together for the poet of Psalm 126, and similarly for Isaiah 35. I want to point out that the motive of '*keren*' - returning - which determines the character of the whole verse - is mentioned in the first verse and taken up again in the last, together with the 'laughing and rejoicing'. The motive of *lachen en juichen* - laughing and rejoicing - is always repeated, embraces every verse and pervades the whole hymn - as it returns over and over again in Isaiah 35. In verse 2, the motives from Isaiah 35 are again raised, but then in combination with Psalm 126. The same happens in verse 3. In verse 3, 'life' is the topic: *De dode zal leven* - The dead shall live. The liturgical place of the song is Easter, Easter night and Easter morning. To the background of Psalm 126 and Isaiah 35, Huub Oosterhuis sings of the resurrection. Life after death matters less to him than a liberated life on this Earth which has returned to its original creativeness:" and we'll hear the voice,/ and we will awake/ with laughter and life and rejoice."

A hymn like *De steppe zal bloeien* is not imaginable without the experience and background given by the *Liedboek* poets. The creative power of this hymn is

nourished by the intensive handling of biblical texts. Choice of words, images and the textual structure of the hymn are all inspired by the Bible. Here, too, it is the congregation's "we" that is singing (see verse 3). It is a hymn with clear liturgical functionality, especially because of its reference to the Bible. It belongs to certain readings, but can also be sung independent of them.

Oosterhuis himself makes it clear how much he owes the *Liedboek* poets, and among them especially Willem Barnard. Yet he is a poet of new hymns, and like no other *Liedboek* poet, independent in his voice in his forms and in his biblical theology.

2.2 Postmodern condition: Sytze de Vries, *Vreemden zijn wij*

Some weeks ago, a canon of Protestant hymns was published: 12 hymns that 'every Protestant ought to know'. A rather large number of old hymns are listed here, and three hymns from the last 50 years: one by Willem Barnard, one by Huub Oosterhuis, with the third by Sytze de Vries. Sytze de Vries is one of the very successful hymn poets in the Netherlands. His work, too, stands clearly in the tradition of the *Liedboek* poets. Born in 1945, he is a couple of years younger than the *Liedboek* poets and even than Huub Oosterhuis, again member of a new generation. Quite explicitly, he associates himself with the concepts of Willem Barnard, but he likes to experiment more in his hymn forms. The hymn I want to introduce to you now is an example of that.

Vreemden zijn wij (We are strangers) deals with the feeling of being a stranger on this earth, and, at the same time, with the desire for security and a home in the world; these are the great subjects of today's people. This hymn is written for autumn, for Sundays in October and November, which stand in the sign of completion. The readings of this time deal with our exile on this Earth, with The Last Judgement, with Christ's Kingdom, and the last things in the universe. The melody is by Willem Vogel (*1920), one of the best-known Church music composers from the *Liedboek* generation.

	<i>(literal translation:)</i>
1. Vreemden zijn wij, ooit geroepen, uitgetogen en geen plek waar wij al thuis zijn.	1. Strangers we are once called We left but there is no place where we belong
<i>Refrein:</i>	<i>(Chorus:)</i>
Ongeziene ooit beloofde verre verten zoeken wij op hoop van zegen.	Unseen once promised far horizons we are searching for hoping for blessings

2. Niet voortijdig
hier geworteld,
voort en verder,
niet gehecht aan
wat zich voordoet.

refrein

3. Spoor van mensen
door de eeuwen,
die gegaan zijn
totdat alles
eens volbracht is.

4. Wij die leven
wij verwachten
met wie gingen
dat de hemel
ooit zal aarden.

refrein

5. Waar de vrede
glanst als daglicht,
en God zelf woont
bij de mensen,
onze Zon is.

6. Dageraad die
ons dan toekomt,
Godgegeven -
eindelijk zijn
ij dan thuis!

refrein

2. *Not before it is time
rooted here
Up and away
detached from
what is here*

(Chorus)

3. *A trail of people
down the centuries
who travelled
until everything
had been accomplished*

4. *We, the living,
we expect -together
with those who have gone before-
that one day heaven
will appear on earth.*

(Chorus)

5. *Where peace
shines like daylight
and God Himself is living
among his people -
our Sun.*

6. *The light of dawn
coming towards us
given by God -
we will be home
at last.*

(Chorus)

62 Vreemden zijn wij

Melodie en zetting: Willem Vogel

krachtig portato $\text{♩} = \pm 72$

1. Vreem-den zijn wij, ooit ge-roc-pen, uit-ge-to-gen en geen plek waar wij al thuis zijn.

Refrein legato $\text{♩} = \pm 46$

On-ge-zie-ne ooit be-loof-de ver-re ver-ten zoe-ken wij op hoop van ze-gen.

This hymn has also been translated into German by Jürgen Henkys.⁵ It was written in the context of a series of readings from the Epistle to the Hebrews. Christ's congregation is part of a wandering congregation, of the wandering people of God which is on its way in a great pilgrimage through times. The motive of the road, of being in motion, is central. Everything is determined by the yearning for Heaven and Earth to unite, and by the expectation that peace will come and that the congregation will return home, safe with God. The different character of the melody in the verses and choruses mirrors these two aspects well. Sytze de Vries addresses the singers' postmodern restlessness as the continual state of travel or pilgrimage, the fragmentation of everyday life in very different contexts between which they always have to move back and forth. At the same time the desire for peace that arises when separation is overcome and everything is united again, the whole Heaven, and the whole Earth.

Taking the Epistle to the Hebrews as a starting-point, the hymn tells us that alienation and exile are part of the existence of the congregation which is called to move out and to make its way into a new future. The Word of God renders people to critical and alienated partners and bestows a home upon them at the same time.

The hymns of Sytze de Vries receive their power particularly through the creative handling of service Bible readings from the lectionary. Besides biblical motives, the singers themselves are quite expressively made the subject of the hymn. Today's people in various conditions can then involve themselves in them.

The reference to biblical texts makes it possible to absorb a whole range of human eventualities in the hymn. At the same time, the secret of God and the

⁵ See: *Stimme die Stein zerbricht* (cf. note 4), Nr. 43

secret of being human is kept preserved. When the Bible is read as a poetical text, hymns become texts with several dimensions and poetic quality.

2.3 Hymns in the style of the *Liedboek* poets

The works of the *Liedboek* poets proved to be contagious as well. After the publishing of the *Liedboek*, quite a number of pastors started writing hymns for the use in service. This explosive creativity was partially also born out of necessity. The further development of liturgy demanded new hymns: *Introitus*-hymns which can be sung in the beginning of the service; hymns for Easter night liturgy; hymns for children service; hymns for services in which readings of the Old Testament played an increasingly important role. Every time when new insights were reached and discovered in liturgy, new hymns were also needed. Some of them were published in different volumes of '*Zingend Geloven*' and '*Tussentijds*' – semi-official supplement volumes to the *Liedboek*, editions of the ISK which also had published the *Liedboek* in 1973 and will prepare the new *Liedboek*.

It is remarkable that most material in '*Zingend Geloven*' uses the texts of the *Liedboek* poets in regard to content and form. The subjects and motives of Willem Barnard can thus be shown to play an important role. Sometimes, phrases of his texts are adopted nearly word-for-word or even completely word-for-word.

The work of the *Liedboek* poets was so influential and dominant that it apparently was very difficult for the creative minds of the next generation to develop their own idiom.

In the course of time, criticism of the style and concepts of the *Liedboek* poets grew:

- Musicians felt that the new melodies of the *Liedboek* were too far removed from modern secular music and offered too few points of contact for young people. Concerning the music, the *Liedboek* is seen as 'too conservative, too little creative'.⁶
- Confessional Calvinists argued that the texts dealt not expressively enough with Christ's Salvation work.
- Evangelic Protestants felt that both lyrics and melodies were too austere, too 'elitist', too distanced, and addressed too little of people's experiences and emotions.
- Representatives of semi-autonomous congregations found that the texts did not address the active existence of Christians in the world (see Jan van Opbergen).

⁶ See: Beleidsnota inzake de toekomst van het kerklied in Nederland en het *Liedboek 2000*/ ed. by ISK. Pijnakker 1995, p. 43.

- Women argued that the language and the theological concept of the *Liedboek* poets were too patriarchal and did not offer enough points of contact for women's experience of life.

2.4 New hymns for confessional Calvinists

The work of the *Liedboek* poets is characterised by the fact that here no theological doctrine is presented in rhymes, but that the creative impulse of biblical texts forms new artistic creativity; that is, new poetry.

In orthodox Calvinist parishes, singing remains a difficult subject. One is concerned that other contents besides biblical preaching make their entrance into service, and accepts therefore none but psalms during service. About 1/3 of the parishes in the PKN sing exclusively psalms during service. Among these circles, the *Liedboek 73* is still not accepted. More than one parish often even sings isometrically from the old hymn Psalter from 1773.

Outside of service, other hymns are, however, also sung in all kind of gatherings in the community. These include Church clubs and in discussion groups at schools. Earlier, these were often hymns in the tradition of the revival movement of the late 19th century, songs of Johannes de Heer. Here, one meets Romantic melodies with texts with much emotion, a rich language of images, and a great emphasis on Jesus' reconciling dying and its importance for the soul of the individual. Even in Orthodox and confessional Calvinist environments new hymns became more important. A hymn book for all occasions but service life was published in 1988: *Uit aller mond...*⁷ In the preface of this volume, a report on the anxiety about 'that which is sung' is given. The editors want to present a hymn book with hymns which "relate closely to Bible texts and concur with the reformed confession in matters of content."⁸ Only very few hymns of *Liedboek* poets are included, mostly translations, and only three poets of the younger generation are represented by texts. In their linguistic and musical idiom, these hymns are, however, not so far removed from the *Liedboek* hymns.

2.5 Hymns for the semi-autonomous congregation

One of many motivations for writing new hymns was the fact that one could not find (in the *Liedboek*) what one was looking for. New creativity can also develop where a lack is experienced. The work of Jan van Opbergen can serve as example for that. Jan van Opbergen was a priest in Amsterdam. In the 1970s,

⁷ *Uit aller mond... Een nieuwe bundel geestelijke liederen voor gezin, school, vereniging en koor/* ed. By Het Bestuur van de Stichting Geestelijk Lied Gereformeerde Gezindte. 's-Gravenhage 1988.

⁸ *Uit aller mond....* (cf. note 7), p. 3.

he founded, together with others, the ecumenical root community *Het Kompas* in Oud-West, then a rather popular area.

His vision was to 'experiment with ecumenical movements and liturgies at the outskirts of the Churches, hoping that one day this experiment could be played in the centre of the Churches.'⁹ Here one of his texts:

(literal translation:)

<p>1. De handelaars in rust en veiligheid wijzen voor geld de weg tot overleven. Zo slaan zij winsten uit schijnheiligheid, trekken profijt uit vrezen en uit beven. Zij bieden vrede in de grootste strijd zoals zij ook op tijd weer wapens geven.</p>	<p><i>1. The merchants of rest and peace, Offer survival for a price. They profit through their hypocrisy, They live from fear and trembling. They offer peace in the battle, Just as they provide weapons for the fight.</i></p>
<p>2. Kom niet bij God om zulke vrede aan. Wie schuilt bij Haar wordt weerloos met de minsten. Bid niet tot Haar om ombedreigd bestaan, om zelfbehoud en kans op nieuwe winsten. Wie schuilt bij God komt voor de mens te staan, voor die altijd is de armste en geringste.</p>	<p><i>2. Don't come to God for this kind of peace. Those who seek cover by God are increasingly helpless Don't ask God for a protected existence, For security and a chance for new profits. Those who seek safety with good stand in a crowd of losers and those left behind.</i></p>

This text is to be sung on the melody of Psalm 119, or on *De Heer heeft mij gezien en onverwachts* ('I stand before you emptyhanded, Lord' by B. Huibers), or on a melody by Orlando Gibbons.

Most of his hymns are written to melodies that are known to congregations. The hymns are supposed to be sung by all; the texts directly accessible and understandable and 'not starting to sing from the mundane reality' in which the congregation might lives.¹⁰

Some characteristics of this text, exemplary for many hymns in this collection:

⁹ See: *Aan jou dit lied. Liedbundel van een oecumenische basisgemeente*. Kampen 2004, p. 8.

¹⁰ See: Jan van Opbergen, in: *Aan jou dit lied* (cf. note 9), p. 7.

- It is a parenetic text; a transparent criticism of capitalism.
- Regarding the content, the hymn stands close to the tradition of Israel's prophets; linguistically, there are, however, hardly any allusions to Bible texts whatsoever.
- In verse 2, God is spoken of as 'she'; the images in which God is talked about (*schuilen* – to seek refuge with, to be saved by...) rather belong to the area of women than men in 1970s Holland.

Jan van Opbergen himself says "The texts are predominantly written under the motto 'from need we create'."¹¹ These texts were accepted in many congregations in the Netherlands. By the way, there are still a lot of pastors who, discontented with the existing material, write hymns to well-known melodies which are then sung by the congregation and the promptly disappear again.

2.6 Searching for a new idiom: New creativity, new topics in hymns by women

Likewise out of discontentment and lack with the *Liedboek 73*, a group of women writers took steps in a new direction: Marijke de Bruijne has, together with some other hymn poets, published a new song collection in two parts in 1984 and 1988 called *Eva's lied*. Here, 99 hymns are collected in which both lyrics and melodies are written by women. They write in the preface:

"Countless women can make the shocking discovery that they are not represented in the Church's language and that their contribution, the insights and the experiences of women have remained unmentioned everywhere ... This experience of shock leads to a critical look on every aspect of the Church. It also leads to the search for a basis for self-confidence, power, innovation and creativity of women."¹²

Also in this volume, it is quite apparent that many songs are inspired by biblical texts and clearly liturgically functional. But there is also another section on its own, *Liederen van de Geest; Themaliederen*, and *Vrede- en vrijheidsliederen*. The volume speaks about God, about the Spirit of God in words and idioms which are experienced as women-orientated. The Old Church tradition in which God's spirit as a female presence is experienced and described is reawakened. The example is a hymn by Marijke de Bruijne: "De Geest van God waait als een wind". In a translation by Susanne Kramer, it has been included (as no.556) in

¹¹ See: Jan van Opbergen, in: *Aan jou dit lied* (cf. note 9), p. 7.

¹² *Eva's lied. 99 liederen door vrouwen*/ ed. by Josephine Boevé-van Doorn, Marijke de Bruijne e.a. Kampen 1984, 1988 und 1998, p. 12f.

the appendices of the EG of Württemberg. It has also been translated by Jürgen Henkys (Stimmer, no. 28). The melody is by Gon Voorhoeve.

(literal translation:)

3. In stilte werkt de Geest van God,
stuwst voort met zachte krachten,
een wijze moeder die ons hoedt,
een bron van goede machten.eine
Zij geeft ons moed om door te gaan,
doet mensen weer elkaar verstaan,
omgeeft ons als een mantel.

*3. In silence the Spirit of God is working
pushing with forces of softness
a wise mother, shielding us,
a source of strength and goodness.
She gives us the courage to carry on,
enables people to understand one another
anew, encircles us like a robe.*

In the songs from *Eva's lied*, careful steps into the direction of a new linguistic idiom and new theological concepts are taken. Some of the songs will surely find their way into the new *Liedboek* in 2012.

2.7 'Het NieuwLiedFonds'

Another song example originates from a similar project, *Het NieuwLiedFonds*. This project has stimulated women after a *leerhuis* on "Women in the Bible" to write new liturgical songs. You will listen to a song that was recorded last year, on the CD of the *NieuwLiedFonds*. By the way, the *NieuwLiedFonds* is a foundation that originated in the Amsterdam *Dominicuskerk* and supports the liturgies, texts and music written by women. The song is called *Vertrouwen*, with lyrics by Marieke van Baest; and music by Teresa Takken. It has a dedication: For Ruth, and in brackets, Ruth II.

(literal translation:)

Een maaiveld in het morgenlicht:
hier lees ik leven bij elkaar
volledig weet ik Jou nabij.

*A mowing field in morning light:
here I am gleaning life
I know You are near – completely.*

Geborgen in ons ik-en-Gij
wordt trouw en vriendschap
steeds meer waar.
Zo sta ik voor Jouw Aangezicht.

*Enfolded in our I-and-Thou
faithfulness and friendship
become real increasingly.
And thus I stand - before Your Face.*

The music with piano accompaniment corresponds to the tradition of the Oosterhuis-songs; it is easy to sing along to the melody, with a recurring echo, a kind of call and response corresponding with the 'I and you' in verse 2. The lyrics are simple too. The tone of the text is very personal. It is in the first person. A song of an exemplary I: The congregation joins in with Ruth's singing and song, in the faith with which Ruth breaks up to collect heads on the field of

Boas. The lyrics talk about God's perfect immediacy. There are many songs which do exactly that (especially in the evangelical sphere), but it particularly suits this song as it corresponds to Ruth's story who herself shows faith without any trace of distance; a totality of devotion. It is a song that is sung in liturgy after a reading of Ruth II, or after a sermon on Ruth II. The song assumes an identificatory factor, like the already mentioned song by Jan Wit. The congregation takes its place in the history of God with his people through corporate song.

2.8 New hymns in the evangelical movement

In 1995, evangelicals in the three Churches that together have formed the PKN (Protestant Church of the Netherlands) in 2003, have joined forces in the *Evangelisch Werkverband*. Right from the start, they began to work on a hymn book which is to be offered to the evangelically-oriented parishes as a supplement to the *Liedboek 73*. The new *Evangelische Liedbundel* was published in 1999. Apart from old and new songs of the Evangelical movement, partly in English or translated from English, the *Evangelische Liedbundel* also offers a lot of material that had not been available to the editors of *Liedboek 73*: Taizé-songs, songs with a Jewish background, psalm songs in new forms, with a new musical idiom, songs from the international ecumenical movement, children's songs and very rhythmical songs for adolescents. Not only language and text forms are changed in the *Evangelische Liedbundel*, but in particular, the musical idiom.

In the afterword to *Evangelische Liedbundel*, the editors expressively state their view on the Church musical practice which is stimulated and demanded in this work. On the one hand, it should be possible to sing the songs to organ accompaniment as much and as well as possible, on the other hand it is said that "many evangelical songs are at their best when other instruments or group of instruments besides the organ are used for the accompaniment ... How shall we dissolve the organ's monoculture and create a space for the playing together of organ and other instruments? ... In this way, also the congregation's musical talents (also young persons' talents!) can be used." It is emphasized that the *Evangelische Liedbundel* offers a meeting and collaboration of organ culture and evangelical singing practice.¹³

The *Evangelische Liedbundel's* evangelical hymns are often translated from other languages. In considering the original Dutch songs, it is obvious that they are still very strongly orientated towards *Liedboek* idioms regarding the lyrics: Mostly, they have clear references to a Bible text or to a reading in the service. Therefore, it is not necessary to give you any examples here.

¹³ See: *Evangelisch Werkverband binnen de VPKN i.w./* ed. by Confessioneel Gereformeerd Beraad, *Evangelische Liedbundel. Eenstemmige uitvoering. Zoetermeer 1999*, p. 707.

2.9 New songs and modern music

You can hear instead an example from ecclesiastical youth culture that has gained a lot of attention in the Netherlands lately. The project *Psalmen voor nu* (Psalms for now). The following is written in the introduction: “New song traditions displace the singing of hymns. ... We believe that the problem of psalms is mostly a question of form. Should songs that people have sung for hundreds of years suddenly lose their value in a matter of a few years?”¹⁴ “No”, answers the *Psalmen voor nu* - team which has planned to give all 150 psalms a new linguistic and musical form. I cite again: “We want to try to take the Psalms out of the dust made of Church and pulpit language and to make them singable with music from the range of pop tradition.”¹⁵

Van David.

U, HEER, mijn veiligheid, mijn vaste bodem,
roep ik om hulp, al sterf ik duizend doden
omdat u zwijgt. Keer u niet blijvend van me af,
wees niet zo stil, want anders zwijg ik als een graf.
Ik smeed u om gehoor, als ik mijn handen hef
naar de geheime plaats van heilig overleg:

Breng mij niet om het leven met bedriegers,
met schurken, die de lieve vrede liegen.
Geef ze hun loon, naar hun misdadige praktijk,
geef lik op stuk, zet ze met kwaad en al te kijk.
Zij zien Gods daden niet, zijn werk heeft afgedaan,
daarom breekt hij hen af, ze blijven niet bestaan.

Gezegend is de HEER, die heeft geluisterd,
mijn kracht is hij, mijn hart kan bij hem schuilen.
Ik schreeuw het uit, maar nu een pure vreugdekreet
voor God, die helpt, bij wie het volk zich veilig weet.
Geef vrijheid aan uw volk, en welvaart op uw naam,
en draag en koester hen, voor altijd en voortaan.

The lyrics are divided into verses, the melody is clear; you can join in after listening a couple of times. The lyrics are poetically good and treat the Hebrew model carefully.

¹⁴ *Psalmen voor nu. Totdat het veilig is. 16 Psalmen/* ed. by Rien van der Berg. Zoetermeer 2005, p. 7.

¹⁵ *Psalmen voor nu* (cf. note 14), p.8.

Ria Borkent, who rewrote the psalm is a well-known poet because of many other new hymns.¹⁶

The *Psalmen voor nu* have the form of Christian pop music which is very typical for the Church climate in the Netherlands. As earlier mentioned, hymns are very important in the Calvinistic tradition of the Netherlands. Musicians and poets mostly originate from confessional Calvinistic circles. People who have grown up with pop music – not only young persons – form the target group.

It is music from a post-modern audio-culture, music for easy listening, music for the iPod, music for long journeys on highways, which can be hummed or sung along to according to needs. It is sung actively in youth groups.¹⁷ This is perhaps characteristic for some of the newest developments in the Dutch hymn. The focus is not so much on hymns for the whole congregation, but for different target groups.

3 Conclusions

3.1 On quality

Three aspects are characteristic for many new Dutch hymns:

- 1) The quality of the language (to the degree in which it is inspired by biblical poetry).
- 2) The quality of the melody, in its relationship to the language (the melody makes it possible to memorise the text, strengthen it in its poetical power, making it possible to sing it in God's breath; it should originate from the text and must not drown out the lyrics).
- 3) The way in which the singers receive their place in the song, and by this I mean the road that God walks with humans on this Earth, in this world (how are people related through lyrics and music in body and soul, head and stomach to God's way of salvation in this world?).

3.2 Hymnody, liturgy and the Bible:

- In the Netherlands, the new hymn has received its own idiom with the work of the *Liedboek* poets: As a *liturgical song*, inspired by *biblical texts*.
- An enormous hymn creativity developed when the Bible was taken seriously as a *book full of poetical texts*. The poetry of the Bible lets new lyric poetry emerge. Good language engages good language. The creative strength of the biblical language challenges new poetic creativity.

¹⁶ See: Ria Borkent, *Zing met de hemelboden*. Zoetermeer 2003.

¹⁷ *Psalmen voor nu* (cf. note 14), p. 16f.

- In this perspective, the Bible is read as a poetic book that knows the *whole range of the human possible*. The traditions of hymn singing in the Netherlands make one accustomed to find these human possibilities in the sung word.

3.3 Development:

- The hymn landscape in the Netherlands has differentiated itself very strongly since the publishing of *Liedboek 73*. All kinds of different song volumes have been published for all sorts of target groups.
- The poetic idioms are clearly orientated towards the *Liedboek* poets: Every new Dutch song relates to this idiom created by the *Liedboek* poets in one way or another, it can stand in its tradition or differentiate itself from it.
- Especially in musical regards, much is in motion. The outlooks on church music have changed. One is no longer willing strictly to separate between sacral and worldly music. The influence of pop music has now become important.
- Also in the judgement of a song's quality, the perspective has changed. Now, not only lyrics and melody play a role in their relationship to Bible and their confession to Church, but also the recipients, the singers and listeners of a song, inclusive their qualifications.
- While the liturgical functionality of each song mattered greatly for the *Liedboek* poets, and while one therefore tried to write songs for the whole congregation, the question of the target group has recently become important.
- Hymns remain a decisive peculiarity of the Dutch Churches. A great variety of forms has evolved and is still under development today. However, lyrics in future songs may appear, and however much the parishes' sung repertoire might vary, a new multiplicity will arise in the search for meaning in the time-honoured tradition of hymns for the Church,.

Translated by Claudia Bätcke and David Scott Harnes

Inger Selander

The Swedish hymn renaissance from a literary perspective

The development of a new spiritual song

In the beginning was the pastor and author Anders Frostenson, at the same time meditative and visionary, creative and energetic. Already in *Den svenska psalmboken* (The Hymnal of the Church of Sweden; SPB) 1937 the 31 year old pastor is represented with nine hymns.

In 1958 a motion was submitted at the Synod convention about the need for new hymns corresponding to contemporary theology, changes in Swedish society and a modern conception of the world. Especially the need for new hymns for the mission, the evangelisation, the diaconia, and working life conditions and for young people was above all emphasised. But nothing happened. Not even a report was made which is normally done in Sweden instead of getting on with the work. But Frostenson acted at God's command. In 1960, sitting in the vicarage garden, he heard a voice saying: "Write hymns, study dogmatics!" He set to work and in the same year he founded Hymnologiska Institutet together with Harald Göransson, later professor of Church music, and some other men skilled in hymnody. They started a purposeful activity to get hymns in a new style, without religious and poetic clichés. They wanted a new language and imagery, which uncovered the reality behind the stories in the Bible, far from the abstractions that veil the message. In the same year, 1960, *Kyrkovisor för barn* (Church songs for children) was published, on the initiative of Frostenson. Britt G. Hallqvist, the author of books for children and translator of works by Goethe and Shakespeare, was one of his co-workers. The simple style of the songs in this songbook became an excellent starting-point not only for Hymnologiska Institutet but later also for the Hymnal Committee of the Church of Sweden.

Frostenson's importance for the Swedish hymn renaissance cannot be overestimated. He meant for Sweden what Erik Routley had meant for England.

Of course the hymn renaissance in Sweden was part of the movement going through the Christian churches in the whole world during the 1960s and -70s and a part of youth culture. - In my introduction I rely on P. O. Nisser's excellent, penetrating dissertation, *Ett samband att beakta - psalm, psalmbok, samhälle* (A connection to be heeded - Hymn, Hymn book and Society) 2005.

The English hymnologist Alan Dunstan has given seven reasons for the hymn explosion in England, which are also valid for the development in

Sweden. 1. The scientific knowledge and technological development which have changed our concept of this world and perhaps of its Creator. 2. The social gospel; the social and political consequences of Christianity. 3. The need for hymns for new subjects, not yet represented. 4. The liturgical revival, which put the Holy Communion in the focus of the service, required many new Eucharistic hymns. 5. Changes of the language. 6. Honesty of worship. The need for hymns asking questions about the faith, not only giving answers. 7. Creativity. Every generation wants to express the faith in a new way.¹

The new spiritual songs in Sweden have a composite background with roots in profane political protest songs as well as in social gospel songs by e.g. Sydney Carter, Fred Kaan, Fredric Pratt Green and Brian Wren. In addition, the influence from negro spirituals and gospel songs, "pop" and rock music was essential among young people. In Sweden, the simple song based on scripture, as it was formed by the French Catholic priests A. M. Cocagnac and A. Duval was of great importance. In the Charismatic revival and its branch, the Jesus-movement, which appeared among the young during the 1970s, the chorus-type of gospel songs became common.

A difference between the English and the Swedish hymn explosion is that the former was more or less spontaneous and related to young people while the Swedish one was a combination of spontaneous and planned development.

From the middle of the 1960s, and for a couple of decades after, many song books with spiritual songs for young people were produced. It is very obvious how close those spiritual songs come to contemporary secular songs, both the words and the music. It is striking that a great deal of the new Swedish spiritual song derived from pastors, all men, working among young people. This holds for Lars-Åke Lundberg, Hans Blennow, Tore Littmarck, Per Harling and Jonas Jonsson. Many wrote both text and music and were troubadours as well. This is also true of Jan Arvid Hellström, later on a bishop.

I will give a couple of examples. Hans Blennow often begins with a scripture text and mixes humour and seriousness in a witty way. Jazz and blues influence his music. His social gospel song about those starving in the world is written in a concrete everyday language and applies a gospel text to the reality of the present-day, which is rather typical of the songs about social righteousness in the 1970s.

Jag räknar mina kornbröd och får dem till fem. De båda stackars fiskarna, vad gör jag med dem? Ett helt bageri och en fiskaffär förslår knappt	<i>I count my barley loaves and find there are five. The two poor fish, what to do with them? A whole bakery and a fish shop are not sufficient</i>
---	---

¹ A. Dunstan, *The Hymn Explosion/* published by The Royal School of Church Music. Croydon 1981, p. 4-7.

P. O. Nisser, *Ett samband att beakta – psalm, psalmbok, samhälle*. Lund 2005, p. 216.

att mätta den hungriga här.
Fem tusen undernärda har
fruktansvärd aptit.
Försiktigheten bjuder: Tag
din matsäck och smit!

*to feed this hungry crowd.
Five thousand undernourished people
have a terrible appetite.
Caution prompts: Take
your lunch packet!*

Om du själv vill gå mätt
och belåten
så akta dig för att gå hit!
Ty hör du den hungriga gråten
:/:du mister din goda aptit. :/:

*and slip away! If you
yourself want to be satisfied
and content, do not come here!
If you hear the hungry cry
you will lose your good appetite.*

Du ropar på ett under för
mänskornas nöd
men märk att öknens stenar
blev aldrig till bröd.
En vallpojkes matsäck vår Herre
fick.
Johannes berättade se'n hur
det gick,
när Herren välsignade gåvan
tusenfalt
och mättade med kornbröd
och fiskar dem som svalt.
Vi glömmet i självömkans
stunder
de ting som får under att gro:
Tolv korgar från kornbrödens
:/: vi fått för vår vacklande tro. :/:²

*You call for a miracle for
the need of the people,
but notice that the stones
in the desert never turned into bread.
The Lord got
a shepherd boy's lunch.
packet. John told what
happened,
when the Lord blessed
the gift thousandfold
and fed the starving
people with barley loaves and fish.
In self-pity, we forget what makes
miracles happen:
Twelve baskets from the miracle of barley:
under loaves we got to our faltering faith.*

Tore Littmarck has published several songs with melodious, easily sung music. The texts are often provocative with a vocabulary from youth culture, but he also writes about seeking and doubts. One of his songs in *Den svenska psalmboken* 1986 was inspired by the questions by a candidate for confirmation.

Jag har ofta fragår, Herre,
men så sällan har jag svar.
Jag står ofta vid ett vägsställ,
och jag tvekar om mitt val .
Många gånger är jag ensam.
Mina frågor saknar ord.

*I have often questions, Lord,
but very seldom do I have an answer.
I often stand at the crossroads,
and I hesitate about which one to choose.
Very often I am alone,
my questions have no words.*

² *Psalmer och visor. Tillägg till Den svenska psalmboken. Melodipsalmbok. Förslag utgivet av 1969 års psalmskommitté. Stockholm 1975, p. 173.*

Jag har ofta frågor, Herre,
men så sällan har jag svar.

*I have often questions, Lord,
but very seldom do I have an answer.*

(SPB 1986:218).

Texts for seekers and doubters often have a simple diction, which depends on the target group, secularised people, unfamiliar with the religious language.

Much effort has been devoted to the definition of the new spiritual song from the 1960s and 1970s and I will give some examples. Göte Strandsjö, a professor of music and a song writer describes the new spiritual song as a song with a contemporary language about contemporary problems and needs in our society, sung to contemporary melodies, harmonies and rhythms. The whole arsenal of forms, formula, effects, rhythms and instrumentalization of the profane popular music is at our disposal. It is important to add that the spiritual song of nowadays presents the gospel in everyday dress, Jesus in everyday clothes.³ Frostenson has given the following compressed definition: Spiritual songs – literal translation of songs inspired by the Holy Spirit – the Spirit's contact with the future, feeling of the wind blowing from the front. The present and the future tense.⁴ P. O. Nisser has stressed that the spiritual song has a varied content and is not limited to a protest song. It has grown up from the need of pastoral care among young people.⁵ I will add that the new spiritual song has an uncomplicated form and content; a few, short verses with simple rhymes, straightforward syntax and colloquial language, elementary religious concepts and well-known or unsophisticated metaphors. The attitude in the spiritual songs can be devotional or ironic, thoughtful or calling, sometimes moralising. However, the provocative songs with very colloquial language were not accepted in *Den svenska psalmboken*. One of the criteria of modern hymns that Frostenson set up for the Hymnal, was a simple, direct language close to everyday language and this corresponds very well to the songs.

Most of the new hymns we find in a tension between the simple, uncomplicated everyday language and the lyric idiom of modern poetry.

The work of the Hymnal Committee of the Church of Sweden

In 1969 a Hymnal Committee was appointed by the Government, which increased the hymn writing. The Committee, of which Frostenson was a member, carried on well-organised work to get new texts and tunes; partly gathering songs and hymns already published, partly using the material from Hymnologiska Institutet, partly making inquiries for new hymns. Some of the

³ G. Strandsjö, "Vad är en nutidsvisa?" in *Kyrkans nya sång*. Ed. by J. A. Hellsröm & L. Å. Lundberg, Stockholm 1972, p. 34.

⁴ A. Frostenson & E. Routley, *Dogmat och dikten. Om psalmskrivandets grunder*. Stockholm 2003, p. 29f.

⁵ P. O. Nisser, (cf. note 1), p. 219.

members searched in lyric collections for presumptive hymn-texts. Established poets devoted to religious themes were asked to contribute. Esteemed poets such as the Salvation Army soldier Majken Johansson and the Catholic Ingemar Leckius declined because they could not write in the regular form that is necessary for a hymn. An experimental hymnbook with new hymns was published in 1971, *71 psalmer och visor*.

Several times authors and composers were invited to workshops, which resulted in new hymns and chorales. Still new hymns from other languages were translated. The contact with the English hymnologist Erik Routley became very important. He mediated knowledge about the hymn writing in Non-Nordic countries and informed about the Swedish hymns abroad. Among authors in our Nordic neighbouring countries especially Svein Ellingsen in Norway attracted much attention in Sweden. Many of his hymns were translated by Britt G. Hallqvist. She had an intense co-operation with the Norwegian composer Egil Hovland. Their hymn for family services is the most used one, "Måne och sol" (Moon and sun). A fruitful interchange arose between the Swedish and the Norwegian hymnal committee as well as between the Swedish and the Swedish-Finnish ones. The Danish hymnal committee started much later and new Danish hymns have not been included until the supplement *Psalmer i 90--talet*.

In 1975 the Hymnal Committee presented its first supplement to the Synod convention, which, after very hard sifting in the drafting committee, was published for use in parishes, *Psalmer och visor 76*. The lack of appreciation in the Synod convention of many of the aesthetic and theologically innovative hymns and chorales in a new style aroused sharp protests among authors and composers. The Synod convention often criticised the language, especially the metaphors, which revealed lack of understanding of hymns as poems with a language of various meanings. In Sweden, as well as in Denmark and Germany, the methods of pedagogy used to measure the difficulty of a text by reading-index has resulted in insufficient confidence in people's ability to understand more complicated texts.

In 1982, another supplement was edited, *Psalmer och visor 82*, especially with hymns for baptisms, funerals and weddings. Some revised hymns from *Psalmer och visor, 1975*, are presented, some of them with other tunes.

With the title *Psalmer och visor* (Hymns and songs) the Hymnal Committee suggested the scope of the content and gave a hint of a widening hymn conception. The two supplements hold some translations of old hymns from ancient Church and forward, as well as new lyric hymns and songs in an everyday language. A selection of hymns and songs from the two supplements was incorporated into the revised edition of *Den svenska psalmboken, 1986*. Hymns about Mary are a new category, Mary as a mother, not as someone prayed to or asked for intercession. New are also sections of hymns for seekers and doubters and for quietness and meditation. Some of the hymns for

meditation have a language coloured by mysticism, which the Synod convention had difficulties in accepting. A repeated demand was lucidity.

The aesthetic layer of the new hymns

Form and structure

Contemporary lyrics have been a natural source of inspiration for hymns in the old days. Nowadays this connection is less obvious, partly owing to secularisation, partly due to the complicated idiom of modernistic lyrics. Of course hymn-writers who are authors of imaginative literature come closest to the contemporary lyric, examples are Bo Setterlind, Olov Hartman, but above all Frostenson and Ylva Eggehorn. Frostenson was of the opinion that dogma and lyrics should melt together in the hymn.⁶ Eggehorn talks about the necessity to avoid the pietistic as well as the rationalistic language. Instead, the language of the faith needs to be nourished from imaginative literature.⁷

The form of the modern hymn is different from the traditional one. Mostly the modern hymn has fewer and shorter verses, but a much greater variety of meter and rhythm. The older hymn was rhymed, while the new one has assonance. It was a deliberate strategy by Frostenson to avoid end rhymes in order to keep away from clichés. As in modernist poetry, other forms establish unity, e.g. anaphora or repetition of phrases or refrain. Enjambment is rather common, which increases the possibilities of expressiveness.

The sentence structure is often simple and the word order normal. However, some new hymns, not least those by Frostenson, resemble modernist poems with complex sentence structure, fragmentary sentences without verbs, and with associative adding of metaphors. The more complex hymns were not even introduced in any hymnal proposal.

The traditional hymn begins with the dogma, while the new hymn often starts in the world, with a universal experience, an existential situation, and after that comes the faith, for example "Som när ett barn kommer hem om kvällen och möts av en vänlig famn, så var det för mig att komma till Gud" [As when a child comes home in the evening and is met by a kind embrace, so it was for me to come to God] (*Psalmer i 90-talet*, 881, SPB 2002: 774). Very often the hymn begins with a piece of natural scenery that gives atmosphere or provides comparison to a theological concept or to human life, e.g. "Som liljan på sin äng, som fågelns högt i sky, som stjärnan i sin rymd, så är jag till i dig." [Like the lily in its meadow, like the bird high up in its sky, like the star in its space, so I live in You.] (*Psalmer i 90-talet*, 903, SPB 2002: 798). The Trinity is compared to church bells in another hymn, "Som ett klockspel hör jag dig, heliga Treenighet" [As a chime of bells I hear You, Holy Trinity.] (SPB 1986:

⁶ A. Frostenson & E. Routley, (cf. note 4), p. 13.

⁷ Y. Eggehorn, *Språk för en vuxen tro*. Stockholm p. 11.

338). Remarkably many hymns begin with "som" (as, like) and develop an analogy. This type of hymns responds to Frostenson's desire of "identification-hymns". With this term he meant hymns in which the rhetoric direction is not from the pulpit, or elevated worlds of theology, down to the anonymous crowd, called the congregation, but hymns and songs in which we can recognise ourselves, our situation and problems (often in the first line) and which then can give a meaningful pattern to our lives.⁸

In the new hymn very often an "I" is speaking, while the traditional hymn is we-worded.

A new category of hymns relates gospel stories, close to the Bible. In these a scene is often shaped, in hymns for children sometimes dramatised. Another type is hymns in which the speaker is involved in the Bible story as in traditional Christian meditation. An example is Hartman's hymn for the Transfiguration of Christ:

<p>Sorlet har dött från väg och dammigt vimmel. Ovanför oron och närmare din himmel, i rymder klara, är gott att vara med dig allena.</p>	<p><i>The murmur has died from road and dusty teeming. Above anxiety and closer to Your heaven, in clear spaces, it is good for us to be with you alone.</i></p>
---	--

(SPB 166)

Vocabulary and imagery

The vocabulary of the new hymns is often concrete and comes close to everyday language. This was already the case with the children's songs in *Kyrkovisor för barn*, 1960. The children are playing with skipping-ropes and building castles of clay (SPB 1986: 41).

Den svenska psalmboken, 1937, was criticised for presenting a rural society; hymns mirroring modern life in towns, where most people live, were demanded in the 1950s.⁹ As in modern poetry, several contemporary hymn-writers use terms from technology, politics and bureaucracy. In politically inspired songs from the 1960s and -70s even makes of cars were mentioned, which was going too far. The poet Bo Setterlind located the kingdom of God in a contemporary town milieu in one of his hymns (*Psalmer och visor*, 1975: 748).

⁸ A. Frostenson & E. Routley, (cf. note 4), p. 30.

⁹ My investigation of the relation between modern hymns, modern poetry, and modern society, is published in *I.A.H. Bulletin* 24(1996), entitled "Modern hymns and modern poetry – a mirror of our time".

<p>Guds rike är ej fjärran, där sol och måne är, det dväljes ej bland stjärnor. Guds rike ligger här.</p>	<p><i>God's kingdom is among us, not vague and far away, no fairy tale or fancy; his kingdom is today!</i></p>
---	--

<p>Det har trafiksignaler, alarm och ambulans, kirurg och respirator och frid som ingenstans.</p>	<p><i>God meets us in the city, in ambulance and fear, in flashing lights and sirens and in the surgeon's care.</i></p>
---	---

<p>Guds rike finns i kyrkan, på sjukhus och hotell, i hemmet och i skolan, vid dator och i cell.</p>	<p><i>His kingdom is in churches, at home and in hotels, in hospitals and prisons and at conveyor belts.</i></p>
--	--

I have used Per Harling's rather free translation, which is much better than the original. This hymn was not accepted for *Den svenska psalmboken*, which I can understand. To sing about ambulances, sirens and surgeons will not lift the heart.

Among the few accepted hymns depicting town milieu is Frostenson's hymn

<p>Genom gatans trängsel bar du själv ditt kors, kom och var oss nära mitt i stadens sorl.</p>	<p><i>Through the crowded street you carried your cross yourself, come and be close to us in the middle of the buzz in the city.</i></p>
--	--

(SPB 499:1)

In Frostenson's hymn a few concrete details from the city are mentioned. The atmosphere of the city is captured in words such as crowded, bustle and rush time. In several hymns the hustle of the city is the only reminder of modern life. Modern technology appears in a couple of hymns by Olov Hartman. The Television prevents people from meeting God in their hearts, the true reality, "Släck de tusen bildernas skärm" [Turn off the screen of the thousand pictures] (*Psalmer och visor*, 1975: 707). Another hymn describes the arrival in heaven as an approach by plane to a foreign city (*Psalmer och visor*, 1975: 792).

<p>1.Vind sopar töcken i rymd. Synes icke skenet redan hastigt speglat i fjärran sky? Tät sluter sig natten.</p>	<p><i>Wind is sweeping mists in space. Is not the light already seen mirrored rapidly in distant cloud? The night is closing tight.</i></p>
--	---

5. Tid – det är skapelsens färd
mot ett land där allt förenas.
*Time, that is the journey of Creation
towards a country where everything
will be united.*
- Alltings trängtan. Ett fågelsträck.
Guds rike är nära.
*The yearning of everything. A flight of birds.
God's kingdom is near.*
6. Fallande vingar – och nu
bådar tecknen slut på resan.
Töcknen delas, vi nalkas Gud.
Hamn glimmar i natten.
*Falling wings – and now
signs betoken the end of the journey.
The mists are divided, we are approaching God.
Harbour gleams in the night.*
7. Se – där är staden, ett mynt
gömt i natten, efterletat,
mål för resa i tid och rymd.
Dit vallfärdar stjärnor.
*Look, there is the city, a coin
hidden in the night, searched for,
a goal for a journey in time and space.
Stars make a pilgrimage there.*

This hymn gives association to Harry Martinson's internationally known space epos *Aniara*. Though, cosmic visions and the mystery of creation dominate in the hymn, too much imagery competes. Neither of these two hymns by Hartman were included in *Den svenska psalmboken*, 1986. They are not typical of Hartman's hymns, which mostly have very little imagery. Instead they are organised by repetitions, variations and contrasts.

How many modern technological advances and scientific inventions can be tolerated in a hymn? Can we sing hymns about DNA-index and gene technology? It is a problem with hymns containing contemporary technology that they easily get out of fashion. It turned out to be difficult to write hymns about modern society that members of the Synod convention could approve of.

A contemporary scientific view of the Creation is observable here and there in a few hymns. According to Hartman's theology of creation, cosmos is woven in one piece and the human being is an organic part of it. In one of his hymns he presents the idea that the Creation has reached a new phase in the human being, where it has come to consciousness about itself. Hartman has adopted the evolutionist view of Creation that made the priest and scientist Pierre Teilhard de Chardin talk about a new phase of the Creation by the so-called noogenes.¹⁰ In Hartman's lyric language it is formulated:

- Ett ord, ett öga – allting föddes
i människan till namn och tanke
och talade med Gud på jorden.
*A word, an eye – everything was born
in man, name and thought,
and talked with God on earth.*

(SPB 587)

¹⁰ C. B. Ytterberg, *Olov Hartman och det kosmiska dramat. En studie av några centrala motiv i ett teologiskt författarskap*. Örebro 1987, p. 271.

Another hymn with a contemporary view of the world was written by Kerstin Anér (SPB 1986: 27). The subject is more developed, though still a mystery:

Du är större än mitt hjärta,	<i>You are greater than my heart,</i>
du som allting kan och vet,	<i>you, who are able to do and know everything,</i>
du som har i dina händer you,	<i>who have in your hands</i>
Vintergatans hemlighet,	<i>the secret of the Milky Way,</i>
du som skapade atomen,	<i>you who created the atom,</i>
du som sprängde solens skal,	<i>you, who burst the shell of the sun;</i>
världen, den omätligt djupa,	<i>the Cosmos, the immeasurably deep,</i>
mäter du med lag och tal.	<i>you measure with laws and numbers.</i>

Mig blir aldrig svaret givet,	<i>An answer was never given me,</i>
Vintergatans lösenord,	<i>the password of the Milky Way,</i>
den materias namn är okänt	<i>the name of the substance</i>
av vars kraft jag själv är gjord.	<i>from which I was made is unknown.</i>
<i>Etc.</i>	<i>Etc.</i>

No Swedish hymn-writer has gone as far as Sydney Carter, who proposes the idea that perhaps Jesus will be born in another star constellation. His hymn was not accepted for *Den svenska psalmboken*.

In modern wars, bombs have followed swords, so even in the hymn: "Gud, du gick bort. Korset står kvar. Bomber har efterträtt svärderna. Lidandets kors växer sig stort – mest för de minsta i världen." (SPB 1986: 592) [God, you went away. The cross is still here. Bombs have followed the swords. The cross of suffering is growing – mostly for those of least importance in the world.] In a hymn by Frostenson we get a glimpse of guerrillas: "Vi tror du är med bland dem som för frihet och rätt mot bergen sig drar till djungel och skog" [We believe that you are among those who move to the mountains, to jungle and forest for the sake of freedom and justice.] (*Psalmerna och visor*, 1975 : 753 v. 3.). This phrase was considered provocative by the Synod convention and Frostenson had to revise it: "Vi tror du är med bland dem som för fred, för fattigas sak ger livet i dag" etc. [We believe that you are among those who give their lives for peace, for the sake of the poor today, etc.] (SPB 1986: 600 v. 3).

The Bible is still an important source of image. Frostenson laid stress upon not avoiding the biblical image also where, perhaps, it is unknown to many. His own hymns as well as Hartman's are abundant in Bible references in a comprehensive way. The decreasing knowledge of the Bible motivated a rich Scripture attachment to Hartman. A hymn could be a *Biblia pauperum*. Once, Frostenson made church people upset by using a well-known Bible metaphor in a new way. Grass is a metaphor of corruption in the Bible, but in Frostenson's hymn, "Guds kärlek är som stranden och som gräset", the grass in its lavish richness is an image of God's love: "God's love is broad like beach and

meadow, wide as the wind, an eternal home." (SPB 1986: 289, *Laudamus* 111, compare *Unisono* 105)

Many new metaphors have come into use. As Frostenson has written so many hymns it is easy to find repeated metaphors and symbols: grass, shore, wind, stone and mirror. Wind is always connected with the Holy Spirit, more or less obviously. Mirror is more ambiguous. A mirror can symbolise man as God's image, God's broken mirror. "Jag är sprickan i din spegel" [I am the crack in your mirror.] In another hymn reflections symbolise aberrations. "Varför gick vi bort att söka dig som alltid hos oss var? [---]Speglingar vi såg och följde, sökte dig i deras glans." (SPB 1986: 531) [Why did we go away to search for you who always were with us? /---/ Reflections we saw and followed, searched for you in their lustre.]

Some traditional images have got a new meaning, for example the motif of captivity-liberation. In traditional hymns, these images have a spiritual and individual meaning, man made a slave or a captive by sin will be saved and delivered by Christ. The word sin is seldom used nowadays, and salvation is often formulated as liberation from alienation to fellowship with God and man. Man is dreaming about freedom: "Och ändå är det murar oss emellan, / och genom gallren ser vi på varann. / Vårt fängelse är byggt av rädslans stenar. / Vår fångdräkt är vårt eget knutna jag." [But there are walls that keep us all divided; / we fence each other in with hate and war. / Fear is the brick-and-mortar of our prison, / our pride of self the prison coat we wear.] The image of walls and bars in this verse from "Guds kärlek är som stranden" (SPB 1986: 289) [The love of God is broad like beach and meadow; *Laudamus* 111, *Unisono* 105] was interpreted literally in East Germany before "Die Wende" in 1989, as the wall that divided Germany. In the hymn, the freedom that forgiveness gives has both a spiritual and a psychological dimension and is universal.

In many new hymns freedom and liberation are political ideas. The liberation theology has inspired many hymn-writers. We have to pray for peace, freedom and justice but have also to work on it (SPB 1986: 192, v. 2):

Låt rätten blomma där orätt råder!	<i>Let justice blossom where injustice reigns!</i>
Gör fången fri och bryt våldet ned!	<i>Set the prisoner free and put the mighty down!</i>
När natten faller, låt kyrkan vaka	<i>When night falls, let the church keep watch</i>
och mänskan hålla med mänskan	<i>and neighbour with fred! neighbour</i>
	<i>keep peace!</i>

Liberation includes Nature, which man has betrayed for money. In poetic language, Bo Setterlind develops the idea of the preservation of Nature in his hymn "Guds värld är en skimrande gåva" (SPB 1986: 287) [God's world is a shimmering gift]. Alluding to Rom. chap. 8:22 he writes:

Din skapelse suckar och våndas, o Herre, befria, befria den, Du! Från synden och Djävulens välde, befria, befria den nu! Gör haven och floderna rena, håll världsalltet fritt ifrån krig, låt bergen och öknarna lysa som smycken på vägen till Dig!	<i>Your creation is sighing and suffering agony, o Lord, you may deliver, deliver it! From sin and the devil, deliver, deliver it now! Make the seas and the rivers clean, keep Cosmos free from war, let the mountains and the deserts glimmer like jewels on the way to You!</i>
---	--

Also Holy Communion was included in the liberation theology. The Communion, which has got increased importance in the service, is a symbol of unity, peace, freedom, and justice, including all mankind. The Church turns to the world with the message about shalom, which it also will be working on to establish. Peace, social rightness and justice are included in the concept of shalom. (See SPB 1986: 192)

Alienation towards the world and experiences of loneliness is a common theme in modernist lyrics, which also has found its way to the hymn. The theme is mostly developed by Frostenson. His lifelong feeling of loneliness was rooted in his experience of abandonment when he, as one of the very first pupils in the parish, was sent to high school in a town far from home.¹¹ Not for nothing has a dissertation about his authorship got the title *Inget är skapat utanför* [Nothing is created outside].¹² One of his hymns closes with a prayer: "Lös oss ur ensamheten att i varandras liv vi återfinner livet som det oss gavs av dig. Du som gör allting nytt." [Deliver us from loneliness that, in each other's lives, we regain life as it was given to us from you. You, who make everything new.] These lines echo of Martin Buber's "Ich und Du"-philosophy.

Some notes on the concept of God

Traditionally, the hymns in the Nordic Lutheran Churches are dominated by the second article of the creed, but in new hymns much more attention is given to the first article, God as Creator. Metaphors of God as a king are not used any more; they are not suitable in our democratic society. However, metaphors of power are very much used in the Charismatic Movement, which is much more conservative, in theology and language. In modern hymns God's transcendence is less emphasised than his immanence.

Christ is mostly described in his humanity. He is our brother who has shared our earthly conditions. In Hartman's theology the concept of kenosis, *theologia crucis*, dominates. Christ is related/portrayed degraded and destitute. One of his hymns is based on Phil. 2:5-11 (SPB 1986: 38).

¹¹ A. Frostenson & E. Routley, (cf. note 4), p. 16.

¹² A. Ekström, *Inget är skapat utanför. Teologi och kontext i Anders Frostensons författarskap*. Karlstad 2006.

För att du inte tog det gudomliga
dig till en krona,
för att du valde smälek och
fattigdom,
vet vi vem Gud är.

*Because You did not take the divinity
as Your crown,
because You chose
disgrace and poverty,
we know who God is.*

In one of Hartman's community hymns Christ identifies himself with human vulnerability (SPB 1986: 74, *Unisono* 107, *Laudamus* 86):

Du som gick före oss
längst in i ångesten,
hjälp oss att finna dig,
Herre, i mörkret.

*You, Lord, who chose to share
and shoulder our despair,
be where your people are
in fear and darkness.*

The tune by Sven-Erik Bäck with its free tonality (almost twelve-tone) suits the concentrated language and severe content of the hymn very well. See example 1.

In one of Ylva Eggehorn's hymns we find an image of Christ as totally different from our traditional concept. She was awarded a prize for this hymn as the best one for the shift of the millennium. With a tune by Benny Andersson from the "pop" group ABBA the hymn is to be found in a supplement to *Den svenska psalmboken* (1986) included in the edition 2002, published by Verbum AB. See example 2.

Så kom du då till sist, du var
en främling,
En mytgestalt som jag hört
talas om.
Så många hade målat dina bilder
Men det var bortom bilderna du kom.
Vi trodde du var användbar,
till salu,
Vi skrev ditt namn på våra
stridsbanér.
Vi byggde katedraler högt mot
himlen
Men du gick hela tiden längre ner.

*At last you came, you
were a stranger,
a mythic figure that I had
heard about.
Many had painted your pictures,
but you came beyond the pictures.
We thought you were
useful, on sale,
we wrote your name on
our war banners.
We built cathedrals high
up against the sky,
but all the time you walked further down.*

Du är ett barn som ligger på ett
jordgolv,
Du fryser om vi inte griper in.
Du rör vid kroppar, hatar orättvisor,
Du bjuder älskande på moget vin.

*You are a child, who are
lying on a earthen floor,
and you are cold if we do not intervene.
You touch bodies, hate injustice,
you offer loving pairs mature wine.*

Du stiger ut ur alla tomma gravar,
 du är en vind som säger:
 det blir vår.
 Du kommer som en flykting
 över bergen,
 Du följer oss dit ingen annan når.

*You step out from all empty tombs,
 you are a wind, which says:
 spring is coming.
 You come as a refugee
 over the mountains,
 you accompany us to places
 nobody reaches.*

Du är den sång om livet som jag
 glömde,
 Den sanning jag förrådde dag
 för dag.
 Jag svek mig själv; den spegel
 som jag gömde
 Bär dina bråddjup, dina anletsdrag.

*You are the song about
 life, that I have forgotten,
 the truth, that I betrayed
 day by day.
 I failed myself; the mirror
 that I concealed
 bears your unfathomable depth,
 your features.*

Kom närmare, bli kvar hos mig.
 Det mörknar
 Och kanske ljusnar det på nytt igen.
 Ditt liv skall bära mig; jag hör en
 koltrast
 Som sjunger timmen innan gryningen.

*Come closer, abide with
 me. It is getting darker,
 and perhaps it will be getting light again.
 Your life will bear me; I
 hear a blackbird
 singing at the hour before dawn.*

By means of a string of statements and unusual metaphors Eggehorn gives another image of Christ than the one we often meet in Church history and still meet. People have tried to use him as a help to reach national-political goals, "Vi skrev ditt namn på våra stridsbanér" [We wrote Your name on our war banners] or church-political goals, "Vi byggde katedraler högt mot himlen" [We built cathedrals high up against the sky]. In the second stanza, Eggehorn presents an alternative image of Christ in an anaphoric sort of catalogue. Christ is portrayed as destitute. He was born as a vulnerable child in a poor family. This is far from sweet Christmas cards. It is an example of identification theology: Christ identifies himself with the poor, the sick, those unjustly treated and the refugees. Eggehorn alludes to several Scripture texts and at the base is Matthew chap. 25. I think that the image of the child lying on an earthen floor is inspired by St Birgitta's revelation of the birth. However, Christ is also the Resurrection and the Life and he shall raise the dead at the last day. Eggehorn shapes this faith in a compressed, original and vivid way: "Du stiger ut ur alla tomma gravar" [You step out from all empty tombs]. Christ represents a positive attitude to life, to joy and sensuality, "bjuder älskande på moget vin" [He offers loving pairs mature wine] which is an allusion to the wine miracle at the wedding at Cana. Wind and song become metaphors for Christ, the wind that promises the spring and the song about life. The first stanza deals with the misrepresented image of Christ in Church and the third verse treats the

treachery of the individual. The idea that you betray yourself if you betray God's image within you is also found in some of Frostenson's hymns. He often treats the theme that to be oneself is to be with God.

Instead of ending the hymn with a hope for the future shaped in spiritual terms, Eggehorn lets jubilant bird song herald the dawn. Who has not felt a thrill of joy half-asleep at the singing of a blackbird at half-light!

Conclusion

The hymn renaissance in Sweden arose, partly spontaneously, from the need for a new simple spiritual song in everyday language for young people. Partly, it was the result of a planned work to get new hymns in a new language corresponding to contemporary theology and view of the world. First, this work was led by Anders Frostenson and Hymnologiska Institutet, and later on, by the hymnal committee for the Church of Sweden. However, *Den svenska psalmboken*, 1986, did not become so renewed, as some people had wanted. The Synod did not approve of some of the lyric hymns and hymns stamped with a language of mysticism. Likewise some hymns with details from modern communication, technology and industry were excluded, because they were considered too trivial and ephemeral. Some of the new hymns that the Synod convention did not accept were included in a supplement *Psalmer i 90-talet*, 1994. However, the hymn writing continues. The latest supplement, *Psalmer i 2000-talet*, contains a broad variety of texts, from more traditional, dogmatic hymns to pop-influenced songs with undefind or superficial religious content.

Every generation needs hymns mirroring the contemporary time in contemporary language. A hymn-writer's task is to interpret the gospel to the contemporaries. The hymns must be based on the Bible and the dogma. However, the hymn-writer has also to listen to contemporary questions of vital importance to individuals as well as to society and the whole world. We need hymns for evangelisation shaped in simple everyday language. It is also essential to find a language for hymns which give spiritual nourishment and foster personal maturity. The language of poetry in its richness and variety of meanings can provide help to put spiritual experiences into words.

Example 1

Sven-Erik Bäck, 1959

86

1. Du som gick fö - re oss
1. You, Lord, who chose to share

längst in i ån - ge - sten hjälp oss att
and shoul - der our des - pair, be where your

fin - na dig Her - re, i mör - kret.
peo - ple are in fear and dark - ness.

Example 2

717

Innan gryningen

1 Sä kom du då till sist, du var en främ - ling, en
myt - ge - stalt som jag hört ta - las om. Så

mång - a ha - de må - lat di - na bil - der men
det var bort - om bil - der - na du kom. Vi

trod - de du var an - vänd - bar, till sa - lu, vi
skrev ditt namn på vå - ra strids - ba - nér. Vi

bygg - de ka - te - dra - ler högt mot him - len men
du gick he - la ti - den läng - re ner.

Inger Selander

Die schwedische Lieder-Renaissance aus literarischer Sicht

Die Entstehung eines neuen geistlichen Liedes

Am Anfang war der Pastor und Autor Anders Frostenson (1906-2006), meditativ und visionär, schöpferisch und energisch zugleich. Bereits in *Den svenska psalmboken* Kirchengesangbuch der schwedischen Kirche; abgekürzt als SPB aus dem Jahr 1937 war der 31-jährige Pastor mit neun Liedern vertreten.

1958 wurde ein Antrag an die Synodalversammlung gestellt wegen eines neuen Gesangbuches, das der damaligen Theologie, den Veränderungen in der schwedischen Gesellschaft und der modernen Weltanschauung Rechnung tragen sollte. Besonderes Gewicht wurde auf neue Lieder für Mission, Evangelisation, Diakonie, den Alltag der Arbeit und die Jugend gelegt. Aber nichts geschah. Nicht einmal ein Bericht wurde abgefasst, was in Schweden üblich ist, wenn nichts unternommen wird. Aber Frostenson handelte unter Gottes Auftrag. Als er 1960 eines Tages im Pfarrhausgarten saß, hörte er eine Stimme sagen: "Schreibe Kirchenlieder, studiere Dogmatik!" Er ging sogleich an die Arbeit und im selben Jahr gründete er das hymnologische Institut "Hymnologiska Institutet" zusammen mit Harald Göransson, dem späteren Professor für Kirchenmusik, und ein paar anderen im Kirchenlied bewanderten Herren. Sie begannen gezielt damit, Lieder in einem neuen Stil zu schaffen, ohne religiöse und poetische Klischeés. Sie wollten eine neue Sprache und neue Bilder, die die Wirklichkeit der biblischen Geschichten aufdeckten, weit entfernt von den Abstraktionen, die die Botschaft verschleiern. Im selben Jahr, 1960, kam auf Frostensons Initiative *Kyrkovisor för barn* Kirchenlieder für Kinder heraus. Britt G. Hallqvist (1914-1997), Verfasserin von Kinderbüchern und Übersetzerin der Werke Goethes und Shakespeares, war eine seiner Mitarbeiterinnen. Der schlichte Stil der Lieder in diesem Gesangbuch wurde zum ausgezeichneten Ausgangspunkt nicht nur für das Hymnologische Institut, sondern auch später für den Gesangbuchausschuss der schwedischen Kirche.

Frostensons Bedeutung für die schwedische Lieder-Renaissance ist nicht zu unterschätzen. Er bedeutete für Schweden, was Erik Routley (1917-1982) für England war.

Die Lieder-Renaissance in Schweden war ein Teil der Bewegung, die während der 1960er und 70er Jahre alle christlichen Kirchen weltweit erfasste und einen Teil der Jugendkultur darstellte. Meine Einführung fußt auf P.O. Nissers ausgezeichnete Dissertation von 2005 "*Ett samband att beakta – psalm, psalmbok, samhälle* Ein bedeutender Zusammenhang – Kirchenlied, Kirchengesangbuch, Gesellschaft.

Der englische Hymnologe Alan Dunstan hat fünf Ursachen für die *“hymn explosion”* in England angeführt, die auch für die Entwicklung in Schweden gelten.

1. Wissenschaftliche Errungenschaften und technologische Fortschritte haben unser Verständnis der Welt und vielleicht auch ihres Schöpfers geändert.
2. Der Begriff *“social gospel”* und die sozialen und politischen Folgen im Christentum.
3. Der Bedarf an Liedern für neue Themen, die noch nicht vertreten waren.
4. Die liturgische Erneuerung, die dem Abendmahl des Herrn eine zentrale Stelle im Gottesdienst zuschrieb, bedurfte viele neue Abendmahlslieder.
5. Änderungen in der Sprache.
6. Ehrlichkeit im Gottesdienst; man brauchte Lieder, die Glaubensfragen stellten und nicht nur Antworten lieferten.
7. Kreativität; jede Generation will ihren Glauben auf neue Weise ausdrücken.¹

Der Hintergrund der neuen geistlichen Lieder in Schweden hat seine Wurzeln im weltlichen politischen Protestlied sowie in Social Gospel Songs zum Beispiel von Sydney Carter, Fred Kaan, Frederic Pratt Green und Brian Wren. Außerdem waren Negro Spirituals und Gospel Songs, Pop und Rockmusik wesentlich für die Jugend. In Schweden waren die schlichten biblischen Lieder, wie sie die französischen katholischen Priester A. Cocagnac und A. Duval schufen, sehr wichtig. In der charismatischen Erweckungsbewegung und der ihr verwandten Jesus-Bewegung, die in den 70er Jahren unter der Jugend entstand, wurden die refrainartige Gospel Songs allgemein verwendet.

Ein Unterschied zwischen der englischen *hymn explosion* und der schwedischen Lieder-Renaissance liegt darin, dass erstere mehr oder weniger spontan aufkam und sich auf die Jugend bezog, während letztere eine Kombination von spontaner und geplanter Entwicklung war.

Seit der Mitte der 60er Jahre und mehrere Jahrzehnte danach erschienen viele Liederbücher mit geistlichen Liedern für die Jugend. Es ist augenfällig, wie nahe diese geistlichen Lieder den zeitgenössischen weltlichen Liedern kommen, sowohl in Text wie in der Musik. Was besonders auffällt, ist die Tatsache, dass viele dieser neuen schwedischen geistlichen Lieder aus der Feder von Pastoren stammen, lauter Männern, die unter der Jugend tätig waren, wie Lars-Åke Lundberg, Hans Blennow, Tore Littmarck, Per Harling und Jonas Jonsson. Viele von ihnen verfassten sowohl Text wie Musik und waren dabei auch Troubadouren, wie Jan Arvid Hellström, ein späterer Bischof.

Ich gebe einige Beispiele. Hans Blennow beginnt oft mit einem biblischen Text und mischt Humor mit Ernst auf geistreiche Weise. Jazz und Blues beeinflussen seine Musik. Sein Social Gospel Song über die Opfer der Hungersnot in der Welt ist in einer konkreten Alltagssprache geschrieben und wendet einen biblischen

¹ A. Dunstan, *The Hymn Explosion*. Croydon 1981, S. 4-7. – P.O. Nisser, *Ett samband att beakta – psalm, psalmbok, samhälle*. Lund 2005, S. 216.

Text auf die Wirklichkeit der Gegenwart an, was ziemlich typisch ist für die Lieder von sozialer Gerechtigkeit der 70er Jahre (SPB 218).

Jag räknar mina kornbröd
och får dem till fem.

De båda stackars fiskarna,
vad gör jag med dem?

Ett helt bageri och en fiskaffär
förslår knappt

att mätta den hungriga här.

Fem tusen undernärda har
fruktansvärd aptit.

Försiktigheten bjuder: Tag
din matsäck och smit!

*Ich zähle meine Gerstenbrote
und komme auf fünf.*

*Die beiden armen Fische,
was mach ich mit denen?*

*Ein Bäckerladen und Fischgeschäft
sind nicht genug,*

die Hungrigen hier zu sättigen.

*Fünftausend Unterernährte haben
schrecklichen Appetit.*

*Vorsicht gebietet: Nimm
deinen Brotbeutel und geh!*

Om du själv vill gå mätt
och belåten

så akta dig för att gå hit!

Ty hör du den hungriga gråten

:/:du mister din goda aptit.:/:

*Wenn du selbst satt sein willst
und zufrieden,*

so schau, dass du von hier weg kommst!

Denn hörst du den Hungrigen weinen,

:/: so vergeht dir dein guter Appetit.:/:

Du ropar på ett under för
mänskornas nöd

men märk att öknens stenar
blev aldrig till bröd.

En vallpojkes matsäck vår Herre
fick.

Johannes berättade se'n hur
det gick,

när Herren välsignade gåvan
tusenfalt

och mättade med kornbröd
och fiskar dem som svalt.

Vi glömmar i självömkans stunder
de ting som får under att gro:

Tolv korgar från kornbrödens

:/: vi fått för vår vacklande tro. :/:

*Du schreist um ein Wunder für das
Elend der Menschen,*

*aber sieh, die Steine der Wüste
werden nie zu Brot.*

*Den Brotsack eines Hirten gab man unserm
Herrn.*

*Johannes berichtet, wie das
weiter ging,*

als der Herr die Gabe tausendfach segnete,

*und die Verhungernden mit Brot
und Fischen sättigte.*

*Wir vergessen in Stunden von Selbstmitleid,
was Wunder hervorbringen kann:*

zwölf Körbe vom Gerstenbrot-Wunder

*:/: bekamen wir für unsern
wackligen Glauben.:/:*

Tore Littmarck hat mehrere Lieder mit melodischer, leicht zu singender Musik geschrieben. Die Texte sind oft provokativ mit einem Wortschatz aus der Jugendkultur, er schreibt aber auch Texte des Suchens und Zweifelns. Eines seiner

Lieder im schwedischen Gesangbuch von 1986 wurde von den Fragen eines Konfirmanden inspiriert:

Jag har ofta fragår, Herre,
men så sällan har jag svar.

Jag står ofta vid ett vägsköll,
och jag tvekar om mitt val .

Många gånger är jag ensam.

Mina frågor saknar ord.

Jag har ofta frågor, Herre,
men så sällan har jag svar.

*Ich habe oft Fragen, Herr,
aber so selten eine Antwort.*

*Ich stehe oft an einem Kreuzweg,
und ich zögere mit der Wahl.*

Oft bin ich allein.

Meine Fragen bleiben ohne Antwort.

*Ich habe oft Fragen, Herr,
aber so selten eine Antwort.*

Texte für Suchende und Zweifelnde haben oft eine schlichte Sprache, die von der Zielgruppe abhängt, weltliche Menschen, die mit der religiösen Sprache nicht vertraut sind.

Man hat sich viel Mühe genommen, das neue geistliche Lied der 60er und 70er Jahre zu definieren und ich werde hier ein paar Beispiele anführen. Göte Strandsjö, Musikprofessor und Liedermacher, beschreibt das neue geistliche Lied als ein Lied mit zeitgemäßer Sprache, das aktuelle Probleme und Nöte unserer Gesellschaft behandelt, das zu zeitgenössischen Melodien, Harmonisierungen und Rhythmen gesungen wird. Das gesamte Arsenal an Formen, Formeln, Wirkungen, Rhythmen und Instrumentierungen der weltlichen Populärmusik steht uns zur Verfügung. Es ist wichtig, hinzuzufügen, dass das heutige geistliche Lied das Evangelium und Jesus im Alltagsgewand präsentiert.² Frostenson gab die folgende knappe Definition: Geistliche Lieder – wörtliche Übertragungen der vom Heiligen Geist inspirierten Liedern – sind der Kontakt des Heiligen Geistes mit der Zukunft, der Wind, der uns frontal anweht. Es ist Gegenwart und Zukunft.³ P.O. Nisser betont, dass das geistliche Lied unterschiedlichen Inhalt hat und nicht auf Protestlieder beschränkt ist. Es erwuchs aus der Jugendseelsorge.⁴ Ich füge hinzu, dass das neue geistliche Lied eine unkomplizierte Form und einen schlichten Inhalt hat; einige kurze Strophen mit einfachen Reimen, einfachen Satzbau und Umgangssprache, elementare religiöse Begriffe und bekannte anspruchslose Metaphern. Der Ton der geistlichen Lieder kann erbaulich, ironisch, meditativ oder herausfordernd, manchmal auch moralisierend sein. Allerdings wurden die mehr provokativen Lieder mit eklatanter Umgangssprache nicht ins schwedische Gesangbuch aufgenommen. Eine der Anforderungen an moderne Lieder, die Frostenson für das Gesangbuch aufstellte, war eine schlichte, direkte Sprache in Anlehnung an die Alltagssprache, und das entspricht den Liedern genau.

² G. Strandsjö, "Vad är en nutidsvisa?", in: *Kyrkans nya sång/* ed. by J.A. Hellström und L.Å. Lundberg. Stockholm, 1972, S. 34.

³ A. Frostenson & E. Routley, *Dogmat och dikten. Om psalmskrivandets grunder.* Stockholm 2003, S. 29f.

⁴ P.O. Nisser, (vgl. Anm. 1), S. 219.

Die meisten neuen Lieder stehen in einem Spannungsfeld zwischen der schlichten Alltagssprache und der lyrischen Ausdrucksweise moderner Dichtung.

Die Arbeit des Gesangbuchausschusses der schwedischen Kirche

1969 wurde von der Regierung ein Gesangbuchausschuss ernannt, wodurch die Liederproduktion erhöht wurde. Der Ausschuss, mit Frostenson als Mitglied, verfolgte einen systematischen Plan, neue Texte und Melodien zu erstellen. Teils brachte man bereits veröffentlichte Songs und Kirchenlieder zusammen, teils verwendete man Material vom hymnologischen Institut, teils rief man zum Verfassen neuer Lieder auf. Einige Ausschussmitglieder durchsuchten Gedichtsammlungen nach möglichen Liedertexten. Anerkannte Dichter, die sich religiösen Themen widmeten, wurden zu Beiträgen aufgefordert. Prominente Dichter, wie Majken Johansson von der Heilsarmee und der Katholik Ingemar Leckius lehnten ab, weil sie nicht in festem Strophenschema, wie es für Kirchenlieder erforderlich ist, schreiben konnten. Ein vorläufiges Gesangbuch mit neuen Liedern, *Psalmer och visor* (Lieder und Weisen), kam 1971 heraus.

Mehrere Male wurden Dichter und Komponisten zu Werkstätten eingeladen, die neue Lieder und Choräle hervorbrachten. Weitere neue Lieder wurden aus anderen Sprachen übertragen. Der Kontakt mit dem englischen Hymnologen Erik Routley war in diesem Zusammenhang sehr wichtig. Er vermittelte Wissen von Liedermachern in nicht-nordischen Ländern einerseits und in Schweden andererseits. Unter den Dichtern in unsern nordischen Nachbarländern hat vor allem Svein Ellingsen Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Viele seiner Texte wurden von Britt G. Hallqvist übertragen. Sie stand in enger Zusammenarbeit mit dem norwegischen Komponisten Egil Hovland. Ihr Lied für Familiengottesdienst, *“Måne och sol”* Mond und Sonne ist ihr meist gesungenes. Ein fruchtbarer Austausch entstand zwischen dem schwedischen und dem norwegischen Gesangbuchausschuss sowie zwischen dem schwedischen und dem schwedisch-finnischen. Der dänische Gesangbuchausschuss begann viel später und neue dänische Lieder wurden erst im Zusatzband *Psalmer i 90-talet* Lieder der 90er Jahre gedruckt.

1975 präsentierte der Gesangbuchausschuss vor der Synodaltagung die erste Zusatzauswahl, die nach rigoroser Durchsicht im Unterausschuss als *Psalmer och visor* 76 Lieder und Weisen 76 zum Gebrauch in Gemeinden gedruckt wurde. Die mangelnde Würdigung der Synodaltagung vieler der ästhetisch und theologisch neuen Lieder und Melodien weckte scharfen Protest unter den Autoren und Komponisten. Die Synodaltagung kritisierte die Sprache, besonders die Metaphern, was mangelndes Verständnis des Kirchenliedes als Gedicht mit einer vielschichtigen Sprache verriet. In Schweden wie auch in Dänemark und Deutschland hat die pädagogische Methode, den Schwierigkeitsgrad eines Textes mittels eines Lese-Indexes zu messen, ein vermindertes Zutrauen in die Fähigkeit der Menschen, schwierigere Texte zu verstehen, zur Folge gehabt.

1982 kam ein weiterer Zusatzband heraus, *Psalmer och visor 82*, besonders mit Liedern zu Taufe, Beerdigung und Hochzeit. Einige revidierte Lieder aus *Psalmer och visor 75* sind aufgenommen, manche mit anderen Melodien.

Mit dem Titel *Psalmer och visor* wollte der Gesangbuchausschuss den Umfang und Inhalt der Sammlung anzeigen und eine Erweiterung des Begriffes Kirchenlied andeuten. Die beiden Zusatzbände enthalten einige Übertragungen von Liedern der alten Kirche und späterer Epochen, sowie neue Lieder in der Alltagssprache. Eine Auswahl aus den beiden Zusatzbänden wurde in die revidierte Auflage des schwedischen Gesangbuches von 1986 aufgenommen. Marienlieder sind eine neue Kategorie und zwar mit Maria als Mutter und nicht als Fürbittende. Weitere neue Kategorien sind Lieder für Suchende und Zweifler, sowie für Stille und Meditation. Die Sprache einiger der meditativen Lieder ist mystisch gefärbt, was die Synodaltagung nur schwer akzeptieren konnte. Transparenz wurde wiederholt gefordert.

Die Ästhetik der neuen Lieder

Form und Struktur

Zeitgenössische Dichtung war in früheren Zeiten eine natürliche Quelle der Inspiration für Kirchenlieder. Heute ist dieser Zusammenhang weniger ins Auge tretend, teils wegen der Säkularisation, teils wegen der komplizierten Ausdrucksweise der modernen Texte. Dichter von Kirchenliedern, die auch Verfasser von Schönliteratur sind, kommen natürlich der heutigen Dichtung am nächsten. Beispiele hierfür sind Bo Setterlin, Olov Hartman, aber vor allem Anders Frostenson und Ylva Eggehorn. Eggehorn meinte, dass Lehre und Dichtung im Kirchenlied ineinander verschmelzen sollten.⁵ Er spricht von der Notwendigkeit, pietistische und rationalistische Sprache zu vermeiden. Statt dessen muss die Sprache des Glaubens von der Belletristik genährt werden.⁶

Die Form des modernen Kirchenliedes ist anders als die des traditionellen. Vor allem hat das moderne Lied weniger und kürzere Strophen, aber dafür eine größere Anzahl von Versmaßen und Rhythmen. Das ältere Lied war gereimt, dagegen bedient sich das neue der Assonanz. Frostenson vermied absichtlich Endreime, um nicht in Klischeés zu verfallen. Wie in modernistischer Dichtung wird hier Einheit durch andere Formen erzielt, z.B. durch Anapher oder Wiederholung von Phrasen oder Refrains. Zeilensprünge kommen ziemlich häufig vor, wodurch die Ausdrucksmöglichkeiten erhöht wird.

Der Satzbau ist oft schlicht und die Wortstellung direkt. Jedoch ähneln manche neuen Lieder, nicht zuletzt die von Frostenson, modernistischen Gedichten mit komplexem Satzbau, Sätzen ohne Verben und mit zusätzlichen assoziativen

⁵ A. Frostenson und E. Routley, (vgl. Anm. 3), S. 30.

⁶ Y. Eggehorn, *Språk för en vuxen tro*. Stockholm 1986, S. 11.

Metaphern. Die mehr komplexen Lieder wurden in keinen Gesangbuchvorschlag aufgenommen.

Das traditionelle Kirchenlied beginnt mit der Lehre, wogegen das neue Lied oft in der Welt ansetzt, mit einer universellen Erfahrung, einer existentiellen Situation, und dann erst kommt der Glaube. Ein Beispiel ist dafür ist: *“Som när ett barn kommer hem om kvällen och möts av en vänlig famn, så var det för mig att komma till Gud”* So wie ein Kind am Abend nach Hause kommt und warm umarmt wird, so war für mich die Begegnung mit Gott. (*Psalmer I 90-talet*, 881). Sehr oft beginnt das Lied mit einer Naturbeschreibung, die Atmosphäre verleiht oder den Vergleich mit einem theologischen Begriff oder dem menschlichen Leben herstellt, wie in *“Som liljan på sin äng, som fågeln högt i skyn, som stjärnan i sin rymd, så är jag till i dig.”* Wie die Lilie auf ihrem Feld, wie der Vogel hoch in der Luft, wie der Stern im Weltenraum, so bin ich in dir.. Die Trinität wird mit Kirchenglocken verglichen in *“Som ett klockspel hör jag dig, heliga Treenighet”* (SPB 338) Like a peal of bells I hear you, holy Trinity. Erstaunlich viele Lieder beginnen mit dem Wort *“wie”* als Anfang einer Analogie. Diese Art entspricht Frostensons Wunsch nach *“Identifikationsliedern.”* Mit diesem Ausdruck meinte er Lieder, in denen die rhetorische Richtung nicht von der Kanzel oder der erhabenen Welt der Theologie hinunter in die namenlose Menge, die Gemeinde, zielt, sondern Lieder, in denen wir uns, unsere Lage und Probleme wiedererkennen können (was oft bereits in der ersten Zeile geschieht), und unser Leben darin Sinn erhält.⁷

Im neuen Lied spricht oft ein *“Ich”*, wogegen das traditionelle Lied das *“Wir”* anwendet.

Eine neue Kategorie schildert Geschichten aus den Evangelien, die sich eng an biblische Texte halten. Für Kinder sind solche Szenen oft dramatisiert. Eine weitere Art sind Lieder, in denen sich die Singenden in die biblische Geschichte wie in einer traditionellen christlichen Meditation versenken. Ein Beispiel hierfür ist Hartmans Lied zur Verklärung Christi:

Sorlet har dött från väg
och dammig vimmel.
Ovanför oron och närmare
din himmel,
i rymder klara, är gott att vara
med dig allena.

*Der Lärm ist erstorben
von Straße und staubigem Gewimmel.
Über aller Unrast und näher
deinem Himmel,
in klaren Räumen ist es gut sein
mit dir allein.*

(SPB 166)

Wortschatz und Bilder

Der Wortschatz der neuen Lieder ist oft konkret und der Alltagssprache sehr nahe. Das war bereits bei den Kinderliedern in *Kyrkovisor för barn* (1960) der Fall. Kinder machen Seilhüpfen und bauen Lehmbugen (SPB 41).

⁷ A. Frostenson und E. Routley, (vgl. Anm. 3), S. 30.

Das schwedische Kirchengesangbuch von 1937 wurde kritisiert, weil es eine ländliche Gesellschaft darstellte. In den 50er Jahren verlangte man nach Liedern, die das moderne Stadtleben, wie es von den meisten Menschen gelebt wird, widerspiegeln.⁸ Wie es in moderner Dichtung üblich ist, so gebrauchten mehrere Kirchenliederdichter Ausdrücke aus Technik, Politik und Bürokratie. In politisch inspirierten Liedern der 60er und 70er Jahre wurden sogar Automarken genannt, was aber doch zu weit ging. In einem seiner Lieder versetzte Bo Setterlind das Reich Gottes in ein heutiges Stadtmilieu.

Guds rike är ej fjärran,
där sol och måne är,
det dväljes ej bland stjärnor.
Guds rike ligger här.

*Gottes Reich ist nicht fern,
wo Sonne und Mond sind,
es liegt nicht bei den Sternen.
Gottes Reich ist hier.*

Det har trafiksignaler,
alarm och ambulans,
kirurg och respirator
och frid som ingenstans.

*Es hat Verkehrsampeln,
Sirenen und Rettungswagen,
Chirurgen und Atemgeräte
und Frieden wie nirgendwo sonst.*

Guds rike finns i kyrkan,
på sjukhus och hotell,
i hemmet och i skolan,
vid dator och i cell.

*Gottes Reich ist in der Kirche,
in Klinik und Hotel,
zu Haus und in der Schule,
beim Computer und in der Keimzelle.*

Per Harlings Übertragung ins Englische ist viel besser als das Original:

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

*Gottes Reich ist unter uns,
nicht vage und weit weg,
kein Märchen, keine Phantasie;
sein Reich ist heute!*

*God meets us in the city,
in ambulance and fear,
in flashing lights and sirens
and in the surgeon's care.*

*Gott begegnet uns in der Stadt,
im Rettungswagen und in der Angst,
im Blaulicht, in Sirenen
und in des Chirurgen Händen.*

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

*Sein Reich ist in Kirchen,
zu Hause und in Hotels,
in Klinik und Gefängnis
und am Laufband.*

⁸ Meine Untersuchung der Beziehung zwischen dem modernen Kirchenlied, moderner Dichtung und moderner Gesellschaft ist erschienen im *I.A.H. Bulletin* 24 (1996) als "Modern hymns and modern poetry – a mirror of our time."

Dieses Lied wurde nicht ins schwedische Kirchengesangbuch aufgenommen, was ich verstehen kann. Ein Lied von Rettungswagen, Sirenen und Chirurgen ist nicht erbauend.

Zu den wenigen Liedern mit Stadtmotiven zählt Frostensons

Genom gatans trängsel
bar du själv ditt kors,
kom och var oss nära
mitt i stadens sorl.

*Durch das Gedränge der Gassen
trugst du selbst dein Kreuz,
komm und sei uns nahe
mitten im Lärm der Stadt.*

(SPB 499:1)

Hier werden einige konkrete Details aus dem Stadtleben erwähnt und die Atmosphäre liegt in Wörtern wie *trängsel* Gedränge, *rusningstid* Verkehrsstoßzeit, *brådska* Eile. In manchen Liedern ist das Gedränge der Menschenmenge die einzige Anspielung auf die moderne Stadt.

Moderne Technologie erscheint in ein paar Liedern von Olov Hartman. Fernsehen hält die Menschen davon ab, Gott in ihren Herzen als der wahren Wirklichkeit zu begegnen. Ein anderes Lied beschreibt die Ankunft im Himmel wie eine Fluglandung in einer fremden Stadt: "*Vind sopar töcken i rymd*" Der Wind bläst den Nebel im Weltraum. Dieses Lied ist eine Assoziation zu Harry Martinsons international bekanntem Raumepos *Aniara*. Weltraumbilder und das Mysterium der Schöpfung herrschen in diesem Lied vor, aber zu viel Bildsprache wirkt sich negativ aus. Keines dieser beiden Lieder von Hartman wurde in das schwedische Kirchengesangbuch aufgenommen. Sie sind nicht typisch für Hartman, der meistens sehr wenige Bilder verwendet und seine Lieder auf Wiederholungen, Variationen und Gegensätzen aufbaut.

Wie viele moderne Errungenschaften und wissenschaftliche Erfindungen kann man in einem Kirchenlied vertragen? Können wir Lieder über den DNA-Index und Gentechnik singen? Das Problem mit Technologie in Liedern ist, dass sie sehr rasch aus der Mode kommen. Es war sehr schwierig, Lieder über die heutige Gesellschaft zu schreiben, welche die Teilnehmer der Synodaltagung gutheißen konnten.

Ein zeitgemäßes wissenschaftliches Verständnis der Schöpfung kommt in einigen Liedern zum Ausdruck. Laut Harmans Schöpfungstheologie ist das Weltall ein ganzes Gewebe und der Mensch ein organischer Teil davon. An einer Stelle spricht er davon, dass die Schöpfung eine neue Phase im Menschen erreicht hat, in der sich der Mensch seiner selbst bewusst wird. Hartman hat die evolutionistische Sicht der Schöpfung angenommen, die der Priester und Wissenschaftler Pierre Teilhard de Chardin vertritt, der von einer neuen Phase der Schöpfung spricht, die

er Noogenesis nennt.⁹ In Hartmans dichterischer Sprache kommt das wie folgt zum Ausdruck:

Ett ord, ett öga- allting föddes
i människan till namn och tanke
och talade med Gud på jorden.

(SPB 587)

*Ein Wort, ein Auge – alles wird geboren
im Menschen als Name und Gedanke
und spricht mit Gott auf Erden.*

Ein anderes Lied mit heutiger Weltsicht ist von Kerstin Anér (SPB 27). Hier ist das Thema weiter entwickelt, doch bleibt es noch immer ein Mysterium:

Du är större än mitt hjärta,
du som allting kan och vet,
du som har i dina händer
Vintergatans hemlighet,
du som skapade atomen,
du som sprängde solens skal,
världen, den omätligt djupa,
måter du med lag och tal.

*Du bist größer als mein Herz,
du, der alles kann und weiß,
du, der in deinen Händen hältst
der Milchstraße Geheimnis,
du, der das Atom geschaffen,
du, der die Schale der Sonne gesprengt,
das Weltall, die unermessliche Tiefe,
misst du mit Gesetz und Zahl.*

Mig blir aldrig svaret givet,
Vintergatans lösenord,
den materias namn är okänt
av vars kraft jag själv är gjord. ...

*Mir wird nie die Antwort gegeben,
der Milchstraße Losungswort,
der Materie Namen ist unbekannt,
aus der ich selbst geschaffen bin. ...*

Kein schwedischer Liederdichter ist so weit gegangen wie Sydney Carter, der meint, dass Jesus vielleicht in einem anderen Sternbild geboren wird. Sein Lied wurde nicht in das schwedische Kirchengesangbuch aufgenommen.

Im modernen Krieg folgen Bomben den Schwertern nach, wie in dem Lied von Britt G. Hallqvist, "Gud, du gick bort. Korset står kvar. Bomber har efterträtt svärden" Gott, du gingst weg, das Kreuz bleibt. Bomben sind dem Schwert gefolgt (SPB 592). Frostenson schreibt von Partisanen¹⁰:

Vi tror du er med
bland dem som för fred,
för frihet och rätt
mot bergen sig drar
till djungel och skog.

...

*Wir glauben du bist
bei denen, die für Frieden,
für Freiheit und Gerechtigkeit
sich in die Berge zurückziehen,
in Dschungel und Wald.*

...

⁹ C.B. Ytterberg, *Olov Hartman och de kosmiska dramat. En studie av några centrala motiv i ett teologiskt författarskap*. Örebro 1987, S. 271.

¹⁰ *Psalmer och visor. Tillägg till den svenska psalmboken. Förslag avgiven av 1969 års psalmskommitté*. 1975.

Die Synodaltagung fand diese Wendung zu provokativ und Frostenson musste die letzten beiden Zeilen wie folgt ändern (SPB 600:3):

och fattigas sak
ger livet i dag.

*und um der Armen willen
ihr Leben heute drangeben.*

Die Bibel ist noch immer eine wichtige Quelle für Bildersprache. Frostenson legte sogar dort besonderen Wert darauf, wo die Bilder vielen unbekannt waren. Seine eigenen sowie Hartmans Lieder sind voll biblischer Anspielungen. Die abnehmende Kenntnis der Bibel motivierte Hartman dazu, sich besonders auf die Bibel zu beziehen; ein Kirchenlied könne so etwas wie eine *biblia pauperum* sein. Als Frostenson einmal eine wohlbekannte biblische Metapher auf neue Art verwendete, hat er das Kirchenvolk sehr verunsichert. Gras ist eine traditionelle biblische Metapher für das Vergängliche, aber in Frostensons Lied "*Gus kärlek er som gräset och som stranden*" (SPB 289) ist das Gras in seiner Üppigkeit ein Bild für die Liebe Gottes: "Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer" (*Thuma mina*, 219).

Viele neue Metaphern sind in Umlauf gekommen. Weil Frostenson so viele Lieder verfasst hat, kehren gewisse Metaphern und Symbole immer wieder: Gras, Ufer, Wind, Steine und Spiegel. Wind steht immer in Verbindung mit dem Heiligen Geist, mehr oder weniger offensichtlich. Spiegel ist mehrdeutiger. Ein Spiegel kann den Menschen als Gottes Ebenbild symbolisieren, als Gottes zerbrochenen Spiegel. "*Jag är sprickan i din spegel*" Ich bin der Sprung in deinem Spiegel. In einem anderen Lied symbolisiert die Spiegelung ein Abweichen: "*Varför gick vi bort att söka dig som alltid hos oss var? ... Speglingar vi såg och följde, sökte dig i deras glans*" (SPB 531) Warum laufen wir weg, dich zu suchen, der doch immer bei uns warst? ... Wir sahen die Spiegelungen und liefen ihnen nach, suchten dich in ihrem Schein.

Einige traditionelle Bilder haben neue Bedeutung erlangt, zum Beispiel die Motive von Gefangenschaft und Befreiung. In traditionellen Liedern haben diese Bilder geistliche und individuelle Bedeutung, der Mensch als Sklave oder Gefangener der Sünde wird von Christus erlöst. Das Wort "Sünde" kommt heutzutage selten vor, und Erlösung wird oft als Befreiung von Entfremdung in die Gemeinschaft mit Gott und den Mitmenschen hinein verstanden. Der Mensch träumt von Freiheit:

Och ända är det murar oss emellan,
och genom gallren ser vi på varann.

*Trotzdem trennen uns Mauern
und durch die Gitter sehen wir
einander an.*

Vårt fängelse är bygget av rädslans stenar.

*Unser Gefängnis ist gebaut aus
Steinen unserer Angst.*

Vår fångdräkt är vårt egna knutna jag.

*Unsere Gefängniskleidung ist unser
eigenes gebrochenes Ich.*

(SPB 289)

Das Bild von Mauern und Gittern in dieser Zeile aus *“Guds kärlek er som stranden”* wurde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik vor der Wende im Jahr 1989 buchstäblich verstanden als die Mauer, die Deutschland teilte. Im Lied hat die Freiheit, die Vergebung bringt, sowohl geistliche wie psychologische Aspekte und ist allgemein gültig.

In vielen neuen Liedern sind Freiheit und Befreiung politische Begriffe. Die Befreiungstheologie hat viele Liederdichter inspiriert. Wir müssen um Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit beten, wir müssen aber auch dafür wirken (SPB 192:2):

Låt rätten blomma där urätt råder!	<i>Lass Gerechtigkeit blühen, wo Unrecht herrscht!</i>
Gör fången fri och bryt våldet ned!	<i>Setz die Gefangenen frei und brich Gewalt nieder!</i>
När natten faller, låt kyrkan vaka	<i>Wenn Nacht hereinbricht, lass die Kirche wachen</i>
och mänskan hålla med mänskan fred!	<i>und Mensch mit Mensch Frieden halten!</i>

Befreiung schließt die Natur mit ein, die der Mensch um des Geldes willen verraten hat. In lyrischer Sprache entwickelt Bo Setterlind den Begriff der Bewahrung der Natur in seinem Lied *“Guds värld är en skimrande gåva”* Gottes Welt ist eine leuchtende Gabe (SPB 287:1). In Anlehnung an Römerbrief 8:22 schreibt er:

Din skapelse suckar och vändas, o Herre, befria, befria den, Du!	<i>Deine Schöpfung seufzt und leidet, O Herr, erlöse, erlöse sie!</i>
Från synden och Djävulens värde, befria, befria den nu!	<i>Von der Sünden und des Teufels Macht befreie, befreie sie nun!</i>
Gör haven och floderna rena, håll världsalltet fritt ifrån krig, låt bergen och öknarna lysa som smycken på vägen till Dig!	<i>Mach Meer und Flüsse sauber, bewahre das Weltall vor Krieg, lass Berg und Wildnis leuchten als Schmuck auf dem Weg zu dir!</i>

(SPB 287:2)

Sogar das Abendmahl war Teil der Befreiungstheologie. Die Kommunion, die innerhalb des Gottesdienstes an Bedeutung gewonnen hat, ist ein Symbol von Einheit, Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit für die ganze Menschheit. Die Kirche wendet sich zur Welt mit der Botschaft von Schalom, für die sie sich selbst auch einsetzt. Friede, soziale und allgemeine Gerechtigkeit sind Teile des Begriffes von Schalom. (vgl. SPB 192).

Entfremdung von der Welt und Vereinsamung sind allgemeine Themen in moderner Dichtung, die ihren Weg auch in das Kirchenlied gefunden haben. Diese Themen werden vor allem von Frostenson entwickelt. Sein lebenslanges Gefühl der Vereinsamung hatte seine Wurzeln in seinem Erlebnis von Ausgestoßensein, als er als einer der allerersten Schüler seiner Gemeinde in die Oberschule einer

weitentlegenen Stadt geschickt wurde.¹¹ Nicht umsonst trägt eine Dissertation über Frostenson als Autor den Titel *Inget är skapat utanför* Nichts ist außerhalb geschaffen.¹² Eines seiner Lieder schließt mit einem Gebet:

Lös oss ur ensamheten, att i varandras liv vi återfinnar livet som det oss gavs av dig. Du som gör allting nytt.	<i>Erlöse uns von der Einsamkeit, dass wir in der anderen Leben unser eigenes Leben wiederfinden, als das, was uns von dir geschenkt ist. Du, der alles erneuert.</i>
--	---

(SPB. 599:5)

Diese Zeilen sind ein Widerhall von Martin Bubers Ich-und-Du-Philosophie.

Einige Bemerkungen zum Gottesbegriff

Traditionell waren die Kirchenlieder der nordischen lutherischen Kirchen vom zweiten Glaubensartikel bestimmt, in den neuen Liedern jedoch wird der erste Artikel von Gott dem Schöpfer mehr betont. Metaphern von Gott als König werden nicht mehr gebraucht, sie passen nicht mehr in unsere demokratische Gesellschaft. Dagegen finden sich häufig Metaphern der Macht in der charismatischen Bewegung, die in Theologie und Sprachgebrauch viel konservativer ist. In modernen Kirchenliedern wird Gottes Transzendenz weniger betont als seine Immanenz.

Christus wird meistens in seiner Menschlichkeit beschrieben. Er ist unser Bruder, der unser Erdengeschick geteilt hat. In Hartmans Theologie herrscht der Begriff der Kenosis, *theologia crucis*, die Theologie des Kreuzes vor. Christus wird als gedemütigt und verlassen geschildert. Eines seiner Lieder geht vom Philipperbrief 2:5-11 aus (SPB 38:1):

För att du inte tog det gudomliga dig till en krona, för att du valde smälek och fattigdom, vet vi vem Gud är.	<i>Weil du dir das Göttliche nicht aneignetest als Krone, weil du Schmach und Armut wähltest, wissen wir, wer Gott ist.</i>
---	---

In einem von Harmans Gemeindeliedern identifiziert sich Christus mit der menschlichen Verletzbarkeit (SPB 74, *Unisono* 107):

Du som gick före oss längst inn i ångesten, hjälp oss att finna dig, Herre, I mörkret.	<i>Der du uns weit voraus ins Reich der Ängste gingst, lass dich im Dunkeln noch Herr, von uns finden.</i>
---	--

¹¹ A. Frostenson & E. Routley, (vgl. Anm. 3), S. 16.

¹² A. Ekström, *Inget är skapat utanför. Teologi och kontext i Anders Frostensons författerskap*. Karlstad 2006.

Die Melodie von Sven-Erik Bäck mit seiner freien Tonalität (fast im Zwölfton) passt gut zu der konzentrierten Sprache und dem ernsten Inhalt des Liedes.

In einem Kirchenlied von Ylva Eggehorn finden wir ein Christusbild, das vollkommen anders ist als unsere traditionelle Vorstellung. Sie erhielt einen Preis für dieses Lied als das beste zum Tausendjahrwechsel. Mit einer Melodie Benny Anderssons von der Pop-Gruppe ABBA wurde das Lied in *Den svenska psalmboken med tillägg* (2202) aufgenommen und von Verbum AB herausgebracht.

Så kom du då till sist, du var
en främling,
En mytgestalt som jag hört
talas om.
Så många hade målat dina bilder
Men det var bortom bilderna du kom.
Vi trodde du var användbar,
till salu,
Vi skrev ditt namn på våra
stridsbanér.
Vi byggde katedraler högt mot
himlen
Men du gick hela tiden längre ner.

Du är ett barn som ligger på ett
jordgolv,
Du fryser om vi inte griper in.
Du rör vid kroppar, hatar orättvisor,

Du bjuder älskande på moget vin.
Du stiger ut ur alla tomma gravar,

du är en vind som säger:
det blir vår.
Du kommer som en flykting
över bergen,
Du följer oss dit ingen annan når.

Du är den sång om livet som jag
glömde,
Den sanning jag förrådde dag för dag.
Jag svek mig själv; den spegel
som jag gömde
Bär dina bråddjup, dina anletsdrag.

*So kamst du endlich, du warst
ein Fremder,
eine Legendenfigur, von der ich
gehört habe.
So viele haben Bilder von dir gemalt,
aber du kamst von jenseits der Bilder.
Wir meinten, du wärest nützlich,
verkaufbar,
Wir schrieben deinen Namen auf unsere
Kriegsfahnen.
Wir bauten Dome hoch zum Himmel
ragend,
aber du gingst allezeit weiter unten.*

*Du bist ein Kind, das auf blanker Erde
liegt,
Du erfrierst, wenn wir nicht eingreifen.
Du berührst Körper, hasst
Ungerechtigkeit,
Du lädst Liebende zu gereiftem Wein.
Du steigst heraus aus allen leeren
Gräbern,
Du bist ein Wind, der sagt:
es wird Frühling.
Du kommst wie ein Flüchtling
über die Berge,
Du begleitest uns, wohin kein anderer
sich naht.*

*Du bist das Lied vom Leben,
das ich vergessen habe,
die Wahrheit, die ich Tag für Tag verriet.
Ich ließ mich selbst im Stich; der Spiegel,
den ich verbarg,
zeigt deine Tiefe, deine Gesichtszüge.*

Kom närmare, bliv kvar hos mig.	<i>Komm näher, bleib noch bei mir.</i>
Det mörknar	<i>Es dunkelt</i>
Och kanske ljusnar det på nytt igen.	<i>und vielleicht wird es aufs Neue wieder hell.</i>
Ditt liv skall bära mig; jag hör en koltrast	<i>Dein Leben wird mich tragen; ich höre eine Amsel,</i>
Som sjunger timmen innan gryningen.	<i>die vor dem Tagesanbruch singt.</i>

Mithilfe einer Reihe von Aussagen und ungewöhnlichen Metaphern zeichnet Eggehorn ein anderes Christusbild als das, dem wir oft in der Kirchengeschichte und heute noch begegnen. Man hat versucht, mit Hilfe seines Namens nationalpolitische Ziele – “Wir schrieben deinen Namen auf unsere Kriegsfahnen” – oder auch kirchenpolitische zu erreichen – “Wir bauten Dome hoch zum Himmel ragend”. In der zweiten Strophe bringt Eggehorn ein alternatives Christusbild in einer Art anaphorischer Aufzählung: Christus ist verarmt. Er wurde als hilfloses Kind einer armen Familie geboren. Das ist weit entfernt von den süßlichen Weihnachtskarten. Es ist ein Beispiel für die Theologie der Identifikation: Christus identifiziert sich mit den Armen, den Kranken, den ungerecht Behandelten und den Flüchtlingen. Eggehorn spielt auf mehrere Bibelstellen an, vor allem auf Matthäus 25. Ich denke, dass das Bild des Kindes auf dem Erdboden von Sankt Birgittas Vision der Geburt Jesu inspiriert ist. Jedoch ist Christus auch die Auferstehung und das Leben und er wird am Jüngsten Tag die Toten auferwecken. Eggehorn drückt das knapp, originell und lebhaft aus: “Du steigst heraus aus allen leeren Gräbern”. Christus vertritt eine positive Einstellung zum Leben, zur Freude und Sinnlichkeit: “Du lädst Liebende zu gereiftem Wein”, was auf die Hochzeit zu Kana deutet. Wind und Lied werden zu Metaphern für Christus, der Wind, der den Frühling ankündigt und das Lied vom Leben. Die erste Strophe handelt von der falschen Vorstellung Christi in der Kirche und die dritte von dem Verrat des Einzelnen. Die Vorstellung, dass man sich selbst verrät, wenn man das innewohnende Bild Gottes verrät, findet sich auch in einigen Liedern von Frostenson. Er spricht davon, dass, wenn man sein wahres Selbst ist, dann ist man bei Gott.

Anstatt mit Hoffnung auf eine geistliche Zukunft ausklingen zu lassen, endet Eggehorns Lied mit dem jubelnden Lied des Vogels bei Tagesanbruch.

Zusammenfassung

Die Lieder-Renaissance in Schweden geht zurück auf das Bedürfnis nach einem neuen schlichten geistlichen Lied für die Jugend, das in der Alltagssprache gehalten ist. Es entstand teils spontan aber auch als Ergebnis einer geplanten Zielsetzung, neue Lieder in einer neuen Sprachform zu schaffen, die zeitgenössischer Theologie und Weltsicht entsprachen. Zu Anfang wurde diese Arbeit von Anders Frostenson und dem hymnologischen Institut durchgeführt und später von dem Gesangbuchausschuss der schwedischen Kirche. Das neue schwedische Kirchengesangbuch von 1986 war aber nicht so erneuert, wie man erwartet hatte.

Die Synode konnte einige der lyrischen und sprachlich mystisch gefärbten Lieder nicht gutheißen. Ebenso wurden einige Lieder mit Anspielungen auf moderne Kommunikation, Technologie und Industrie ausgeschlossen, weil sie als trivial und unwichtig befunden wurden. Manche dieser Lieder wurden in den Zusatzband *Psalmers i 90-talet* (1994) aufgenommen. Das Liedermachen geht aber weiter. Der letzte Zusatzband, *Psalmers i 2000-talet*, enthält eine große Auswahl von mehr traditionellen, dogmatischen Liedern bis hin zu Liedern im Pop-Stil mit oberflächlichem religiösen Gehalt.

Jede Generation braucht Kirchenlieder, die ihre Zeit in ihrer eigenen Sprache widerspiegeln. Die Aufgabe des Kirchenliederdichters ist es, das Evangelium den Zeitgenossen auszulegen. Die Lieder müssen auf Bibel und Dogma gegründet sein. Andererseits muss der Liedermacher auch auf die Fragen der Zeit hören, die dem einzelnen Menschen, der Gesellschaft im Ganzen und der Welt wichtig sind. Auch muss man eine Liedersprache finden, die geistlich nähren und persönliches Reifen fördern. Die reiche, metaphorische Sprache der Dichtkunst kann dazu beitragen, geistliche Erfahrungen in Worte zu fassen.

Übersetzung: Hedwig T. Durnbaugh

J. Richard Watson

'A listening ear': Charles Wesley, Fred Pratt Green, and Timothy Dudley-Smith¹

'He skates on solid ice and I on thin'

(Fred Pratt Green, 'The Skating Parson')

[Fred Pratt Green, *The Hymns and Ballads of Fred Pratt Green*. London, Stainer & Bell, 1982. Timothy Dudley-Smith, *A House of Praise: Collected Hymns, 1961-2001*. Oxford: Oxford University Press, 2003; *A Door for the Word: 36 New Hymns written between 2002 and 2005*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Abbreviated to *HB* (Pratt Green), *HP* and *DW* (Dudley-Smith). *HP* has hymn numbers; *DW* has page numbers.]

* * * * *

Your committee sets hard tasks. I have been invited to talk about Charles Wesley, on the 300th anniversary of his birth, but also to include something about the hymn renaissance of the last forty years. It is not easy to combine these things, if only because Charles Wesley himself is so great. I do not think that he is the author of the greatest hymn in English, because I would regard Isaac Watts's 'When I survey the wondrous cross' as the finest single hymn. But in range and power, Wesley is supreme among English hymn writers. He is supreme, too, in psychological insight, finer than Watts in my view: I have, when lecturing or writing in the last year, frequently compared Wesley to Shakespeare, and he seems to me to have, in his own way, something of the ability that Shakespeare has to understand the human condition in all its failure and hope, its cruelty and nobility, its folly and heroism, its insignificance and its greatness. But I must leave that aside to concentrate on Charles Wesley and his influence on contemporary hymnology. I do so with some regret, but also with some interest, because it will allow me to pursue an idea that I have not yet been able to explore fully. One of the themes will be exactly this psychological and human insight, as it is found in two hymn writers of the English renaissance of hymnody in the late twentieth century.

The principal idea of this lecture is that one of the qualities that makes a good hymn writer is the ability to *listen*. If I were asked – 'what makes a good hymn writer?' – obviously there would be many things to discuss: knowledge of the Bible, understanding of Christian doctrine, a liturgical sensibility, a skill with words. But I would add to these the capacity to listen: to hear the cries of anguish and hope in the world, but also to hear what others have written before about these things. As T.S. Eliot said in one of his most celebrated critical

¹ This article is a completed version of the Trondheim paper.

essays, 'No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone.'² Indeed, one of the features of modern hymn-writing that I find most unattractive is the way in which authors sometimes write as if nobody had ever written anything before them: we tend, as Eliot put it, to over-value originality: 'whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert that immortality most vigorously.'³

Two of the important figures in the English hymn renaissance are Fred Pratt Green (1903-2000) and Timothy Dudley-Smith (born 1926). Each of them, in his different way, listens: and it is the quality and intensity of their listening that I wish to emphasise. Each of them has a link to Charles Wesley: Pratt Green was a Methodist minister, brought up and immersed in successive Methodist hymn books which were full of Wesley's hymns; Dudley-Smith is an Anglican (as Charles Wesley was), who edited *A Flame of Love* (1987), what he modestly called 'a personal choice of Charles Wesley's verse'. What each of them has produced in the hymn renaissance can be seen in relation to the work of their great predecessor, reacting to it in ways that can tell us much about contemporary hymnody and its place in the world of work and worship.

Pratt Green was a poet before he was a hymn writer. In 1962 he published a book of poems, *The Skating Parson*, containing a poem of the same name.⁴ It described a Christmas card that he had been sent, with a picture from the National Gallery of Scotland of the Reverend Robert Walker skating on Duddingston Loch, near Edinburgh, sometime around 1800. Walker was the minister of the celebrated Canongate Kirk in Edinburgh, a notable figure of his time, and he is portrayed as skating in a way that conveys both enjoyment and dignity. Pratt Green has much fun describing this picture. But at the end of each verse comes the refrain '*He skates on solid ice, and I on thin*'. It is a most powerful metaphor for the situation in 1962: Pratt Green, a minister of religion, looks back at another minister, who lived in a more secure age. In 1962 the ice of belief seemed much thinner: there was talk of a post-Christian age. Between Walker and Pratt Green stood three great thinkers, Darwin, Marx, and Freud, each calling into question the assumptions, the certainties, of the late eighteenth century. Pratt Green writes of these things in a hymn that faces it squarely from the beginning:

² T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', *Selected Essays* (Third Edition, revised and enlarged), London: Faber & Faber, 1951, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ The text can be found in Fred Pratt Green, *Later Hymns and Ballads and Fifty Poems*, ed. Bernard Braley. London: Stainer & Bell, 1989, p. 140.

*When our confidence is shaken
 In beliefs we thought secure;
 When the spirit in its sickness
 Seeks but cannot find a cure:
 God is active in the tensions
 Of a faith not yet mature. (HB, p. 40)*

The hymn asserts the activity of God, but it is balanced precariously between faith and scepticism. To explore this fully would need an intellectual history of the last 200 years: here I have only to point out that one of Pratt Green's strengths was his existential *Angst*, that anxiety about the world and the behaviour of human beings in it. He is one of the few hymn writers to acknowledge the intellectual and emotional insecurity of his age:

*Lord of all, of Church and Kingdom.
 In an age of change and doubt,
 Keep us faithful to the gospel,
 Help us work your purpose out. (HB, p. 92)*

The hymn is a prayer for Christians to stay loyal in a hostile age, and an affirmation of the value of worship in an indifferent world. It is parallel to those hymns of Charles Wesley that were concerned with the problems of his own time. In his 'conversion hymn' of 1738, 'Where shall my wondering soul begin', we find him crying out

*Outcasts of men, to you I call,
 Harlots, and publicans, and thieves!
 He spreads his arms t' embrace you all,
 Sinners alone his grace receives:
 No need of him the righteous have;
 He came the lost to seek and save!*

Wesley was contemplating the London in which he found himself in 1738, the London of Hogarth's engravings, in which prostitution was a major problem, the government was levying unjust taxes, and there was a crime wave. In *Hymns of Intercession for all Mankind*, published twenty years later in 1758, he was thinking of the wickedness of the Seven Years' War, a 'flood of wickedness':

*Our earth we now lament to see
 With floods of wickedness o'erflow'd,
 With violence, wrong, and cruelty,
 One wide extended field of blood
 Where men, like fiends, each other tear,
 In all the hellish rage of war.*

Both Pratt Green and Wesley, in their different ways, are sensitive to social and political conditions. Both affirm the gospel as a necessary engagement with the world. Pratt Green has a hymn for Passiontide, 'Jesus in the olive grove' (part of a longer poem beginning 'All is ready for the Feast!', *HB* 4, p.8) which recounts the story of Gethsemane in modern terms. By 'modern terms' I mean its content, which is in part political; and its form, which is minimalist: this is a slide-projector view of the Passion of our Lord. The slides (each of the first four verses is like a slide) show terrible things: we are all familiar with the marching men, the unholy alliance of church and state, the killing of innocent people in modern wars:

*Jesus in the olive grove,
 Waiting for a traitor's kiss,
 Rises free from bitterness.*

*As he wakes his comrades up,
 Torches flicker in the glen:
 Shadows turn to marching men.*

*In that dawn of blows and lies
 Church and State conspire to kill,
 Hang three rebels on a hill.*

*Innocent and guilty drown
 In a flood of blood and sweat,
 How much darker can it get?*

*How much darker must it be
 For a God to see and care
 That we perish in despair?*

*It is God himself who dies!
 God in man shall set us free:
 God as Man – and only he.*

*Let him claim us as his own;
 We will serve as best we can
 Such a God and such a Man! (*HB*, pp. 8-9)*

HEILIGER GEIST 7.77.

Melody from J. Crüger (1598–1662)



Fred Pratt Green.

Reproduced by permission of Stainer & Bell Ltd., London, England. www.stainer.co.uk.

In addition to its allusions to modern *Realpolitik*, Pratt Green's hymn shows a theological awareness that comes straight from Charles Wesley: 'It is God himself who dies!' is an echo of Wesley's "'Tis Mystery all! th' Immortal dies!' from 'And can it be, that I should gain'.

Pratt Green has listened to Wesley. Skating on the thin ice of his own age, he affirms his Christian belief against the world, even as Wesley celebrated his in a hostile age. And although Wesley may sometimes seem, like the Reverend Robert Walker, to be skating on solid ice, there is enough uneasiness in his hymns to convince us that Wesley was deeply conscious of his own shortcomings. An example is 'Father of lights, from whom proceeds', the hymn that begins a section 'Praying for Repentance' in the 1780 *Collection of Hymns for the Use of the People called Methodists*. Verse 1 is conventional enough, describing

God's goodness and providence; but it is in the light of that providence that he sees himself clearly:

*Since by thy light myself I see
Naked, and poor, and void of thee;...*

*Thou knowest the baseness of my mind,
Wayward, and impotent, and blind!
Thou knowest how unsubdued my will,
Averse to good, and prone to ill:
Thou knowest how wide my passions rove,
Nor checked by fear, nor charmed by love.*

The humanity of Wesley makes him Pratt Green's contemporary, and ours. Both writers recognise their failure, but assert in the face of it the love of God and his mercy, that mercy that is wide enough to encompass all mankind:

*Throughout the world its breadth is known,
Wide as infinity;
So wide it never passed by one
Or it had passed by me. ('What shall I do my God to love')*

It is in the exploration of this wonderful theme that Timothy Dudley-Smith closely follows Charles Wesley. One of his most beautiful (though rarely sung) hymns is 'Almighty Lord Most High draw near':

*Almighty Lord Most High draw near
whose awesome splendour none can bear;
eternal God, in mercy hear,
receive once more the sinners' prayer;
upon your word of grace we call
whose word of power has ordered all.*

*How measureless your mercies stand,
the hope and pledge of sins forgiven;
those sins, unnumbered as the sand,
that hide the very stars of heaven:
O God of grace, to us impart
a penitent and contrite heart.*

*From such a heart we bend the knee
and all our sin and shame confess.
Lord, your unworthy servants see,
and clothe us round with righteousness;
that loved and pardoned, healed and blest,
we taste your mercies manifest.*

*So lift on high the Saviour's praise
with all the hosts of heaven above,
and sing through everlasting days
the God of glory, grace and love.
The Lord of all let all adore,
for ever and for evermore! (HP 262)*

tune MELITA, John Bacchus Dykes.

MELITA 88.88.88.

J. B. Dykes (1823–76)



'Almighty Lord Most High draw near', by Timothy Dudley-Smith (b. 1926).

© Timothy Dudley-Smith in Europe and Africa.

Reproduced by permission of Oxford University Press. All rights reserved.

Those of you who know Charles Wesley's hymns will observe an echo here from one of his most famous hymns, 'And can it be, that I should gain' – in the metaphor of verse 3: 'clothe us round with righteousness' follows Wesley's 'Clothed in righteousness divine'. This is one of many moments in Dudley-Smith's hymns in which we can catch an echo of Charles Wesley. This is entirely natural, and it is to be expected: if you are brought up in a hymn-singing tradition, and if you have (as Dudley-Smith has) an ear for the right phrase and the right cadence, for a sentence that is exactly right in its context, then it is natural that you should use it. This may be a conscious decision, or a way of expressing yourself that is just the best – sometimes perhaps the only – way that you can find. Charles Wesley himself does it often by using earlier poets, notably Milton; Dudley-Smith by using Charles Wesley. He uses others too – Herbert, Watts, Cowper, Newton, Matthew Bridges, Mrs Alexander – but pre-eminently he uses Charles Wesley, both in vocabulary and in the wider concept of the hymn, in the direction of thought which it takes. The notes to the hymns sometimes gladly acknowledge these borrowings. The understanding of Christian faith and its place in the world becomes a *shared* perception: both

writers see themselves and their world as redeemed, gloriously, by the grace of God in Christ, and both see their duty as hymn writers to proclaim that gospel in a similar way. A major aim of Dudley-Smith's hymn writing is to glorify and exalt Christ and his Name, and in this he would, I know, see himself as following Wesley. He is a magnificent hymn writer because, like Wesley, he is aware of the world and its problems; and because, like Wesley again, he is aware of the problems of individual believers. He knows about imperfection, and anxiety, and failure; and it is against this that he sets the glory of the gospel. He sets out the central truths: human woe (as Wesley called it), compassionately understood and forgiven by divine grace.

Thus their choice of themes is similar. The construction of *A Flame of Love* could serve as an indicator of this, because its sections can be applied not to Wesley but to Dudley-Smith himself: 'Christ in Experience', 'The Christian Year', 'Psalms', 'Church and Ministry', 'The Life of Faith', 'Meditations', 'Each Returning Day', 'Death and Heaven'. All of these can be found in *A House of Praise* (2003), Dudley-Smith's collected hymns of forty years, from 1961 to 2001, and its successor, *A Door for the Word* (2006). In the anthology, and in the hymn writing, there is a perpetual dialogue between the two writers, an exchange that enriches them both: for if Dudley-Smith uses phrases and themes from Charles Wesley in his verse, then that has a two-fold function. It strengthens his verse by using words that we recognise as having been used elsewhere, that have an accumulated resonance; and it also sends us back to Charles Wesley with a new joy at the discovery of his continued life as a writer who speaks to our hearts and minds.

What is happening here is what the Russian theorist Mikhail Bakhtin calls 'dialogue', and we have an example of the dialogic imagination, in which every text refers to previous texts. The only person who can possibly avoid this, Bakhtin says, is Adam, 'approaching a virgin and still unspoken world with the very first discourse'.⁵ In the case of Wesley and Dudley-Smith, there is a complex dialogue with other writers, and of course with the Bible (which is a huge topic in itself). And Dudley-Smith also shares with Wesley the *Book of Common Prayer*, the great treasure of Anglican devotion (that in itself would provide material for another lecture).

Some of the echoes, therefore, come because both writers are attracted to the same passage or phrase. Thus Malachi 4:2, with its reference to 'the Sun of Righteousness' appears in Wesley:

Hail, the heaven-born Prince of peace!
Hail, the Sun of Righteousness! ('Hark! the herald angels sing')

Christ, whose glory fills the skies,
Christ, the true, the only Light,

⁵ M. Bakhtin, 'Discourse in the Novel', quoted in Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 62.

*Sun of Righteousness arise,
Triumph o'er the shades of night;* ('Christ, whose glory fills the skies')

And in Dudley-Smith:

*An empty grave! A risen Lord!
A ransomed world reborn,
to see upon the shining skies
the Sun of Righteousness arise
on that first Easter morn!*
(*'By loving hands the Lord is laid', HP 59*)

*From earth's long tale of suffering here below
we pray the fragile flower of peace may grow,
till cloud and darkness vanish from our skies
to see the Sun of Righteousness arise.*
(*'Eternal God, before whose face we stand', HP 127*)

*Until at last, with wondering eyes,
we see, what all creation sings,
the Sun of Righteousness arise
with healing in his wings.*
(*'O God the just, enthroned on high', DW, p. 24*)

Now at first sight this may seem no more than the employment of a useful phrase from Malachi. But notice what Dudley-Smith has done: he has taken a Christmas phrase, and appropriated it for other occasions. In the first case he has said - 'look, behold, this applies to Easter too'. In the second instance he has followed Wesley in using it as a metaphor for the dispelling of darkness, but then the paths diverge. In Wesley it is a prayer for himself, 'Day-star, in my heart appear'; in Dudley-Smith it is a prayer for a better world on Remembrance Sunday, a prayer that remembers war but seeks for peace. In the third instance it describes the coming of the kingdom of God upon earth.

These complex interactions are everywhere. Sometimes the vocabulary is identical because the word itself is precisely right, as with the word 'reconciled' to describe the significance of the Incarnation:

*Peace on earth, and mercy mild
God and sinners reconciled.* ('Hark! the herald angels sing')

*'Glory be to God on high,
peace on earth,' the angels cry.
Ancient enmities at rest,
ransomed, reconciled and blest,*
(*'Stars of heaven, clear and bright', HP 37*)

Sometimes the vocabulary is slightly modified, but still gives an echo:

Mild he lays his glory by ('Hark! the herald angels sing')

His glory put by ('Through centuries long the prophets of old', *HP* 43)

*He came my sinful cause to plead,
he laid his glories by* ('The love of Christ who died for me', *HP* 226)

He laid his kingly glories down
(*'Though one with God in form divine'*, *DW*, p. 33)

Sometimes, of course, this is because both writers are quoting from the Bible, in this case from Philippians 2. Another text from Philippians 3:8, 'I count all things but loss', is given twice in Wesley's words, 'reckon all things loss', from his 'And are we yet alive?', once in *HP* 95 and once in *DW*, p. 35. Dudley-Smith points out this borrowing in the notes to *HP* (p. 344). The notes to this touching hymn on St Mary Magdalene in *DW* (p.61) point to another borrowing: 'the final line of verse 3 ['where Love was crucified'] must owe something to a memory of the longer line "My Lord, my Love is crucified"'. This is a line which goes back to Charles Wesley and to a John Wesley translation from the German, and before that to earlier English writers, and before that to St Ignatius.

Sometimes the biblical phrases that stand out are those that both writers love: 'My times are in thy hand' writes Wesley (from Psalm 31: 15). So Dudley-Smith:

Our times are in his hand ('Beyond all mortal praise', *HP* 184)

All things are in his hand ('Give thanks to God above', *DW*, p.11)

Wesley's 'See all your sins on Jesus laid' (from Isaiah 53: 6) becomes

*My sins beyond recall
are all alike on Jesus laid,
he died to bear them all.* ('The love of Christ who died for me', *HP* 226)

Which changes the echo in the last line from Charles Wesley to Mrs Alexander, and is a reminder that Charles Wesley is by no means the only source for Dudley-Smith's hymns. His hymns are a rich amalgamation from many sources, in vocabulary, structure, and tone. The great achievement is not the richness of the borrowing, but the use which he makes of what he finds. Once again I turn to T.S. Eliot:

*Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.*⁶

The joy of Dudley-Smith's hymns is the way in which he makes what he takes from others into 'a whole of feeling', so that each one of his hymns reads as if it was written from his own heart, in his own time and place; and yet written also in the knowledge that he is one of the glorious company of hymn writers who have enriched our worship since the early years of the Christian era. Of those hymn writers, I would argue, Charles Wesley has a particular place in Dudley-Smith's consciousness: not just because he was moved to make an anthology of Wesley's work, but also because he recognises in Wesley a congenial and serious spirit. One clue to this is the importance that each attaches to writing about the Nativity. Wesley produced *Hymns for the Nativity of our Lord* (1745); Dudley-Smith's *A House of Praise* contains no fewer than 39 hymns for Christmas and the Epiphany. One of Dudley-Smith's happiest ideas is to send to his friends each year a Christmas card with a new hymn. And Charles Wesley's Christmas hymns are among his finest and most memorable, particularly 'Hark! the herald angels sing' (to the tune written by Mendelssohn about Gutenberg). As an example of Wesley's art at its finest, I suggest the hymn written on the song of the angels at the Nativity:

Glory be to God on high,
 And peace on earth descend:
 God comes down; he bows the sky,
 And shews himself our friend!
 God, the invisible, appears,
 God, the blest, the great I AM,
 Sojourns in this vale of tears,
 And Jesus is his name.

Him the angels all adored,
 Their Maker and their King;
 Tidings of their humbled Lord,
 They now to mortals bring;
 Emptied of his majesty,
 Of his dazzling glories shorn,
 Being's source begins to be,
 And God himself is born!

⁶ T.S. Eliot, 'Philip Massinger', *Selected Essays*, p. 206.

See the eternal Son of God,
 A mortal son of man,
 Dwelling in an earthly clod,
 Whom heaven cannot contain!
 Stand amazed, ye heavens, at this!
 See the Lord of earth and skies!
 Humbled to the dust he is,
 And in a manger lies!

We the sons of men rejoice,
 The Prince of peace proclaim,
 With heaven's host lift up our voice,
 And shout Immanuel's name:
 Knees and hearts to him we bow,
 Of our flesh and of our bone,
 Jesus is our brother now,
 And God is all our own!

The importance of the Nativity to both writers is that this is the moment at which the world is changed. It is the moment at which human beings find that they are no longer locked into their own history and their own human condition, but that there is an opportunity for change, for a new life, a new beginning. God is with us, 'Jesus our Immanuel' (Wesley), 'the child Emmanuel' (D-S, *HP* 38), 'God with us, Immanuel' (D-S, *HP* 39).

There are differences, of course, but very few. Unlike Dudley-Smith, Charles Wesley writes about Christian perfection, the doctrine that John Wesley made into an article of early Methodist belief; and in Charles Wesley's work there are reactions to contemporary events, such as rebellions and earthquakes, that are no longer appropriate. But in many other respects one Anglican clergyman is calling to another across two centuries, using the Bible and the *Book of Common Prayer*. The content of that dialogue is something, I would argue, that points to a continuity in the hymn renaissance, a continuity that is wonderful and touching and appropriate to our human condition because it is based upon two perceptions: the universal anxiety about our existential state of inadequacy and sin; and the infinite tenderness of divine love.

101

AMSTERDAM 7.6.7.6.7.7.6.

Melody as in John Wesley's
Sacred Harmony (1780)

The first system of musical notation for hymn 101, Amsterdam. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in common time and features a simple, homophonic setting.

The second system of musical notation for hymn 101, Amsterdam. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in common time and features a simple, homophonic setting.

The third system of musical notation for hymn 101, Amsterdam. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in common time and features a simple, homophonic setting.

The fourth system of musical notation for hymn 101, Amsterdam. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The music is in common time and features a simple, homophonic setting.

from Charles Wesley, *Hymns for the Nativity of our Lord*, 1745;
text from the last edition published in Charles Wesley's lifetime, London, 1788

J. Richard Watson

'A listening ear'[Ein offenes Ohr]: Charles Wesley, Fred Pratt Green und Timothy Dudley-Smith

Ihr Ausschuss stellt schwere Aufgaben. Ich wurde gebeten, über Charles Wesley (1707-1788) anlässlich des 300. Jahrestages seiner Geburt zu sprechen, aber gleichzeitig die Lieder-Renaissance der letzten vierzig Jahre mit einzubeziehen. Es ist nicht leicht, all das zu vereinbaren, allein deswegen, weil Charles Wesley selbst ein so großes Thema ist. I meine nicht, dass er das größte Kirchenlied in der englischen Sprache verfasst hat, denn dafür halte ich "*When I survey the wondrous cross*" ["Betrachte ich das hohe Kreuz"] von Isaac Watts (1674-1748). Aber in Umfang und Wirksamkeit überragt Wesley alle englischen Liederdichter weit. Auch in psychologischer Hinsicht nimmt er mehr als Watts eine einmalige Stellung ein. In meinen Vorträgen im vergangenen Jahr habe ich Wesley oft mit Shakespeare verglichen. Ich meine, dass er wie Shakespeare fähig ist, die menschliche Situation zu verstehen in all ihren Misserfolgen und ihren Hoffnungen, ihrer Grausamkeit und ihrem Edelmut, ihrer Torheit und ihrem Heroismus, ihrer Sinnlosigkeit und ihrer Größe. All das muss ich aber beiseite lassen und mich auf Charles Wesley und seinen Einfluss auf das heutige Kirchenlied konzentrieren. Ich tue das mit einigem Bedauern, aber auch einem gewissen Interesse, weil es mir gestatten wird, einen Gedanken zu verfolgen, dem ich noch nicht in Gänze nachgehen konnte. Ein Thema wird gerade dieses psychologische und menschliche Verständnis sein, wie man es in zwei Dichtern der englischen Lieder-Renaissance des späten zwanzigsten Jahrhunderts findet.

Der Hauptgedanke dieses Referats ist der, dass eines der Kennzeichen eines guten Liederdichters die Fähigkeit ist, zuzuhören. Wenn mich jemand fragte: "Was benötigt man, um ein guter Liederdichter zu sein?" da müsste man offensichtlich vielerlei besprechen: Kenntnis von Bibel und christlicher Lehre, Gefühl für Liturgie, Geschick mit Worten. Allerdings würde ich noch die Fähigkeit zuzuhören mit hinzufügen: den Schrei der Verzweiflung und der Hoffnung in der Welt zu hören, aber auch das, was andere früher darüber geschrieben haben. Wie T.S. Eliot in einem seiner berühmtesten Essays sagt: "*No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone*"¹ [Kein Dichter, kein Künstler in welchem Medium auch immer, hat seinen ganzen Sinn alleine für sich.] In der Tat, etwas, das mir in den heutigen Kirchenliedern am wenigsten gefällt, ist die Art, wie die Verfasser manchmal schreiben, als ob vor ihnen noch nie jemand irgendetwas geschrieben hätte: wir neigen dazu, wie Eliot sagt, Originalität zu hoch einzuschätzen: "*whereas if we approach a poet without this*

¹ T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent." In: *Selected Essays*. 3. revidierte und erweiterte Auflage. (London: Faber & Faber, 1951), S. 15.

prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert that immortality most vigorously"² [wenn wir uns dagegen einem Dichter ohne dieses Vorurteil nähern, stellen wir oft fest, dass nicht nur die besten sondern die individuellsten Teile seiner Arbeit gerade diejenigen sind, in denen die toten Dichter, seine Vorfahren, diese Unsterblichkeit am nachdrücklichsten behaupten].

Zwei wichtige Persönlichkeiten in der englischen Lieder-Renaissance sind Fred Pratt Green (1903-2000) und Timothy Dudley-Smith (geb. 1926). Jeder von ihnen hat auf seine Art offene Ohren, und diese Eigenschaft und Intensität des Zuhörens will ich besonders hervorheben. Jeder von ihnen hat eine Verbindung zu Charles Wesley: Pratt Green war methodistischer Prediger, aufgewachsen und tief verwachsen mit einer Reihe methodistischer Gesangbücher, die viele Lieder von Wesley enthielten; Dudley-Smith ist Anglikaner (wie es auch Wesley war), Herausgeber von *A Flame of Love* (1987), was er bescheiden "*a personal choice of Charles Wesley's verse*" [eine persönliche Auswahl von Charles Wesleys Dichtung] nannte. Was jeder der beiden in der Lieder-Renaissance hervorgebracht hat, erhellt sich in ihrem jeweiligen Verhältnis zu dem Werk ihrer großen Vorgänger. Die Art, wie sie darauf reagierten sagt viel aus über das heutige Kirchenlied und seine Stellung in der Welt von Arbeit und Gottesdienst.

Pratt Green war Poet, bevor er Liederdichter wurde. Im Jahre 1962 veröffentlichte er *The Skating Parson* [Der Pfarrer auf Schlittschuhen], einen Gedichtband mit einem Gedicht gleichen Titels. Es war die Beschreibung einer Weihnachtsgrußkarte, die er verschickt hatte, mit einem Bild aus der schottischen Nationalgalerie von dem Pfarrer Robert Walker, wie er etwa im Jahre 1800 auf Duddington Loch Schlittschuh lief. Walker war der Pfarrer der gefeierten Canongate Kirk in Edinburgh und zu seiner Zeit eine bekannte Persönlichkeit. Das Bild zeigt ihn, wie er mit Vergnügen und Würde über das Eis gleitet. Pratt Green hatte viel Spaß bei seiner Beschreibung dieses Bildes, aber am Ende jeder Strophe kommt der Refrain "*He skates on solid ice, and I on thin*" [Er läuft auf dickem Eis und ich auf dünnem]. Es ist eine sehr wirkungsvolle Metapher für die Situation von 1962: Pratt Green, ein Pastor, schaut rückblickend auf einen anderen Pastor, der in einem gesicherteren Zeitalter lebte als er selbst. 1962 schien das Eis des Glaubens viel dünner zu sein, man sprach von einem nach-christlichen Zeitalter. Zwischen Walker und Pratt Green standen drei große Denker, Darwin, Marx und Freud, von denen jeder die Vorstellungen, die Gegebenheiten des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts in Frage stellte. Pratt Green schreibt davon in einem Lied, das dem nicht aus dem Wege geht:

² *Ibid.*, S. 14.

<i>When our confidence is shaken in beliefs we thought secure;</i>	Wenn unser Vertrauen erschüttert wird auf Glaubenslehren, die wir festgegründet meinten;
<i>when the spirit in its sickness seeks but cannot find a cure;</i>	wenn der Geist in seiner Malaise Heilung sucht, ohne sie zu finden;
<i>God is active in the tensions of a faith not yet mature.</i>	[dann] handelt Gott in den Spannungen eines noch unreifen Glaubens.

Das Lied betont das Handeln Gottes, balanciert aber unicher zwischen Glauben und Skepsis. Dieses Problem näher zu untersuchen, würde eine Geistesgeschichte der letzten zweihundert Jahre erfordern. Hier kann ich nur darauf hinweisen, dass eine der stärksten Seiten von Pratt Green seine existenzielle Angst war, jene Angst um die Welt und das Verhalten der Menschen in ihr. Er gehört zu den wenigen Liederdichtern, die die intellektuelle und emotionelle Unsicherheit ihres Zeitalters zugaben:

<i>Lord of all, of Church and Kingdom, in an age of change and doubt, keep us faithful to the gospel, help us work your purpose out.</i>	Herr über alles, über Kirche und Königreich, in einem Zeitalter von Umsturz und Zweifel lass uns treu sein dem Evangelium, hilf us, Mitarbeiter an deinem Plan zu sein.
--	--

Das Lied ist ein Gebet darum, dass Christen in einem feindseligen Zeitalter treu bleiben mögen, und eine Bestätigung dessen, dass Gottesdienst in einer gleichgültigen Welt seinen Platz hat. Es läuft parallel zu jenen Liedern von Charles Wesley, die sich mit den Problemen seiner eigenen Zeit befassten. In seiner "conversion hymn" [Bekehrungs-Lied] von 1738, "Where shall my wondering soul begin" [Wo soll meine staunende Seele beginnen] ruft er aus:

<i>Outcasts of men, to you I call, harlots, and publicans, and thieves! He spreads his arms t' embrace you all, sinners alone his grace receives: No need of him the righteous have; he came the lost to seek and save!</i>	Ihr von Menschen Ausgestoßene, euch rufe ich, Huren und Zöllner und Diebe! Er streckt seine Arme aus, euch alle zu umfassen, Sünder nur empfangen seine Gnade: Nicht brauchen ihn die Rechtfertigen; er kam, die Verlorenen zu suchen und zu retten!
---	--

Wesley sah auf das London seiner Tage in 1738, das London von Hogarths Kupferstichen, wo Prostitution ein Hauptproblem war, die Regierung ungerechte Steuern erhob und das Verbrechen herrschte. In *Hymns of Intercession for all Mankind* [Fürbittlieder für die ganze Menschheit], das zwanzig Jahre später 1758 gedruckt wurde, hatte er die Schändlichkeit des

Siebenjährigen Krieges vor Augen, eine "flood of wickedness" [Fluten der Schändlichkeit]:

<p><i>Our earth we now lament to see with floods of wickedness overflow'd, with violence, wrong, and cruelty, one wide extended field of blood where men, like fiends, each other tear, in all the hellish rage of war.</i></p>	<p>[Mit Klagen seh'n wir unsre Erde jetzt mit Schändlichkeit ganz überschwemmt, mit Gewalt, Unrecht und Grausamkeit, ein einziges weites Feld voll Blut, wo Menschen, Teufeln gleich, einander vernichten in all dem höllischen Wüten des Krieges.</p>
---	--

Sowohl Pratt Green wie auch Wesley reagieren jeder auf seine Art auf soziale und politische Zustände. Beide halten sich an das Evangelium in ihrem Engagement mit der Welt. Pratt Green schrieb ein Lied für die Passionszeit, "Jesus in the olive grove" [Jesus im Olivenhain], das die Geschichte von Gethsemane in moderner Sprache nacherzählt. Mit "moderner Sprache" meine ich den Inhalt, der zum Teil politisch, und die Form, die minimalistisch ist: es ist eine "Dia-Vorführung" der Passion unseres Herrn. Die Dias selbst zeigen Schreckliches: wir kennen alle die marschierenden Männer, die unheilige Allianz von Kirche und Staat, das Töten unschuldiger Menschen im modernen Krieg. Jetzt wollen wir es singen.

Außer den Anspielungen auf moderne Realpolitik zeigt Pratt Greens Lied ein theologisches Bewusstsein, das direkt auf Charles Wesley zurückgeht: "It is God himself who dies!" [Gott selbst ist es, der stirbt!] ist ein Echo von Wesleys "'Tis Mystery all! Th' Immortal dies!" [Alles ist ein Mysterium, der Unsterbliche stirbt!] aus dem Lied "And can it be, that I should gain" [Und kann es sein, dass ich gewinnen sollte].

Pratt Green hat auf Wesley gehört. Indem er sich auf dem dünnen Eis seiner Zeit bewegt, bekräftigt er seinen christlichen Glauben gegenüber der Welt, so wie Wesley den seinen in einem feindseligen Zeitalter pries. Zwar scheint Wesley manchmal, so wie Pfarrer Robert Walker, auf festem Eis zu gleiten, seine Lieder verraten aber genug Verunsicherung, um uns davon zu überzeugen, dass Wesley sich zutiefst seiner eigenen Unzulänglichkeiten bewusst war. Ein Beispiel dafür ist "Father of lights, from whom proceeds" [Vater der Lichte, von dem kommt], das Lied zu Anfang der Abteilung "Praying for Repentance" [Gebete um Buße] in *Collection of Hymns for the Use of the People called Methodists* von 1780. Die erste Strophe ist zwar noch traditionell in ihrer Beschreibung von Gottes Güte und Vorsehung, es ist aber gerade im Licht der Vorsehung, dass er sich selbst ganz klar sieht:

<p><i>Since by thy light myself I see</i></p> <p><i>naked, and poor, and void of thee; ...</i></p> <p><i>Thou knowest the baseness of my mind,</i></p> <p><i>wayward, and impotent, and blind!</i></p> <p><i>Thou knowest how unsubdued my will,</i></p> <p><i>adverse to good, and prone to ill:</i></p> <p><i>Thou knowest how wide my passions rove,</i></p> <p><i>nor checked by fear, nor charmed by love.</i></p>	<p>Weil in deinem Licht ich selbst mich sehe</p> <p>nackt und arm und ohne dich;</p> <p>Du kennst die Niedrigkeit meines Sinnes,</p> <p>eigenwillig, und machtlos und blind!</p> <p>Du weisst, wie ungezähmt mein Wille, gegen das Gute und geneigt zum Bösen.</p> <p>Du kennst den Flug meiner Leidenschaften,</p> <p>nicht gezähmt durch Furcht, nicht bezaubert durch Liebe.</p>
---	---

Wesleys Menschlichkeit macht ihn zum Zeitgenossen Pratt Greens und unser selbst. Beide Dichter geben ihr Scheitern zu, bekräftigen aber trotz dieses Bewusstseins die Liebe Gottes und seine Barmherzigkeit, jene Barmherzigkeit, die groß genug ist, um die ganze Menschheit zu umfassen.

<p><i>Throughout the worlds its breadth is known,</i></p> <p><i>wide as infinity;</i></p> <p><i>so wide it never passed by one</i></p> <p><i>or it had passed by me.</i></p>	<p>In aller Welt ist ihre Weite bekannt, so weit wie die Unendlichkeit;</p> <p>so weit, dass sie an keinem vorbeigeht,</p> <p>sonst wäre sie an mir vorbei gegangen.</p>
--	--

<p><i>("What shall I do my God to love?")</i></p>	<p>(Was soll ich tun, meinen Gott zu lieben?)</p>
---	---

Es ist gerade in der Behandlung dieses wunderbaren Themas, dass Timothy Dudley-Smith in Wesleys Fußstapfen folgt. Eines seiner schönsten obwohl selten gesungenen Lieder ist "*Almighty Lord Most High draw near*" [Allmächtiger erhabenster Herr, komm], das wir jetzt singen werden.

Jene unter Ihnen, die Charles Wesleys Lieder kennen, werden hier ein Echo vernehmen aus einem seiner bekanntesten Lieder, "*And can it be, that I should gain*", wo wir die Wendung "*Clothed in righteousness divine*" finden (Strophe 5, Zeile 4). In seiner eigenen dritten Zeile hat Dudley-Smith "*clothe us round with righteousness*" [umhülle uns mit dem Gewand der Rechtschaffenheit]. Das ist nur eine der vielen Stellen in seinen Liedern, wo wir ein Echo von Charles Wesley hören. So etwas ist vollkommen natürlich und ganz zu erwarten: wenn man in einer Tradition des Kirchenliedsingens aufgewachsen ist, und wenn man (wie Dudley-Smith) ein Ohr für die rechte Wendung und den rechten Klang hat, für einen Satz, der ganz richtig in seinen Zusammenhang passt.

Dann ist es nur natürlich, dass man das anwendet. Das mag eine bewusste Entscheidung sein oder eine Art, sich auszudrücken, die einfach die beste – manchmal die einzige – ist, die man finden kann. Charles Wesley hat sich selbst oft älterer Dichter bedient, vor allem John Miltons (1608-1674). Dudley-Smith greift aber auch auf andere zurück wie George Herbert (1593-1633), Isaac Watts, William Cowper (1731-1800), John Newton (1802-1886), Matthew Bridges (1800-1894), Mrs. [Cecil Frances] Alexander (1818-1895), vor allem aber Charles Wesley, sowohl in Hinsicht auf Wortschatz und im weiteren Sinn des Kirchenliedes und in seiner Gedankenführung. In seinen Anmerkungen zu den Liedern weist er oft gern auf diese Entlehnungen hin. Der Begriff des christlichen Glaubens und seines Ortes in der Welt wird zu einer gemeinsamen Auffassung: beide Dichter empfinden sich und ihre Welt als glorreich erlöst durch die Gnade Gottes in Christus, und beide sehen ihre Pflicht als Liederdichter darin, dieses Evangelium auf ähnliche Weise zu verkündigen. Ein Hauptziel von Dudley-Smiths Liederdichtung ist es, Christus und seinen Namen zu verherrlichen und zu preisen, und ich bin sicher, dass er sich darin als Nachfolger Wesleys sehen würde. Er ist ein großartiger Liederdichter, weil er, wie Wesley, sich der Schwierigkeiten des einzelnen Gläubigen bewusst ist. Er weiss von Mangelhaftigkeit, Angst und Versagen, und gegen all das setzt er die Herrlichkeit des Evangeliums. Er präsentiert die zentralen Wahrheiten: *human woe* [menschliches Leid], wie Wesley es nannte, wie es erbarmend verstanden und verziehen ist durch göttliche Gnade.

Die Wahl ihrer Themen ist ähnlich. Der Aufbau von *A Flame of Love*, Dudley-Smiths Auswahl von Wesleys Gedichten, veranschaulicht das, denn dessen Abschnitte könnten statt auf Wesley ebensogut auf Dudley-Smith angewendet werden: "*Christ in Experience*," "*The Christian Year*," "*Psalms*," "*Church and Ministry*," "*The Life of Faith*," "*Meditations*," "*Each Returning Day*," "*Death and Heaven*." Sie alle kommen in *A House of Praise* (2003) vor (im Folgenden abgekürzt als *HP*), Dudley-Smiths gesammelte Lieder von vierzig Jahren, 1961-2001, und dessen Folgeband *A Door for the Word* (2006 – im Folgenden abgekürzt als *DW*). Sowohl in der Anthologie und im Liederdichten geht ein ständiges Zwiegespräch zwischen den beiden Dichtern vor sich, das beide bereichert. Wenn nämlich Dudley-Smith Wendungen und Themen von Charles Wesley für seine eigene Dichtung entlehnt, dann hat das eine doppelte Funktion. Es verstärkt seine Zeilen durch den Gebrauch von Wörtern, die wir von anderswoher kennen und die dadurch eine verstärkte Resonanz haben. Es versetzt uns aber auch zurück zu Charles Wesley mit einer erneuten Freude über die Entdeckung, dass er weiterlebt als ein Dichter, der unsere Herzen und Sinne anspricht.

Hier handelt es sich um das, was der russische Theoretiker Mikhail Bakhtin "Dialog" nennt, und was sich uns hier präsentiert, ist ein Beispiel dieser dialogischen Phantasie, in der jeder Text auf frühere Texte verweist. Der einzige Mensch, der laut Bakhtin so etwas eventuell vermeiden kann, ist der Urvater

Adam, "approaching a virgin and still unspoken world with the very first discourse"³ [der eine jungfräuliche und noch wortlose Welt mit dem allerersten Diskurs anspricht]. Im Fall von Wesley und Dudley-Smith besteht ein komplexer Dialog mit anderen Autoren und natürlich mit der Bibel (was ein riesiges Thema für sich ist). Dazu kommt noch, dass Dudley-Smith das *Book of Common Prayer* mit Wesley gemeinsam hat, jenen großen Schatz des anglikanischen Gebetslebens (was auch genug Material für ein Referat wäre).

So manches Echo entsteht daher aus der Tatsache, dass beide Autoren von derselben Textstelle oder Wendung angesprochen werden. So erscheint Maleachi 4:2 mit seiner Anspielung auf die "Sonne der Gerechtigkeit" in Wesley als:

Hail, the heaven-born Prince of peace!

Sei begrüßt, Friedensfürst im
Himmel geboren!

Hail, the Sun of Righteousness!

Sei begrüßt, Sonne der
Gerechtigkeit!

("Hark! The herald angels sing")

Christ, whose glory fills the skies,

Christus, dessen Herrlichkeit
die Himmel füllt,

Christ, the true, the only Light,

Christus, das wahre, das einzige
Licht,

Sun of Righteousness arise,

Sonne der Gerechtigkeit, gehe
auf,

Triumph o'er the shades of night;

trumpfiere über die Schatten der
Nacht.

("Christ, whose glory fills the skies")

Und bei Dudley-Smith:

An empty grave! A risen Lord!

Ein leeres Grab! Ein
auferstand'ner Herr!

*A ransomed world reborn,
to see upon the shining skies*

Eine erlöste Welt neugeboren,
um in den leuchtenden
Himmeln

the Sun of Righteousness arise

die Sonne der Gerechtigkeit
aufgehen zu sehen

On that first Easter morn!

an jenem ersten Ostermorgen!

("By loving hands the Lord is laid", HP 59)

³ M. Bakhtin, "Discourse in the Novel," zitiert in Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), S. 62.

<p><i>From earth's long tale of suffering here below</i> <i>we pray the fragile flower of peace may grow,</i> <i>till cloud and darkness vanish from our skies</i> <i>to see the Sun of Righteousness arise.</i></p>	<p>Aus der langen Leidensgeschichte dieser Welt beten wir, dass die zarte Blume des Friedens wachse, Wolken und Dunkel aus unseren Himmeln verschwinden und wir die Sonne der Gerechtigkeit aufgehen sehen.</p>
---	---

("Eternal God, before whose face we stand," HP 127)

<p><i>Until at last, with wondering eyes,</i> <i>we see, what all creation sings,</i> <i>the Sun of Righteousness arise</i> <i>with healing in his wings.</i></p>	<p>[Bis endlich mit staunenden Augen wir sehen, was die ganze Schöpfung besingt: die Sonne der Gerechtigkeit aufsteigen mit Heilkraft in ihren Flügeln.]</p>
--	--

("O God the just, enthroned on high," KWS. 24)

Auf den ersten Blick erscheint das alles wahrscheinlich bloß als die Anwendung eines passenden Ausdrucks aus Maleachi. Achten Sie aber darauf, was Dudley-Smith gemacht hat: er hat einen weihnachtlichen Ausdruck genommen und auf andere Situationen angewendet. Im ersten Beispiel sagt er: "schau, das gilt auch für Ostern!" Im zweiten folgt er Wesley, indem er den Ausdruck als Metapher für das Vertreiben der Finsternis anwendet, aber dann gehen die beiden Wege auseinander. Bei Wesley ist es ein Gebet für ihn selbst: "*Day-star, in my heart appear*" [Morgenstern, gehe in meinem Herzen auf]; bei Dudley-Smith ist es ein Gebet für eine bessere Welt am Remembrance Sonntag, ein Gebet, das des Krieges gedenkt aber Frieden sucht. Im dritten Fall beschreibt der Ausdruck das kommende Reich Gottes auf Erden.

Diese komplexen Wechselwirkungen sind überall. Manchmal ist der Wortschatz der gleiche, weil das Wort selbst das genau richtige ist, so wie mit "*reconciled*" [versöhnt] in der Beschreibung der Inkarnation:

<p><i>Peace on earth, and mercy mild</i> <i>God and sinners reconciled.</i> <i>("Hark! The herald angels sing")</i></p>	<p>Friede auf Erden und sanfte Barmherzigkeit Gott und Sünder sind versöhnt.</p>
---	--

<p><i>"Glory be to God on high,</i> <i>peace on earth," the angels cry.</i> <i>Ancient enmities at rest,</i></p>	<p>"Ehre sei Gott in der Höhe, Friede auf Erden," rufen die Engel. Alte Feindseligkeiten stillgelegt,</p>
--	---

ransomed, reconciled and blest. bezahlt, versöhnt und gesegnet.

(*"Stars of heaven, clear and bright."* HP 37)

Manchmal wird der Text etwas geändert, beinhaltet aber noch immer ein Echo:

Mild he lays his glory by Sanft legt er seine Herrlichkeit beiseite.

(*"Hark! The herald angels sing"*)

His glory put by Seine Herrlichkeit abgelegt

(*"Through centuries long the prophets of old,"* HP 43)

He came my sinful cause to plead, Er kam, um meinen sündigen Fall zu
verteidigen,
he laid his glories by er legte seine Herrlichkeit ab.

(*"The love of Christ who died for me,"* HP 226)

He laid his kingly glories down Er legte seine königliche Herrschaft
nieder.

(*"Though one with God in form divine,"* DW, S. 33)

Gelegentlich kommt so etwas vor, weil beide Dichter die Bibel zitieren, in diesem Fall war es Philipper 2. Ein anderer Text von Philipper 3:8, *"I count all things but loss"* ["Ich erachte es noch alles für Schaden"] erscheint zweimal in Wesleys Worten, *"reckon all things loss"* [erachte alles Schaden] aus seinem Lied *"And are we yet alive?!"* [Und sind wir noch am Leben?!], einmal in HP 95 und einmal in DW, S. 35. In seinen Anmerkungen zu HP weist Dudley-Smith auf diese Entlehnungen hin (S. 344). Die Anmerkungen zu seinem gefühlvollen Lied über Maria Magdalena in DW (S. 61) weisen auf eine andere Entlehnung: "die letzte Zeile der dritten Strophe (*"where my Love was crucified"* [wo mein Geliebter gekreuzigt ward]) spielt wohl auf eine Erinnerung der längeren Zeile an, die lautet: *'My Lord, my Love is crucified'* [Mein Herr, mein Geliebter ist gekreuzigt]". Diese Zeile geht auf Charles Wesley und auf eine Übersetzung von John Wesley (1703-1791) aus dem Deutschen zurück, und davor auf ältere englische Autoren, und vor diesen auf St. Ignatius.

Ab und zu sind die auffallenden biblischen Wendungen gerade diejenigen, die beide Dichter lieben: *"My times are in thy hand"* [Meine Zeit ist in deinen Händen] schreibt Wesley (aus Psalm 31:15). Und Dudley-Smith:

Our times are in his hand Unsere Zeit ist in seinen Händen
 ("Beyond all mortal praise," HP 184)

All things are in his hand Alles ist in seiner Hand
 ("Give thanks to God above," DWS.11)

Wesleys „See all your sins on Jesus laid“ [Sieh, wie alle deine Sünden auf Jesus gelegt sind] (aus Jesaja 53:6) wird zu:

My sins beyond recall Meine unwiderruflichen Sünden
 are all alike on Jesus laid, sind alle gleich Jesus auferlegt,
he died to bear them all. er starb, um sie alle zu tragen.
 ("The love of Christ who died for me," HP 226)

Dieses letzte Zitat wechselt das Echo in der letzten Zeile von Charles Wesley hinüber auf Mrs. Alexander und erinnert daran, dass Charles Wesley durchaus nicht die einzige Quelle für Dudley-Smiths Lieder ist. Seine Lieder sind eine reichhaltige Sammlung aus vielen Quellen, in Wortschatz, Aufbau und Ton. Seine große Leistung ist nicht der Reichtum an Entlehntem, sondern die Art, wie er das verwendet, was er dort findet. Um noch einmal auf T.S. Eliot zurück zu kommen:

*Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.*⁴

[Unreife Dichter imitieren; reife Dichter stehlen; schlechte Dichter verschandeln das, was sie sich aneignen und gute Dichter machen es zu etwas Besserem, oder zumindest etwas Anderem. Der gute Dichter schmiedet seine Beute in ein Ganzes von Gefühlen, das einmalig und total anders ist als das, dem es entrissen wurde; der schlechte Dichter schmeißt sie irgendwie zusammen als etwas, das keinerlei Zusammenhalt hat.]

Die Freude, die man an Dudley-Smiths Liedern hat, kommt davon, wie er das, was er von anderen übernimmt, in "a whole of feeling" macht, so dass sich jedes seiner Lieder liest, als ob es aus seinem eigenen Herzen gekommen wäre, zu seinem eigenen Zeitalter und an seinem eigenen Ort; und doch ist es auch in dem Wissen geschrieben, dass er einer glorreichen Schar von Liederdichtern angehört, die seit den Anfängen der Christenheit unseren Gottesdienst

⁴ T.S. Eliot, "Philip Massinger," *Selected Essays*, S. 206.

bereichert haben. Unter diesen Dichtern hält Charles Wesley einen besonderen Platz in Dudley-Smiths Bewusstsein inne, und zwar nicht nur, weil er eine Anthologie von Wesleys Dichtung zusammenstellte, sondern auch weil er in Wesley eine verwandte und ernsthafte Seele fand. Das erkennt man auch daran, wie wichtig es für jeden von diesen beiden ist, die Weihnachtsgeschichte zu besingen. Wesley gab *Hymns for the Nativity of our Lord* (1745) heraus, und Dudley-Smiths *A House of Praise* beinhaltet nicht weniger als 39 Lieder für Weihnachten und Epiphany. Eine seiner besten Einfälle war es, seinen Freunden jedes Jahr eine Weihnachtskarte mit einem neuen Lied zu schicken. Was Charles Wesley belangt, so sind seine Weihnachtslieder unter seinen schönsten und unvergesslichsten, vor allem "*Hark! The herald angels sing*" (zu der Melodie von Mendelssohn, die er ursprünglich für die Stadt Mainz anlässlich der 400-Jahrfeier der Erfindung der Buchdruckerei zu Ehren Gutenbergs komponiert hatte). Als auserlesenes Beispiel von Wesleys Kunst sei der Gesang der Engel bei Jesu Geburt genannt, "*Glory be to God on high*". (Wir singen es.)

Die Bedeutung der Weihnachtsgeschichte für beide Dichter liegt darin, dass in diesem Ereignis sich die Welt verändert. Es ist der Augenblick, in dem die Menschen feststellen, dass sie nicht mehr Gefangene ihrer eigenen Geschichte und ihrer eigenen menschlichen Situation sind, sondern dass hier eine Möglichkeit zu Veränderung, zu einem neuen Leben, einem neuen Anfang liegt. Gott ist mit uns, "*Jesus our Immanuel*" (Wesley), "*the child Emmanuel*" (Dudley-Smith, HP 38), "*God with us, Immanuel*" (Dudley-Smith, HP 39)

Natürlich gibt es Unterschiede, aber die sind nicht zahlreich. Anders als Dudley-Smith schreibt Charles Wesley von christlichem Perfektionismus, jener Lehre, die John Wesley in einen Artikel des frühen methodistischen Glaubenssystems formte. Bei Charles Wesley finden sich auch Reaktionen auf zeitgenössische Ereignisse wie Aufstände und Erdbeben, die nicht mehr aktuell sind. Aber in vielen anderen Belangen ruft ein anglikanischer Geistlicher einem anderen über zwei Jahrhunderte hinweg zu in den Worten der Bibel und des *Book of Common Prayer*. Der Inhalt dieses Zwiegesprächs ist meiner Ansicht nach etwas, das auf eine Kontinuität der Lieder-Renaissance weist, eine Kontinuität, die wunderbar und bewegend und unserer menschlichen Situation angepasst ist, weil sie auf zwei Erkenntnissen beruht: die universelle Angst um unseren existentiellen Zustand der Unzulänglichkeit und Sünde, und die unendliche Zartheit der göttlichen Liebe.

Übersetzung: Hedwig T. Durnbaugh

Kongressbericht Trondheim

- Sektionsbeiträge -

Yu-Ring Chiang¹

Die Verbreitung der Psalmlieder von den Niederlanden nach Formosa

Zusammenfassung

In den Jahren von 1624 bis 1662 war Formosa niederländisch besetzt. Heute bewahrt das Gemeentearchief Amsterdam ein Manuskript auf, das die fünf Lieder des VOC-Priesters (VOC, Vereenigde Oostindische Compagnie) Robert Junius (1606-1665) beinhaltet. Diese Lieder umfassen die *Zehn Gebote*, ein *Credo*, ein *Vater Unser* und zwei Abendgesänge. Die *Zehn Gebote* wurden zu einer selbstständigen Melodie, die weiteren vier Lieder wurden zur Melodie von „Psalm 100“ gesungen.

In Formosa ist heute nur die Melodie *Old Hundredth* für Psalm 100 bekannt. Bis 1999 wurde in der Wissenschaft angenommen, dass die Melodie *Old Hundredth* die älteste westliche Melodie in Formosa war. Aber dies hat sich aus mehreren Gründen als wissenschaftlich unhaltbar herausgestellt. Schließlich war die Melodie für Psalm 100 im 17. Jahrhundert in den niederländischen und englischen Psalmtraditionen völlig unterschiedlich gesetzt, so dass die aktuellen Kirchenlieder Formosas nur auf englische bzw. amerikanische Psalmengesänge zurückgehen können. Außerdem sind sie durch diese Tradition so stark beeinflusst worden, weil offensichtlich die niederländische Tradition des Genfer Psalters nicht bekannt war.

Im weiteren Verlauf wird anhand von musikalischen Beispielen und eines Stammbaums gezeigt, wie sich die Psalmmelodien nach Genfer Tradition in zwei Richtungen entwickelten, die beide eine große Rolle für die Kirchenmusikkgeschichte in Formosa spielten.

I Historischer Hintergrund

Die Niederländische Ostindien-Kompanie (VOC) wurde 1602 gegründet und 1798 aufgelöst. In den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts, als Batavia (das heutige Jakarta) erobert wurde, begann ihre Blütezeit. Im Jahr 1624 besetzten niederländische Seefahrer und die Niederländische Ostindien-Kompanie den Süden der Insel Formosa. Um 1641 war etwa ein Drittel der Insel unter niederländischer Verwaltung.² Die niederländische Kolonialverwaltung begann die christliche Missionierung der Ureinwohner und richtete die ersten

¹ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Yu-Ring Chiang: Music Department of Soochow University, Taipei, Taiwan.

² Wikipedia, *Taiwan*. Letzte Änderung am 12. Juni 2007.
<http://de.wikipedia.org/wiki/Taiwan>.

öffentlichen Schulen Taiwans ein. Die niederländischen Kolonialherren haben schließlich im Jahr 1662 ihren Missionarsdienst aufgegeben. Das Christentum hatte während dieser 38 Jahre dauernden niederländischen Besatzung die Gelegenheit, erstmals auf Formosa Fuß zu fassen und sich sodann auf der Insel zu verbreiten.

Durch die VOC wurden zwischen 1624 und 1662 mehr als 20 Missionare nach Formosa gesandt. Dazu zählten insbesondere die ersten beiden Priester, Georgius Candidus (1597-1647) und Robertus Junius (1606-1665). Georgius Candidus war von 1627 bis 1631 in Formosa und Robertus Junius folgte zwei Jahre später, 1629, und blieb bis 1643.

II Das VOC Archiv

Im Gebäude des Gemeentearchief Amsterdam befand sich im 17. und 18. Jahrhundert auch das Gemeentearchief der niederländischen reformierten Kirche (ACANHK, Archief Classis van Amsterdam van de Nederlands Hervormde Kerk). Es wurde dem VOC Archiv untergeordnet. Die Signatur „ACANHK 192-193“ beinhaltet einige Reformierte Katechismen und etliche Lieder, die die *Zehn Gebote*, ein *Credo*, ein *Vater Unser* und zwei Abendgesänge umfassen.

Adriaan Abraham Ginsel (1875-1925), ein niederländischer Historiker, hatte seine Dissertation im Jahr 1931 über die Missionare und die Kirchenarbeit in Formosa zwischen 1627 und 1668 verfasst³. Diese Arbeit thematisierte erstmals inhaltlich das Konvolut „ACANHK 192-193“, das in Ginsels Dissertation noch die alte Signatur „VOC 88-89“ trägt. Ginsel beschrieb die Dokumente und legte eine Liste an (das Sternchen zeigt die von Ginsel erstmalig entdeckten Archivalien)⁴:

1. Ordinair formulier des Christendoms by Ds. Junio op zijn vertrec gelaten in de dorpen Soelang, Sinckan, Mattau, enz.
2. Formulier der vraechstukken D. Roberti Junii, gelijc in sommige dorpen gevonden is. Vertaald in het Formosaansch door D. Hans Olhoff.
3. Groote Vraachstukken D. Junii, by hem tlaatste jaar in Soelang alleen gebruijct tot onderwijsing van ontrent vijftich mannen, uijt alle dorpen uijtverkoren.
4. Het Gebed vóór den Godsdienst.
5. Een preek van Junius over Ps. 50, vs. 15.
6. *Een Gebed na den Godsdienst.
7. *Een Predicatie over het 12e vers van den 116en Psalm.
8. *De tien geboden des Heeren op zijn eijgen voijse.
9. *Het geloove op de voijse van den 100sten psalm.
10. *Het onse Vader op de voijse van den 100sten psalm.

³ Willy Abraham Ginsel, *De Gereformeerde Kerk op Formosa of de lotgevallen eener handelskerk onder de Oost-Indische-Compagnie 1627-1662*. Leiden: Boeken Steendrukkerij P. J. Mulder & Zoon 1931.

⁴ Ginsel 1931, S. 92-93.

11. *Een avont gesangh op de voijse van den 100sten psalm.
12. *Een (ander) avont gesangh op de voijse van den 100sten psalm.
13. *Een Predicatie over de voorreden des Wedts ende over het eerste gebot.

Bemerkenswert sind die Nummern 8 bis 12. Es wurden nicht nur der Inhalt der Archivalien angegeben, sondern auch die zum Vortrag nötigen Weisen der jeweiligen Lieder: Die *Zehn Gebote* wurden beispielsweise zu einer selbstständigen Melodie, die weiteren vier Lieder wurden zur Melodie *Psalm 100* gesungen.

Die Melodie *Psalm 100* wurde in der Forschung mehrmals zitiert. Sie galt als bekannteste Melodie während der Zeit der niederländischen Besatzung in Formosa und wurde ohne Noten überliefert. Da in der Kirche Taiwans nur die Melodie *Old Hundredth* für Psalm 100 bekannt ist, wurde bis 1999 noch *Old Hundredth* für Psalm 100 von Loys Bourgeois (1510-1561) als „Älteste westliche Melodie in Formosa“ bezeichnet. Aber dies hat sich vor kurzer Zeit als wissenschaftlich unhaltbar herausgestellt.

III Einige Stellen über die Melodie „Psalm 100“ in chronologischer Folge

Mindestens drei Mal nennen Quellen des VOC Archivs die Melodie *Psalm 100*:

1. Im Jahr 1636 sangen 700 Bewohner Sinkans, eines Orts auf der Insel Formosa, vor und nach der Sonntagspredigt des Priesters Robertus Junius jeweils ein Lied mit *Psalm 100* auf Sinanisch:

„Ongeveer 60 meiskens worden oock van dagh tot dagh inde gebeden als andertsins gecategiseert; de Sondagen mede behoort. geviert ende de predicatien wel van over de 700 menschen aengehoort. Daer wort oock, neffens Junio ende eenige Nederlanders, by de schooljongens voor en na de predicatie inde Sincansche tale op de voyse van de 100^e psalm Davids stichtelyck gesongen.“⁵

2. Zwei Jahre später wird berichtet, dass, erneut in Sinkan, am 5. Februar 1638 ca. 100 Mädchen und Burschen das *Credo* und das *Vater Unser* mit der Melodie *Psalm 100* sangen:

„Den 5^{en} dito. Hebben ons getransporteert inde Sincansche Schoole, bestaende in 45 jongens, alle in Godes leere, haere avont ende morgen gebeden, mitsgaders int leesen van haere boecken, singen van 't Vader onse ende t' Geooff, in Sincansche tale, op de voyse van den 100^{en} Psalm gestelt“.⁶

3. Robertus Junius war im Jahr 1643 in die Heimat zurückgekehrt. Die Nachfolger haben im Jahr 1648 einen Brief an die Gemeinde in Amsterdam geschrieben, Lehrmaterial nach Formosa zu schicken, worunter sich auch 1000 Psalmbücher befanden:⁷

⁵ Grothe 1886, *Archief*, III, S. 133.

⁶ Grothe 1886, *Archief*, III, S. 161.

⁷ ACANHK 157, fol. 220-221.

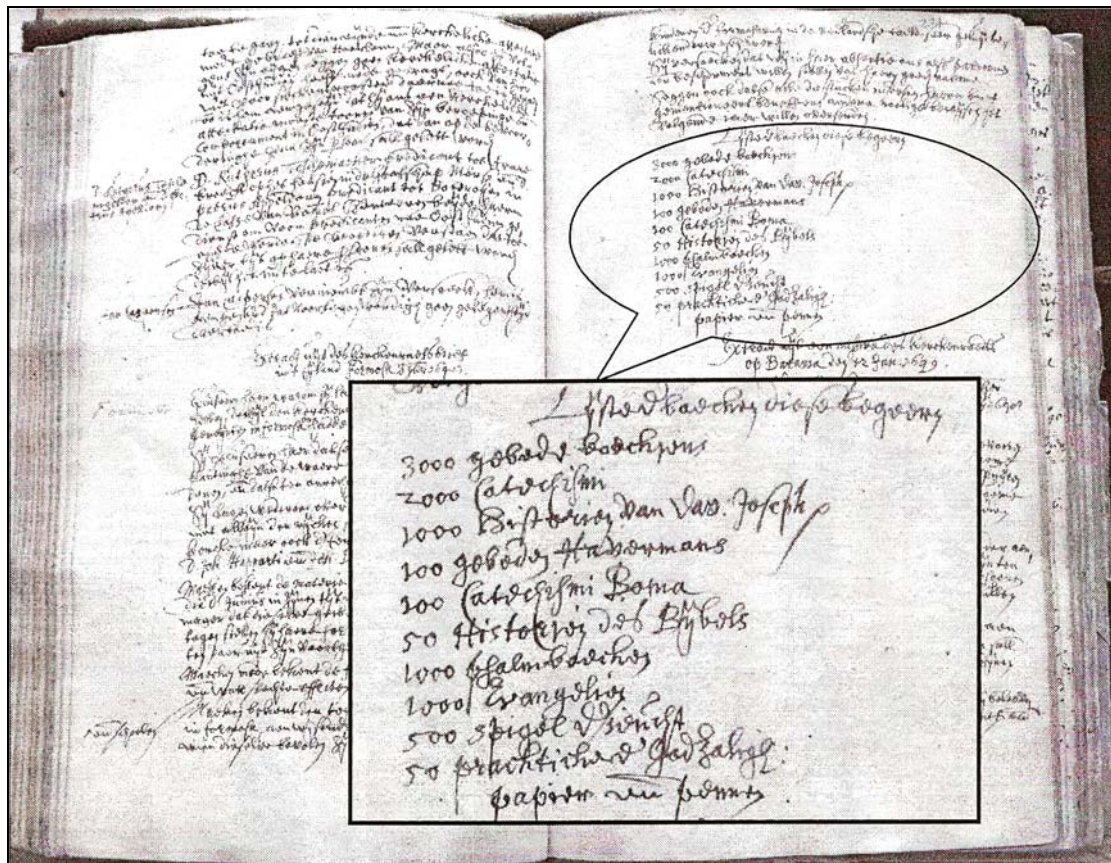


Fig. 1: ACANHK 157, fol. 220-221.

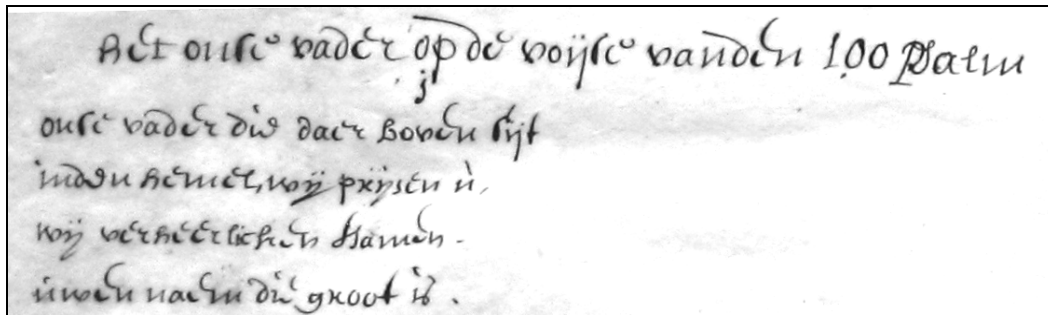
Das Material umfasst (Fig. 1):

3000	Gebedenboekjes
2000	Catechismussen
1000	Historien van Joseph
100	Gebeden Havermans
100	Catechismi Boma
50	Historien des Bijbels
1000	Psalmboeken
1000	Evangelien
500	Spiegel der Jeugd
50	Praktijk der Godzaligheid

Im Gemeindearchiv Amsterdam befinden sich unter dem Datum 14. Juli 1650 „ACANHK 192-193“, die gesamten Manuskripte, bzw. Abschriften Robertus Junius’.

IV Über den Text

Bereits um ca. 1636 wurde die Psalmmelodie in Formosa verwendet. Damals wurde sie zum *Credo* und zum *Vater Unser* gesungen. Merkwürdigerweise wurden die Lieder nicht, wie in den Schriften zitiert, auf Sinkanisch, sondern auf niederländisch gesungen. Hier zeigt z. B. die erste Strophe des *Vater Unsers*, wie Robertus Junius die Bibelstelle Mt 6, 9-13 nachdichtete.

Fig. 2: Die erste Strophe des *Vater Unsers*

Es folgt ein Vergleich dieser Nachdichtung aus dem Jahr 1636 mit der heutigen niederländischen Version des *Vater Unsers*:

	Der Text Robertus Junius	Heutige Niederländische Version
1	onse vader die daer Boven sijt inden hemel, wij prijsen u, wij verheerlicken tsamen uwen naem die groot is.	Onze Vader die in de hemelen zijt, Uw naam worde geheiligd;
2	al ist datter veel volck is veel waren Christenen in u rijck dien ghij genadich sijt godt. die seggen onsen godt	Uw koninkrijk kome;
3	Het moet geschieden uwen wille hier Beneden moeten de woorden glooft worden. vande menschen, gelijk engelen sijn. inden hemel die knechten gods sijn	Uw wil geschiede, gelijk in de hemel also ook op de aarde.
4	desen dach onsen cost. geeft ons, onse Kleederen. sent ons beneden vader. gedenckt aen Jesum Christum	Geef ons heden ons dagelijks brood
5	neemt alle onse sonden wech. siet niet aen onse gebreecken. gelijk wij wechnemen de sonde des volcks die hier sijn.	en vergeef ons onze schulden, gelijk ook wij vergeven onze schuldenaren;
6	Laet ons niet in versoekinge komen. verdrijft de veele duijvelen. uwe is den hemel, het rijck. ghij moet inder eeuwoicheijt verheerlickt worden.	en leid ons niet in verzoeking, maar verlos ons van de boze. Want Uwer is het Koninkrijk en de kracht en de heerlijkheid in der eeuwigheid.
7	Amen seggen wij vader. verhoort ons fraij verhoort onse woorden, want wij sullen altsamen Christenen sijn	Amen.

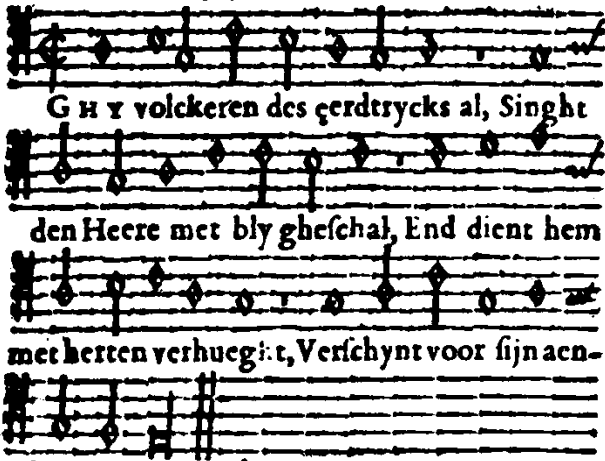
V Über die Melodie Psalm 100

Die Melodie für Psalm 100 war im 17. Jahrhundert in der niederländischen und englischen Psalmtradition völlig unterschiedlich gesetzt, so dass die aktuellen Kirchenlieder Formosas nur auf englische bzw. amerikanische Psalmengesänge zurückgehen können. Außerdem sind sie durch diese Tradition so stark beeinflusst worden, weil offensichtlich die niederländische Tradition des Genfer Psalters nicht bekannt war.

Während der Veröffentlichung des gesamten *Le psautier Genève* 1562 hatten die englischen Psalmgesänge zwischen 1556 und 1562 einen eigenen Weg vom *Anglo-Genevan Psalter* zum *The whole Book of Psalmes*, auch als *English Psalter (Old Version)* bezeichnet, eingeschlagen. Danach wurden die Melodien der *Old Version*, die auch die *Old Hundredth* umfasst, durch die Missionare im 19. Jahrhundert nach Formosa gebracht. Aber im 17. Jahrhundert wurden die Melodien der niederländischen Psalmgesänge dem französischen *Le psautier Genève* 1562 folgend durch den *Datheen Psalter* (1566) ins Niederländische übersetzt und zwei Jahrhunderte hindurch in den niederländischen Kirchen verwendet. Zur Zeit der niederländischen Besetzung in Formosa (1624-1662) wurde der *Psalm 100* in den Niederlanden (Fig. 3) anders gesungen als die englische *Old Hundredth* (Fig. 4).

P S A L M C.

**Die Ghemeynte Godts wert hier vermaent, dat
sein den tempel te saemen komme om Gode
te aenbidden, ende sijne barmherticheit ende
waerheit te prysen.**



**G H Y volckeren des ęrdtrycks al, Singht
den Heere met bly gheschal, End dient hem
met herten verhueg: t, Verſchynt voor ſijn aen-
ſchyn met vrueg ht.**

Fig. 3: Psalm 100 von *Le psautier Genève* 1562. Pidoux 1986



Fig. 4: *Old Hundredth* des *English Psalter* 1562. Illing 1983.

Beide Melodien stammten von Loys Bourgeois, aber die englische *Old Hundredth* war eigentlich für den französischen Psalm 134 geeignet (Fig. 5). Sie wurde im Jahr 1551 herausgegeben. Danach folgte die Übertragung in den niederländischen Psalm 134 (Fig. 6). *Old Hundredth* wurde, wie erwähnt, durch die englische Tradition des Kirchenliedes im 19. Jahrhundert auf Formosa verbreitet (Fig. 7).

P S E A V M E CXXXIIII. 447

R us ser uiteurs du Seigneur,
Vous qui de nuit en son honneur De-
dans sa maison le ser uez, Louez-
le, & son nom es le uez.

Fig. 5: Psalm 134 von *Le psautier Genève* 1562. Pidoux 1986

P S A L M CXXXIII

Dauid vermaent die Leuten tot haeren dienst
ende verzekert se, dat Godts jonste hen niet
ontbreken sal.

A L L E ghy knechten des Heeren, Wilt hem na
tsaemen vereeren, Ghy die in sijn huys staet end
waect, Dient hē end sijnē naem grootmaeckr.

Fig. 6: Psalm 134 des *Datheen Psalters* (1566). Spijker 1992.

6 (7)

8, ji.

Si-phian tē 100 phiⁿ.

1 THIⁿ-Ē bān pang bān kok bān bān,
Chit-chē lái óa Siōng-tè bīn-chēng,
Tōa siaⁿ gīm-si o-ló I chin,
Siōng-tè chī-chun lāng-lāng tiōh kēng.

第七首 詩篇一百篇

天下萬邦萬國萬民
一齊來倚上帝面前
大聲吟詩讚美伊真
上帝至尊人人着敬

Fig. 7. *Seng Si Koa* Taiwan 1900 (links unten) und *Ióng Sim Sin Si* Amoy 1872 (rechts, The Bodleian Library/Oriental Books/Oxford, Signatur: Sinica 1649).

Der niederländische Psalm 100 stammt aus dem *Genfer Psalter* des Jahres 1562 (Fig. 8).⁸ Diese Melodie verwendete vermutlich Robertus Junius im 17. Jahrhundert in Formosa. Sie verschwand mit der 1662 aufgegebenen niederländischen Missionsarbeit.

P S E A V M E C. TH. DE BE.

Ici l'Eglise est exhortee de s'assembler au temple pour adorer
Dieu, & le benir pour sa misericorde & verité.

Vous tous qui la terre habitez,
Chantez tout haut à Dieu, chantez, Ser-
uez à Dieu ioyeulement, Venez
deuant luy gaielement.

Fig. 8: Psalm 100 von *Le psautier Genève* 1562. Pidoux 1986.

⁸ Pierre Pidoux 1962, Bd. 1, S. 92.

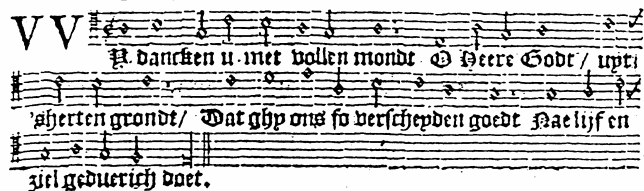
Die Beziehungen zwischen der Melodie des niederländischen Psalms 100 und der des Psalms 134 sind durch ein Gebetslied nach der Kommunion sichtbar. Das Gesangbuch hat vermutlich das Lied im Jahr 1624 mit der Melode „C. Psalm“ (Fig. 9, Zeile 3) sowie mit „CXXXIV. Psalm“ (Fig. 9, Zeile 4) angegeben.

G E S A N G E N. 39

HET GEBEDT NAE DEN ETEN.
Op de wijze vanden c. Psalm.

Kan oock gesongen werden op de wijze vanden CXXXIV. Psalm.

V V



Wij danken u met volen monde O Heere Godt / upri-
'sherten grondt / Dat ghy ons so verscheyden goedt. Aelijc en
ziel geduerich doet.

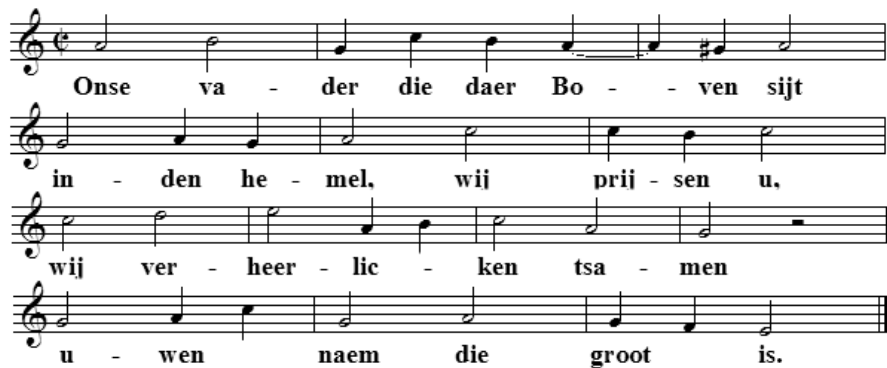
Fig. 9: Die Melodie Psalm 100 mit dem Text *Het Gebedt Nae Den Eten*. Ampzing 1624

Als Beispiel kann man die Melodie *Psalm 100* des *Datheen Psalters* (1566) mit dem Text des *Vater Unsers* von Robertus Junius einsetzen (Fig. 10).

Het onse vader op de voijse vanden 100 Psalm

M.: Loys Bourgeois 1562 (?)
T.: Robert Junius ca. 1636

$\text{♩} = 200$



Onse va - der die daer Bo - - ven sijt
in - den he - mel, wij prij - sen u,
wij ver - heer - lic - ken tsa - men
u - wen naem die groot is.

Fig. 10: Die Melodie *Psalm 100* des *Datheen Psalters* (1566) mit dem Text des von Robertus Junius verfassten *Vater Unsers*

VI Resümee

Beide Psalmmelodien verbreiten sich in ihrer Anfangszeit in zwei Richtungen (Fig. 11). Einerseits wurde die Melodie Psalm 134 von Loys Bourgeois im Jahr 1551 für den französischen *Le psautier Genève* komponiert. Der englische *Anglo-Genevan Psalter* übernahm die Melodie und gab sie unter der Bezeichnung des englischen Psalms 100 an. Danach wurde sie 1562 durch den *English Psalter (Old Version)* weiter verbreitet. Sie ist später als *Old Hundredth* bekannt geworden. Im

19. Jahrhundert brachten sie die Missionare der English Presbyterian Church und die London Missionary Society nach Asien. Bis heute ist sie noch als gut bekannte Melodie für Psalm 100 in Gebrauch, d.h. als Melodie zum Französischen Psalm 134, was dem Englischen Psalm 100 entspricht.

Andererseits wurde die originäre Melodie des Psalms 100 von Bourgeois erst im Jahr 1562 in dem *Genevan Psalter* veröffentlicht. Es folgten die Übertragungen ins Deutsche (1565 durch den *Lobwasser Psalter*) und ins Niederländische (der *Datheen Psalter*). Durch die Übertragung des *Datheen Psalters* (1566) kam sie 1636 durch die Missionare der VOC nach Formosa und verbreitete sich dort. Die Melodie (für den niederländischen Psalm 100) gilt heute als eine der ältesten westlichen Melodien Formosas.

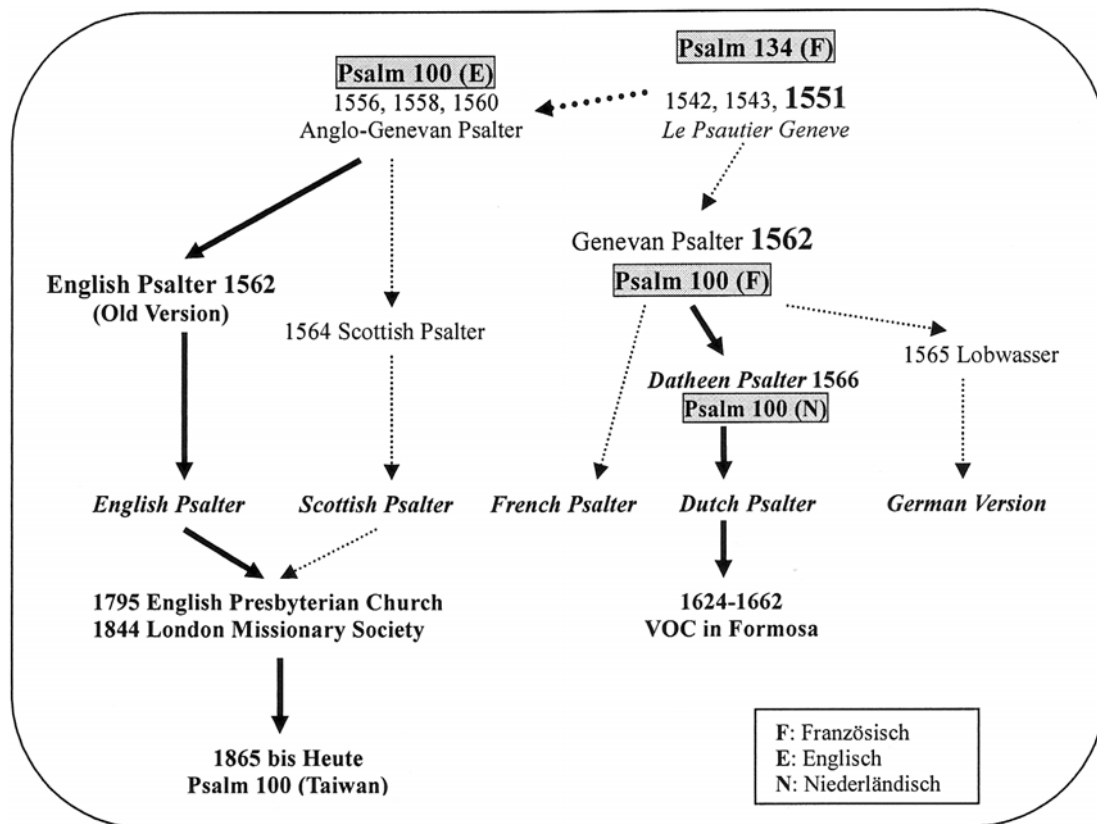


Fig. 11: Die Entwicklung der Psalmenverbreitung auf Formosa

Quellen und Literatur

Ampzing, Samuel

- 1624 *Het Hoog-Lied van den heyligen ende wijfen Koning ende Propheet Salomon, met eene korte Verklaringe.* Haerlem.

Campbell, William

- 1903 *Formosa Under The Dutch.* London.

Chiang, Yu-Ring

- 1997 *Seng Si Koa. Das erste Kirchengesangbuch in Taiwan – Bibliographische Untersuchung der Primaerquellen.* Diss. Uni Wien.
- 1999 *An Example of Christian Musical Historical Documentation in the Period of Formosa under the Dutch in Seventeenth Centruary.* Kongressbeitrag des *Humanity and Society on Across-Century* in Aletheia University 1999. Taipei.
- 2005 *Taiwanese Sèng Si and the Metrical Psalter.* Studies of Liturgical Musicology in Taiwan, No. 1. Taipei.
- 2007a „Preliminary Comprehension of THE TEN COMMANDMENTS Disseminating in the Period of Formosa under the Dutch in Seventeenth Century Based on De Psalmen Davids by Peter Datheen“. In: *Formosan Journal of Music Research*. Vol. 4 (Spring, 2007), S. 1-19. Taipei.
- 2007b „A Further Comprehensive Analysis to Psalm Chanting Prevailed in the Period of Formosa under the Dutch based on ‘1000 Psalm Books’ Referred in Ginsel’s Dissertation“. Kongressbeitrag des *2007 International Conference on Religious Studies: Localization and Globalization* of Taiwan Association for Religious Studies. Taipei.

Ginsel, Willy Abraham,

- 1931 *De Gereformeerde Kerk op Formosa of de lotgevallen eener handelskerk onder de Oost-Indische-Compagnie 1627-1662.* Leiden: Boeken Steendrukkerij P. J. Mulder & Zoon.

Grothe, Jacob Anne,

- 1886 *Archief voor de Geschiedenis der Oude Hollandsche Zending.* III. Formosa. 1628-1643. Utrecht.

Illing, Robert

- 1983 *The English Metrical Psalter 1562.* Adelaide, Vol. 3. Ps. 100 (Fak.IX).

Kuepers, J. J. A. M.

- 1977-1978 *The Dutch Reformed Church in Formosa 1627-1662: Mission in a Colonial Context.* Schriftenreihe der Neuen Zeitschrift für Missionswissenschaft, Bd. XXVII. p.7-46. Immensee/Switzerland. Reprint from *Neuen Zeitschrift für Missionswissenschaft*, 33 (1977), 247-267; 34 (1978), 48-67.

Pidoux, Pierre

1986 *Clément Marot et Théodore de Bèze, Les Psaumes. En Vers Français avec leurs mélodies. Facsimilé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562. Genève.*

't Spijker, W. van, and J. N. Ijkel

1992 *De Psalmen Davids door Petrus Dathenus met Catechismus, Formulieren, en Gebeden. Facsimile van de uitgave Heidelberg 1566. Houten.*

The Bodleian Library/Oriental Books/Oxford

1872 *Ióng Sim Sin Si. Signatur: Sinica 1649.*

Wikipedia

2007 *Taiwan. Letzte Änderung am 12. Juni 2007.*
[http://de.wikipedia.org/wiki/Taiwan.](http://de.wikipedia.org/wiki/Taiwan)

Elisabeth Fillmann

Der Untergang der „Titanic“ und die Weltreise des „Schiff geladen“.

Ein norwegischer Roman als Verbreitungsmedium eines deutschen Kirchenliedes und seine Übersetzungsprobleme

„Gleder meg“ sier Romanfiguren David Bleiernstern i Erik Fosnes Hansens „Salme ved reisens slutt“, når han møter sin innlandske kollega, og jeg gjentok ordene på IAH-konferensen i Trondheim av hele mitt hjerte. Takk for sist, for muligheten for å referere om salmene i den norske roman¹
- likevel på tysk.

Was passiert in Erik Fosnes Hansens Roman „Salme ved reisens slutt“ - und dessen Übersetzungen mit den verwendeten Kirchenliedern?

Neue literarisch-hymnologische Feldforschungen zu dieser Frage stellen die folgenden Seiten vor. Abgeschlossen sind die praktischen und theoretischen Untersuchungen noch nicht. In Trondheim konnten sie aus dem Kreis der Zuhörer während der IAH-Tagung weitere Früchte einbringen. Dafür sei denen, die neue Informationen beisteuerten,² herzlich gedankt!

Bereits früher³ wurde dargestellt, dass mit den Kirchenliedern in „Choral am Ende der Reise“ nicht das geschieht, was erwartet wird. Es ertönt gerade nicht das Lied, das bei der Erwähnung des Begriffs „salme“ - „Kirchenlied“ - im Zusammenhang mit dem Untergang der „Titanic“ assoziiert wird, das sogar dem Spielfilm von 1953 den Arbeitstitel gab, „Nearer, my God, to Thee“. Ob die Schiffsmusiker im Roman am Ende mit dem, was sie stattdessen spielen, näher zu Gott kommen, wird noch einmal zu fragen sein.

Zunächst wendet sich die Aufmerksamkeit einer anderen Stelle des Werkes zu, die in einer nicht allzu häufigen Form, nämlich integriert in einen in mindestens 24 Sprachen übersetzten Bestseller, die weltweite Verbreitung eines Kirchenliedes bewirkt hat.

In der literaturwissenschaftlichen Kritik ist das Lob des Publikumsrenners nicht ganz so unbestritten wie auf dem Buchmarkt.

¹ Det er også en takk for Hilde, norsk-lærerinne mine, som skulle ha lest det, men døde mye for tidlig.

² Die Namen folgen an den entsprechenden Stellen. Ich danke auch allen, die mir schon zuvor mit Auskünften und Material geholfen haben, Hedda Durnbaugh und anderen.

³ Elisabeth Fillmann: Kirchenliedfunktionen in Erik Fosnes Hansens Roman „Salme ved reisens slutt“. In: I.A.H. Bulletin. Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie 32 (2004), S. 197-211. Um das Verständnis der Überlegungen zu den Übersetzungen zu ermöglichen, werden hier einige der dort vorgebrachten Ergebnisse wiederholt.

Der Roman verknüpft, meist in Rückblenden, verschiedene Subgattungen, wie Brief-, Künstler- oder Collegeroman, aber auch re-telling von Mythen zur Entwicklung der Protagonisten, des fiktiven „Titanic“-Orchesters.

Dabei finden verschiedene Stoffe und Topoi der Weltliteratur in einem virtuoseren Leitmotivgewebe Verwendung. Ein Kritiker schrieb: „Die Welt von gestern‘ wird recycelt.“⁴ Das Faszinierende entsteht aber vielleicht gerade dadurch, dass man gespannt verfolgt, *wie* das Bekannte entwickelt wird.

Den breitesten Raum nimmt das Schicksal von Jason Coward ein. Der Name ist, wie viele im Roman, ein sprechender oder anspielender. (Der amüsanteste ist der Name des Hauptorts einer kleinen schwäbischen⁵ Herrschaft: „Henkerdingen“.)

Jason⁶ lässt natürlich den mythologischen Seefahrer assoziieren, ohne dass eine weitergehende Adaptation der Argonautensage vorliegt.

Jason hat als Junge beide Eltern verloren. Daran zerbricht sein Glaube an Gott. Nachdem auch seine schwangere Freundin, ebenfalls eine Außenseiterin, den Freitod im Wasser gesucht hat - das Ophelia-Motiv bildet die Folie - und Jason nach einem makabren Alkoholexzess von der medizinischen Fakultät relegiert wird, droht er im Sumpf der Großstadt London zu versinken. Am Höhepunkt, nach der ekelerregenden Schilderung eines Hunde-Ratten-Kampfes in einer Wettspelunke unter der nahezu blasphemischen Verknüpfung mit Jakobs Kampf am Jabbok⁷, gibt eine Mischung von Erzählerbericht, erlebter Rede und Innerem Monolog suizidale Betrachtungen über die Bedeutungslosigkeit des einzelnen Lebens wieder. Jasons Erinnerung an ein Schiff in Quarantäne auf der Themse mit hoffnungslos dahinsterbenden Cholerakranken nimmt bedrohlich Raum ein, bis im Lied, das er aus seinem inneren Fundus tröstender Musik sucht, ein anderes Schiff vor der Gefährdung des Lebenswillens rettet: Die norwegische Übertragung von „Es kommt ein Schiff geladen“.⁸

Wie kommt dieses alte deutsche, aber erst seit der vorigen Jahrhundertwende (also nach dem Zeitpunkt der Handlung) breit in deutschen Gesangbüchern rezipierte Lied in den Roman, obwohl es in den norwegischen Gesangbüchern fehlt und nicht zum Repertoire der allgemeinen Hymnodie gehört? Das war die Ausgangsfrage von spannenden Entdeckungs“touren“:

⁴ Georg Pfeleiderer: Zerbrochen und untergegangen. In: Badische Neueste Nachrichten, 3.7.1995 (zitiert nach Sonja Granske: „Salme ved reisen slutt“ von Erik Fosnes Hansen. Analyse und Rezeption. Ungedruckte Magisterarbeit, Universität Bonn 2000, S. XXXV-XXXVII, hier S. XXXVI.)

⁵ Hansen hat zeitweise in Stuttgart gelebt.

⁶ Die Interpretationsmuster, die der Nachname - „Feigling“ - für die Geschichte anbietet, können an dieser Stelle nicht diskutiert werden.

⁷ Gen. 32, 23ff.

⁸ Abdruck der Passage im erwähnten Beitrag im I.A.H. Bulletin 30 (2004), S. 202-204.

Erik Fosnes Hansen zitiert das Lied aus dem Gedächtnis, und das reicht nach seiner Auskunft⁹ nur bis zu dem Punkt, wo der Liedtext im Buch abbricht. Gelernt hat er es auf der Rudolf-Steiner-Schule in Oslo, die er besuchte. Es hat den unmittelbaren Weg in den Text aus der mündlichen Tradition gefunden. Es gibt jedoch auch eine schmale schriftliche Überlieferung. Auf meine Suchanfrage hin konnte in der Schule die Hektografie eines wie im Roman dreistimmigen Diskantsatzes aufgespürt werden.¹⁰ Wer die Übersetzung besorgte, ist (noch) nicht ermittelt. Im Osloer Steiner-Milieu scheint das Lied bekannt (gewesen) zu sein. In einem Blog im Web fand sich 2003 ein Kommentar, in dem das norwegische Lied ebenfals zitiert wird als einer von „undervakre [wunderschönen] adventssanger fra middelalderen“.¹¹ Der Autor des Kommentars berichtete mir, nachdem er 2007 ausfindig gemacht war, dass er das Lied im Waldorf-Kindergarten und in Versammlungen der Christengemeinschaft gehört hat, und teilte auch den ihm bekannten Text mit. Er kann sich zudem an ein kleines Buch erinnern, das er sah. Nachdem in Trondheim der Satz dreistimmig vorgetragen wurde, regte sich auch fachhymnologisches Gedächtnis an ähnliche Harmonisierungen. Von Jürgen Henkys stammt der Hinweis auf Helmut Walchas Insel-Buch¹² mit zwei- und dreistimmigen Sätzen. Allerdings sangen die Rudolf-Steiner-Schulkinder¹³ nicht Walchas Satz. Ob es eine gedruckte Quelle für die literarisch beschriebene Form des Gesangs gibt, muss also noch offen bleiben. Bis zum Sprung in den Roman scheint das Lied den alten und bis heute noch in vielen Fällen begangenen Weg von Mund zu Ohr und Hand und Mund genommen zu haben.

Schon in der recht exklusiven, schmalen Rezeption des Liedes in Norwegen gibt es Textvarianten. Der vorvorletzte und der letzte Satz weichen ab und lauten in der „Kindergartenfassung“:

„Den last som skipet bærer
er evighetens ord
er brødet som oss nærer
er frelser for vår jord.“

⁹ Durch seine Literaturagentin, Anneli Høier, telefonisch am 6.1.2005 an mich übermittelt.

¹⁰ Dank an Erik Johannessen, Fax vom 5.2.2005, die Hektografie ist abgedruckt im I.A.H. Bulletin 30 (2004), S. 197.

¹¹ [Http://olaug.skoddeheimen.no/arkiv/000668.html](http://olaug.skoddeheimen.no/arkiv/000668.html), darin: Posted by JoS at December 11, 2003 0.29 FM.

¹² Deutsche Weihnachtslieder. Zweistimmig gesetzt von Helmut Walcha. Vignetten von Willi Harwerth. Frankfurt/Wiesbaden: Insel-Verlag. 121. - 140. Tausend 1952.

¹³ Heike Wennemuth besorgte dankenswerterweise die abgebildete Notengrafik.

The image shows a musical score for a three-part setting of the hymn 'Es kommt ein Schiff geladen'. The score is arranged in three systems, each with three staves for different voices: 1. Sopran (Soprano), 2. Sopran (Soprano), and Alt (Alto). The first system covers the first line of the hymn: 'Es kommt ein Schiff ge - la - den, bis'. The second system covers the second line: 'an den höch - sten Bord, trägt Got - tes'. The third system covers the third line: 'Sohn voll Gna - den, des Va - ters e - wigs Wort.' The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 6/4 time signature. The lyrics are printed below the corresponding vocal lines.

Abb. 1: Dreistimmiger Satz von „Es kommt ein Schiff geladen“
aus der Rudolf-Steiner-Schule in Oslo

In dieser Fassung entfällt am Ende das Wort „kjærligheden“, das im Roman als letztes vor dem spannungserzeugenden Abbruch steht und gleichzeitig das Bindeglied für die Handlung bildet.

Jason findet eine junge, bewusstlose Prostituierte im Schnee, die er vor dem Erfrieren birgt und vorübergehend in seinen Schutz nimmt; er sorgt sogar wie der barmherzige Samariter ein wenig für ihre Zukunft.

Er hat wieder Mitleid, und das heißt eine Beziehung zu den Mitmenschen gewonnen.

Durch die Weisung des Mädchens wiederum findet er einen Weg zwischen bürgerlicher Integration und sozialem Untergang: Er wird Schiffsmusiker.¹⁴

Das Lied vom Schiff hat also eine wesentliche Funktion in der Handlungsgestaltung, es steht an einem Wendepunkt.

Wie gehen nun die Übersetzungen damit um?

Lyrikübersetzungen und Textzitate bilden je für sich allein eine Fülle übersetzerischer Schwierigkeiten.

Das norwegisch zitierte Lied ist bereits schon selber eine Übertragung des deutschen, eine recht gelungene.

Die beigegebene Abbildung (Abb. 2) verdeutlicht Entsprechungen grafisch¹⁵, dabei sind nicht alle Feinheiten, darstellbar, z.B. Wortartwechsel. Es zeigt sich jedoch deutlich, dass fast alles Originalmaterial im norwegischen Text vorkommt, wenn zum Teil auch auf andere Verse oder Strophen verteilt. Auch wenn die Position eines Elementes eine Rolle bei der Herstellung der Bedeutung spielt, wie unten noch herauszuarbeiten ist, soll diese Verschiedenartigkeit momentan hinten angestellt werden.

Größer ist der strukturelle Unterschied, der darin besteht, dass im norwegischen Text die dritte Strophe stärker explizierend, allegoreseartiger ist als die deutsche und durch den dreimaligen Parallelismus ein neues Formelement in den Text bringt, das dem sehr einfachen parataktischen Bau der deutschen dritten Strophe nicht entspricht.

Erweiternd an Aussage und Wortmaterial ist im norwegischen Lied der Vers „styrt av en mektig hånd“. Man kann darin höchstens über eine Reihe von Vermittlungen eine so genannte Dilution oder Amplifikation von „Vaters“ sehen, dem sonst die Entsprechung in der norwegischen Fassung fehlt.

Solche Übersetzungsverfahren sind eigentlich nur nötig, wenn in der Zielsprache eine semantische Lücke zum zu Übersetzenden besteht.

Zum mystischen Bedeutungsraum der Schiffsmetapher gehörig ist Maria als Vermittlerin des eucharistischen Brotes. Wenn also das fleischgewordene Wort substituiert ist durch das nährendes Brot, so verbleibt man immerhin in dem sehr verdichteten Komplex der im Lied besungenen Gottesgeburt: Jesus, der aus dem Vater selbst hervorgeht, der durch Maria Mensch werdende Gott, die mystische Gottesgeburt in der menschlichen Seele. Mehr dazu bei Christa Reich im „Geistlichen Wunderhorn“ und bei Viviane Mellinghoff-Bourgerie.¹⁶

¹⁴ Ob, dass daraus allerdings der physische, unmetaphorische Untergang folgt, als Pessimismus oder gar Zynismus des Autors zu werten ist, wäre noch ausführlich zu untersuchen. *Eine* Deutungsmöglichkeit bietet der Romanschluss, siehe dazu unten.

¹⁵ Farbliche Codierung, die optisch leichter zu erfassen ist, ist aus technischen Gründen leider hier nicht einsetzbar.

¹⁶ Christa Reich: Es kommt ein Schiff. In: Hansjakob Becker, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich, Alex Stock, unter Mitwirkung von Markus Rathy (Hg.): Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder. München 2001, S. 60-68; Viviane Mellinghoff-Bourgerie: Zur Geschichte des Liedes

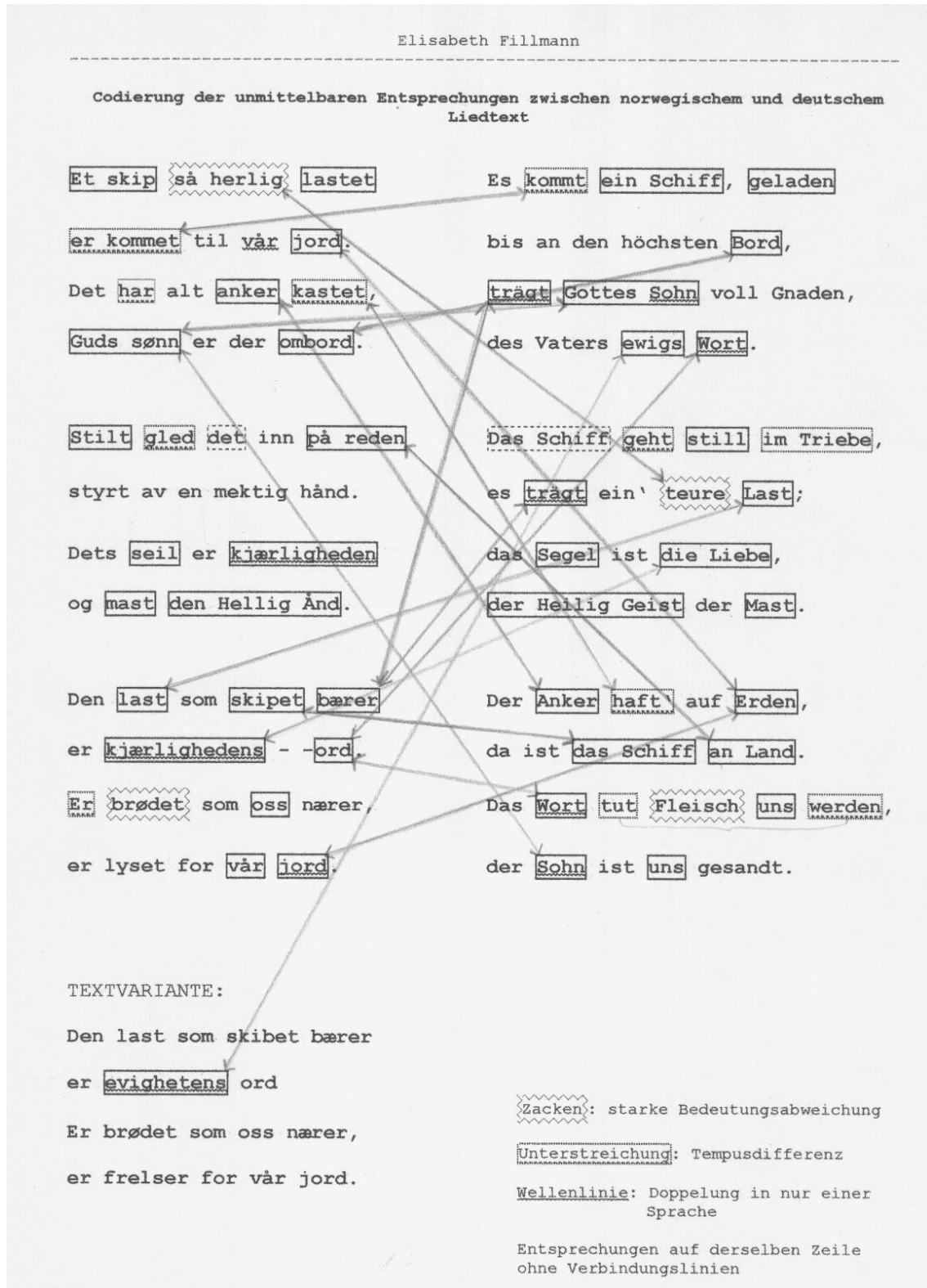


Abb. 2

„Es kommt ein Schiff, geladen“ Von Ephräm dem Syrer zu Johannes Tauler. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 33 (1990/91), S. 112-129.

Im deutschen Lied ist die mystische Gleichzeitigkeit im grammatischen Präsens gefasst, die in den Perfekt- und Imperfektformen der Verben in den ersten beiden norwegischen Strophen verschwindet. In der dritten lässt sich gegenüber dem norwegischen „er“ (= „ist“) in der deutschen Fassung im „tut werden“ sogar eine noch weiter aktualisierende Verlaufsform annehmen.

Ganz neu ist auch die Einführung der Lichtmetapher am Ende. Ebenso neu ist in der Textvariante „frelser“ (Erlöser), was man allerdings als eine Explikation von „Sohn ist uns gesandt“ interpretieren könnte, also übersetzerisch eine Modulation, eine Perspektivenverschiebung. Auch eine Verknüpfung mit „voll Gnaden“ ist theologisch denkbar.

„bis an den den höchsten“ (Bord) bleibt noch offen, man kann dafür eine reduzierende Zusammenfassung, eine Konzentration sehen in „herlig lastet“, das aber auch „teure Last“ wiedergibt und sich seinerseits auch explikativ an „voll Gnaden“ anschließen lässt.

„ewigs“ (Wort) ist nur in der Textvariante übersetzt in der Erklärung der Last als „evighetens ord“, also mit Transposition (Wortartwechsel).

Trotz gewisser Einschränkungen gegenüber der Dichte des Originals ergreift das norwegische Lied, wie seine Beschreibung als „undervaker“ (wunderschön) im erwähnten Blog bezeugt.

Welche Wege zur Wiedergabe des Liedzitats wählen nun die Übersetzungen des *Romans*¹⁷?

Vier Strategien lassen sich unterscheiden:

1. Die begünstigten ÜbersetzerInnen können auf eine *eingeführte* Kirchenliedfassung in der Zielsprache zurückgreifen.

Allen voran die deutsche Übersetzung. Sie stellt den Sonderfall dar, dass in der Werkübersetzung (eines *Romans*) ein Originaltext eingesetzt werden kann, um das Zitat (rück)zuübersetzen. Das bewahrt aber nicht davor, unausbleiblichen Übersetzungsverlusten Tribut zu zollen: Das letzte Zitatwort, das im

¹⁷ Folgende der existierenden Übersetzungen wurden betrachtet:

A Titanic se potopil. Praha: Ivo Zelezny 1994, Ü: Jarka Vrbová; S. 123f.

Cantique pour la fin du voyage. Paris: Plon 1996, Ü: Alain Gnaedig; S. 161f.

Choral am Ende der Reise. Frankfurt/M. 2003, zuerst Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995, Ü: Jörg Scherzer; S. 167f.

Concerto no fim da viagem. Lisboa: Editorial Presença 1996, Ü: Sissel Cardona; S. 142

Corale alla fine del viaggio. Milano: Mondadori 1996, Ü: Margherita Podestà Heir; S.154

Himno al final del viaje. Barcelona: Plaza y Janes 1996, Ü: Kirsti Baggethun und Asunción Lorenzo Torres; S. 150f.

Koraal aan het einde van de reis. Amsterdam: Prometheus 1995, Ü: Kim Snoeijing und Paula Stevens; S. 125f.

Romanganzen bedeutungstragende „kjærligheden“ („Liebe“), kann nicht in dieser exponierten Stellung verbleiben.

So ist es auch in der niederländischen Fassung, die die aufs Deutsche zurückgehende Übertragung von Bernhard Aris (vgl. „Unisono“ bzw. „Colours of Grace“) bietet,¹⁸ und in der französischen.¹⁹

164

Andernach 1608

1. Des cieux, vers nous, s'a - van - ce Un
mer - veil - leux vais - seau, Por - tant notre
es - pé - ran - ce: Le Fils du Dieu très haut.

2. Il va sous les étoiles, / Silencieusement; / L'amour en est la voile, /
Le Saint-Esprit, le vent.

3. Voilà qu'il touche à terre, / Il est enfin au port; / Le Christ, ô quel
mystère, / Assume notre sort.

4. A Bethléem, l'étable / Reçoit l'enfant divin: / Sacrifice admirable /
Qu'il faut louer sans fin!

5. Qui veut, plein d'allégresse, / Embrasser cet enfant, / Devra, dans la
détresse, / Partager ses tourments.

6. Il faut aussi qu'il meure / Et vive par l'Esprit, / Pour qu'à sa dernière
heure / L'accueille Jésus-Christ.

D. Sudermann. Trad. P. Lutz 1975

Abb. 3

¹⁸ Unisono. Graz 1997, Nr. 6; Colours of Grace, München 2006, Nr. 87. Vgl. die Romanstelle in I.A.H. Bulletin 30 (2004), S. 207.

¹⁹ „Des cieux vers nous s'avance“, übersetzt von Pierre Lutz 1975, In: Nos Cœurs Te Chantent. 1979, Nr. 164, s. die beigegebene Abbildung (Abb. 3). Vgl. die Romanstelle in I.A.H. Bulletin 30 (2004), S. 207.

Salm al final del viatge. Barcelona (katalanisch)
Ü: Anne-Lise Cloetta u. Meritxell Salvany

Es va tornar a posar dret i llavors va trobar una cançó amb què consolar-se. Sortia de dintre seu i va anar allunyant la imatge del vaixell de la pesta:

*Un vaixell de divina càrrega
ha pres terra al nostre port.
Ja ha tirat l'àncora!
El fill de Déu és a bord.*

De seguida es va adonar que havia clarejat dintre seu. Recordava aquella melodia del cor de nois de Bethnal Green Road i tot d'una el va fer pensar en els concerts de Nadal a l'església.

*Ha entrat en silenci per la rada,
una mà poderosa al timó.
L'amor n'és la vela,
l'Esperit Sant el pal major.*

Sí, allò li anava bé. A més a més, la melodia era prou bonica. Cantussejava en un to greu. Alternava la segona veu i la tercera i s'imaginava els sopranos. Va continuar, mentre girava la cantonada següent:

*La càrrega d'aquell vaixell
és ... de l'amor.*

Però tot d'una es va aturar. Al seu davant, al costat d'uns cossis plens de sutge, hi havia algú estès a la neu.

Das Lied wird in Gottesdiensten gesungen, man kann es in französischen Online-Gottesdienst-Texten als vorgeschlagenes Gesangbuchlied er“googlen“.²⁰

2. Verfahren:

Eine eigene, *potentiell* kirchenliedfähige Übertragung des norwegischen Textes ist die dänische (unter der Voraussetzung, dass bestimmte Silben stumm bleiben)²¹ und die weiter vom norwegischen Wortlaut entfernte schwedische. In Schweden scheint „Es kommt ein Schiff geladen“ bisher nicht rezipiert zu sein.²² Für die isländische Übersetzung fehlt noch die muttersprachliche Überprüfung für eine Festlegung.

3. Den holprigen Weg beschreiten die meisten Übersetzungen.

Sie transferieren den Text möglichst wörtlich mit mehr oder weniger Rücksicht auf die lyrische Form, z.B. bei den Reimen und häufig völlig ohne Acht auf die Singbarkeit bei der Hebungsanzahl. So in unterschiedlichen Graden die tschechische, polnische, kastilisch-spanische, italienische, litauische, lettische und die estnische.²³ Als Beispiel sei die katalanische gewählt, weil sie die letzte wiedergegebene Zeile nicht in der Mitte abbrechen lässt (wie es in der im Roman beschriebenen Situation realistisch wäre). Sie setzt stattdessen, um die Syntaxanforderungen der Zielsprache erfüllen zu können und gleichzeitig „Liebe“ in der Abbruch- und Überleitungsposition zu belassen, mitten in der Zeile drei Pünktchen. (Vgl. die beigegebene Abbildung (Abb. 4).)

Bei der Übersetzung ins Portugiesische hätte eine Liedübersetzung zur Verfügung gestanden. Da sie jedoch nicht im sprachlichen Mutterland, sondern in Brasilien bei den Nachfahren der deutschen Einwanderer in Gebrauch ist,²⁴ ist sie nicht in den Blick gekommen, und die Leserinnen und Leser finden für

²⁰ http://www.cultes-protestants.org/1er-Dimanche-de-le1-Avent_a537.html (21.07.2007), Culte du 4 décembre 2006.

²¹ Ob dies möglich ist, wäre noch zu verifizieren.

²² Für die Auskünfte danke ich Inger Selander.

²³ Dank an: Jan Kvapil, Anna Manko-Matysiak, Laura Bolognesi, Andris Livmanis (er weist auch auf den groben Fehler der Wiedergabe „Gottes Söhne“ in 1,4 im lettischen Text hin), Dorothee Goeze, Kristel Neitsov und eine mir namentlich nicht bekannte Übersetzerin aus dem Estnischen. (Die Aussagen zur kastilischen und litauischen Übersetzung sind unabgesichert.)

²⁴ Vgl. die beigegebene Abbildung (Abb. 5) aus *Hinos do Povo de Deus. Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*, 1. Aufl. São Leopoldo: Editora Sinodal 1981, Nr. 4. Auch schon in: *Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil*. 6. Aufl. São Leopoldo: Editora Sinodal 1975, Nr. 5. Ich danke Martin Norberto Dreher für die Information. Es ist eine siebenstrophige Fassung, möglicherweise mit Elementen aus der im Andernacher Gesangbuch 1608? Zu dieser Übersetzung stünden noch hymnologische Nachfragen aus.

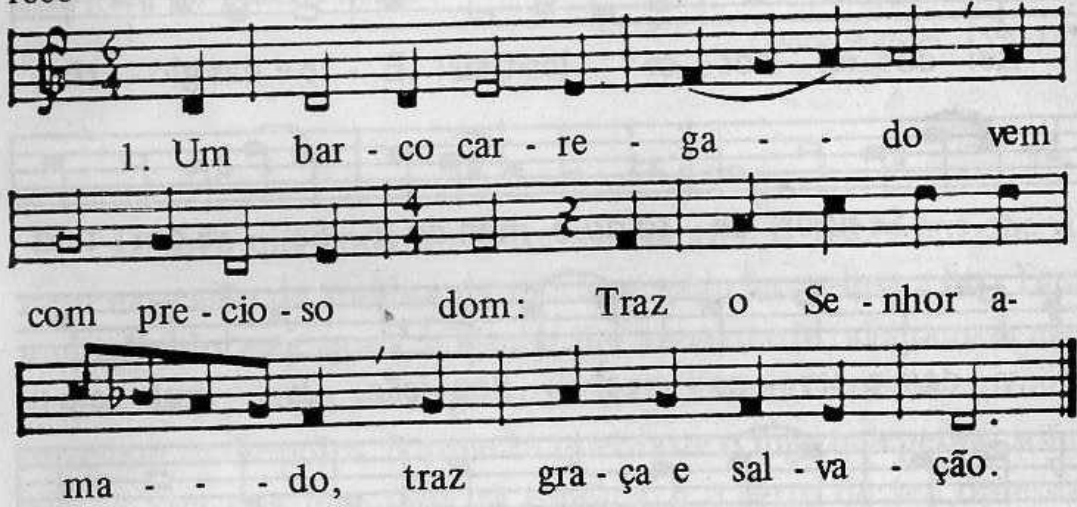
die ersten beiden Strophen eine Wort-Übersetzung (Interlinear-Version wäre nur wenig zu viel gesagt) aus dem Norwegischen vor.

Advento de Cristo

"Es kommt ein Schiff geladen" portugiesisch (Brasilien)

Hinos do Povo de Deus. Hinário da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil, 1. Aufl. São Leopoldo: Editora Sinodal 1981

1608 4



1. Um bar - co car - re - ga - - do vem
com pre - cio - so dom: Traz o Se - nhor a -
ma - - - do, traz gra - ça e sal - va - ção.

2. O barco vai suave,
em meiga e santa luz.
Não é qual outra nave,
pois vem trazer Jesus.

3. O mastro altivo e forte
é o Consolador,
o Espírito divino.
A vela é o amor.

4. O barco toca a terra —
mistério celestial!
O santo Deus encerra,
que fez-se nosso igual.

5. Menino Deus amado,
nascido no desdém,
serás à cruz pregado,
sofrendo em nosso bem.

6. E quem com alma ardente
ao Filho se achegar,
aprenda humildemente
a sua cruz levar.

7. Enfrente morte e inferno,
firmando-se em Jesus,
receba o dom eterno,
herdando vida e luz.

Adapt. de Johannes Tauler, século 14

Abb. 5

Erstaunlicherweise scheint der Beginn der dritten Strophe sich an die deutsche anzulehnen, kommt dann aber wieder zum „amor“ des norwegischen Ausgangstextes zurück. (Vgl. die beigegebene Abbildung (Abb. 6).)

Estava de novo em pé e também tinha encontrado uma canção para se consolar, veio espontaneamente e incitava a imagem do barco da peste a ir-se embora:

*Um barco tão esplendorosamente carregado
chegou à nossa terra.
já lançou a âncora,
o filho de Deus está a bordo.*

Sentiu de imediato que algo se iluminava dentro dele. Conseguiu lembrar-se da melodia do coro de rapazes em Bethnal Green Road, a pensar nos concertos de Natal na Igreja.

*Silenciosamente deslizou para dentro da barra
conduzido por uma mão poderosa.
A sua vela é o amor
e o mastro é o Espírito Santo.*

Sim, isto ajudava. E era uma bonita melodia. Bramiu alternadamente a segunda e terceira voz e imaginava-se soprano. Assim virou a penúltima esquina e continuou:

*A âncora tem raízes em terra
o barco está ancorado com amarras de amor...*

De repente parou. À sua frente, mesmo ao lado de alguns barris de lixo. Uma figura estava deitada na neve.

Deu alguns passos na direcção do infeliz, depois ficou de novo completamente quieto. Era uma rapariga, uma das inúmeras prostitutas, uma das figuras sem nome, pelas quais estamos rodeados

142

Eigenübersetzung bei vorliegendem Kirchenlied

Concerto no fim da viagem. Lisboa
Ü: Sissel Cardona

Abb. 6

Ein Sonderfall ist zu vermerken: Die bisher eingeholte Arbeits-Rückübersetzung²⁵ aus dem albanischen Text ins Deutsche lässt vermuten, dass auf die deutsche Basis zurückgegangen ist. Eine singbare Fassung liegt aber damit nicht vor.

Wie die russische Übersetzung zu bewerten ist, bedarf noch eigener Untersuchung. Die Roh-Rückübersetzung²⁶ zeigt Elemente des norwegischen Liedes, hat aber z.B. in der Einführung einer Frage ganz neue, eigene Elemente.

4. Eine völlig andere Lösung sucht die Übersetzerin ins Englische, indem sie das norwegisch-deutsche Lied völlig aufgibt.²⁷

Inger Selander hat im I.A.H. Bulletin 33 Übersetzungen schwedischer Literatur vorgestellt, in denen Kirchenliedzitate nicht erkannt wurden.²⁸ Hier ist es anders. Joan Tate sieht, dass sie ein Kirchenlied vor sich hat. Es ist nicht einmal für völlig ausgeschlossen, dass sie eine der zahlreichen Übertragungen von „Es kommt ein Schiff geladen“ ins Englische kennt, die es gibt, darunter eine von Catherine Winkworth,²⁹ wenn auch wohl nur die Luffsche in einem eigentlichen Gesangbuch steht.³⁰ Manche von ihnen sind immerhin in Anthologien von einigem Einfluss vertreten.

Eine Bemerkung zwischenein: Für den Autor von „Salme ved reisons slutt“ wäre es ganz postmodern unerheblich, ob es realistisch ist, einen Londoner Knabenchor gegen Ende des 19. Jahrhunderts „Es kommt ein Schiff, geladen“ singen zu lassen, wenn er das Lied mit der reichen Schiffsmetaphorik für sein Leitmotivgewebe braucht.

Zurück zur englischen Romanübersetzung, in der ein völlig anderes Lied substituiert ist. Joan Tate gehört vermutlich zu den übersetzungstheoretischen

²⁵ Dank an Esther Handschin und ihre mir namentlich nicht bekannte Gewährsfrau.

²⁶ Dank an Natalja Hasenkampf.

²⁷ Vgl. die Passage im I.A.H. Bulletin 30 (2004), S. 206.

²⁸ Inger Selander: Luther's hymns in Swedish literature. In: I.A.H. Bulletin 33, 2005, S. 291-298.

²⁹ Catherine Winkworth: A ship comes sailing onwards. In: Christian Singers of Germany. London (1869). S. 84f. (S. Digitalisat <http://www.ccel.org/ccel/winkworth/singers.p19.html#p19-p1.1>). Julian (Dictionary of Hymnology. Bd. 2. Reprint Grand Rapids 1985, S. 1116) nennt ferner: „There comes a galley sailing“ in R. F. Littledale: The People's Hymnal 1867, weiter „There comes a bark full laden“ von C. W. Shields, in: Sacred Lyrics from the German. Philadelphia 1859, und „There comes a galley laden“ von E. V. Kenealy, u.a. in Schaffs „Christ in Song“ 1869 u. 1870. Über die genannten vier Übersetzungen hinaus hat das „Oxford Book of Carols“ (35. Aufl. Oxford u.a. 1990) unter Nr. 90 „There comes a ship asailing“ und http://www.hymnsandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/there_comes_a_vessel_laden.htm bietet letzteres Initium, von dem es auch CD-Aufnahmen gibt. Die englischen Übersetzungen gehen von verschiedenen Quellen(strängen) aus.

³⁰ Alan und Enid Luff, 1990, Unisono Nr. 6, Colours of Grace Nr. 87. „A ship is coming laden“.

Schulen der Äquivalenzforderungen nach Nida oder Koller oder Kade u.a., oder sie ist Anhängerin der Skopostheorie der Translationswissenschaft von Reiß und Vermeer.³¹

Diesen Ansätzen ist gemeinsam, dass sie die kulturellen Unterschiede zwischen den Gegebenheiten der Texte in der Ausgangssprache und der Zielsprache im Blick haben,³² die dazu führen, dass trotz oder gerade bei wörtlicher Übersetzung die Leser in der Zielsprache nicht erfassen können, welche Funktion eine Aussage hat oder welche assoziativen Bedeutungen, Konnotationen mitschwingen. Beispielsweise vergleichen Usbeken das schöne Gesicht einer Frau mit dem Mond, während anderswo ein Mondgesicht nicht unbedingt ein Kompliment ist.³³ Zu übersetzen wäre also, um die dynamische Gleichwertigkeit zu erhalten, nicht formal-wörtlich übereinstimmend, sondern kontextgemäß.

Andere Theoretiker würden von assimilierender Adaptation sprechen oder betonen, dass die kommunikative Funktion, die ein Textteil in der Ausgangssprache hat, durch ein anderes Element ausgetauscht werden müsse, um denselben Zweck (Skopos) zu erreichen.³⁴

Mag man auch für literarische Texte³⁵ eher zu dem neigen, was Schleiermacher als die andere Strategie beschrieben hat: den Schriftsteller möglichst in Ruhe zu lassen, und den Leser ihm entgegen zu bewegen,³⁶ statt den Text in einen scheinbar aus der Zielkultur stammenden zu verwandeln, so ist der andere, von Tate gewählte Weg keineswegs per se illegitim. Es ist in diesem Fall nur die Frage, ob er zum Ziel führt.³⁷

Das Lied mit mystischem Hintergrund, mit der ruhigen Beschreibung eines wesentlich inneren Geschehens (wenn man die Deutung Christa Reichs übernimmt), mit der wiegenden Melodie, mit einem gleichsam intimen

³¹ Vgl. Radegundis Stolze: Einführung in die Übersetzungstheorie. 2. überarb. Auflage Tübingen 1997, S. 93ff. und 191ff.

³² Vgl. zum Folgenden R. Stolze: Einführung, S. 95, S. 103-107, S. 109, S. 188-202, auch Heidemarie Salevsky: Zum Verhältnis allgemeiner Übersetzungstheorie und Theorie der literarischen Übersetzung. In: Heidemarie Salevsky: Über die Sprache hinaus. Beiträge zur Translationswissenschaft, Heidelberg 1998, S. 187-198; und ihren Aufsatz im gleichen Sammelband: Translation criticism: A fictitious problem of translation science? S. 199-222, hier S. 205.

³³ s. H. Salevsky: Translation criticism, S. 194.

³⁴ s. H. Salevsky: Translation criticism, S. 205f. und S. 213.

³⁵ Für Bibelübersetzung oder für Kirchenliedübertragungen für den Gebrauch in der Praxis ist die Frage eigens zu diskutieren.

³⁶ s. Friedrich Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813), hier nach Andreas Kraß: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens. Zu bearbeitungen der Mariensequenz ‚Stabat mater dolorosa‘. In: Joachim Heinzle (Hg.): Übersetzen im Mittelalter : Cambridger Colloquium 1994. Berlin 1996, S. 87-108, hier S. 87.

³⁷ s. hierzu H. Salevsky: Translation criticism, S. 213, die sich auf Kade mit den Überlegungen zu den kulutrell unterschiedlichen expliziten und impliziten Informationen und Assoziationen bezieht.

Charakter wird ersetzt durch ein Bittlied, mehr noch „hymn of praise“ mit sehr öffentlich-repräsentativem Rezeptionshintergrund. „Eternal father, strong to save“ gilt in England und in den USA als navy hymn, wurde als Lieblingslied von F. D. Roosevelt bei seiner Beerdigung und bei der Aufbahrung J. F. Kennedys gespielt. Man kann es sich im Internet anhören gesungen von den U.S. Navy Band's Sea Chanters.³⁸

Es ist nicht leicht, diesen Assoziationskranz abzuschütteln, wenn man sich mit der Substitution auseinandersetzt. Es wurde allerdings nicht irgendein Lied mit nautischem Bezug eingewechselt. Vielmehr gibt es dilatierende Adaptationsanteile³⁹, mit denen Joan Tate notwendige Verluste beim „shift“, beim Umschalten⁴⁰ aufwiegt. So fällt zwar „kjærligheden“ weg, die (im übersetzten Roman nicht zitierte, aber einem Teil der Leser bekannte) zweite Strophe von „Eternal Father“⁴¹ spielt jedoch an auf die Stillung des Sturms und den mitten im Sturm schlafenden Jesus. Und im Roman lesen wir von dem schlafenden Mädchen im Unwetter. Allerdings wäre die Typologisierung Mädchen - Jesus brüchig. Auch wenn die Begegnung des Protagonisten mit dem Mädchen Auswege aufzeigt, rettet, droht hier das Mädchen durch sein Schlafen zu erfrieren und muss selber gerettet werden.

Außerdem fügt das Lied, das um Errettung aus Seenot bittet, vor dem Hintergrund des den Romanlesern im Voraus bekannten Aus-, nämlich Untergangs einen Zynismus hinzu, der so im Originaltext nicht angelegt ist. Ein solcher Grad der Dilation durch kulturelle Adaptation scheint nicht mehr legitim.

In welchem Grad die Einwechslung eines einheimischen Liedes im finnischen Text gelungen ist, muss mit besserer finnischer Sprachkenntnis beurteilt werden. Es handelt sich um das Lied „Käy aavaa merta purtemme“ von Zachris Topelius.⁴¹ Wenn die schwedische Fassung des Topelius-Liedes („På havet. Vi segla på det vida hav“)⁴² eine inhaltlich getreue ist, so geht es um den göttlichen Schutz inmitten der stürmischen See in eher metaphorischer Weise. Die Trostfunktion des Liedes, das Jason Coward im Roman in den Sinn kommt, würde damit hinübergetragen in die Zielsprache.

³⁸ <http://www.cyberhymnal.org/htm/e/t/eternalf.htm> und <http://www.cyberhymnal.org/mp3/Eternal%20Father.mp3>.

³⁹ s. A. Kraß: Spielräume mittelalterlichen Übersetzens, S. 102.


⁴⁰ s. R. Stolze: Einführung in die Übersetzungstheorie, S. 153.

⁴¹ Nr. 594 im Finnischen Gesangbuch für die Evangelisch-Lutherische Kirche in Finnland.

⁴² Im vorletzten Schwedischen Gesangbuch für die Evangelisch-Lutherische Kirche Finnlands noch enthalten. (Vgl. die beigegebene Abbildung (Abb. 7).) Ich danke Tuomo Valjus für seine Informationen!

594 Käy aavaa merta purtemme

Heinrich Scheidemann 1651



1. Käy aa - vaa mer - ta pur - tem - me
Soi Her - ra täh - den yö - höm - me,
ja myrs-ky mei - dät koh - taa.
se kul - ku - am - me joh - taa, va - lai - see
mei - tä va - lol - laan, tien näyt - tää rau - han
sa - ta - maan. On täh - ti sa - na Her - ran.

1. Käy aavaa merta purtemme
ja myrsky meidät kohtaa.
Soi Herra tähden yöhömme,
se kulkuaamme johtaa,
valaisee meitä valollaan,
tien näyttää rauhan satamaan.
On tähti sana Herran.

2. Kun meren aallot kuohuvat
ja syvyys tahtoo niellä,
kun omat voimat loppuvat
vaarallisella tiellä,
niin muistakaamme Jeesusta,
hän käden meren kuohuissa
ojensi Pietarille.

3. Jos vaivumme kuin Pietari
me epäuskossamme,
niin anna, Herra, kätesi
ja ole auttajamme.
Ah, uskoamme enennä,
niin meille aalto pottävä
on vuorenhava pohja.

4. Oi kiitos, Herra väkevä,
kun lohdutat nyt meitä
ja äänes kuuluu keskellä
myrskykin säveleitä.
Sen sanassasi kuulemme,
ja itse olet luonamme
matkalla riemunamme.

5. Suo, Isä, että suotuisan
ja hyvän matkan saamme.
Tuo takaa meren kuohuvan
taas rantaan synnyinmaamme.
Niin ohjaa meidät satamaan
ja kerran taivaan valkamaan
luo rakkaan Jeesukseemme.

På havet.

Vi segla på det vida hav,
vi höre stormen vina;
men Herren oss en stjärna gav,
som skall i natten skina
och lysa oss i all vår tid
till en god hamn i evig frid:
det är Guds ord, det rena.

Vi leve i stor enslighet
emellan luft och vatten,
och ingen mänska av oss vet
och hör vårt rop i natten.
Vi äre flarn på villa sjön;
allenast Gud, som hör vår bön,
är dag och natt oss nära.

(2) När havets vågor brusa högt
och vilja oss uppsvälja
och vi all mänsklig makt försökt,
men intet står att välja;
då komme vi Guds Son ihåg,
som gick en natt på stormig våg
och räckte Petrus handen.

(3) När vi, som Petrus, ock ibland
av otro sjunka neder,
då, Herre, räck oss du din hand,
som stöder oss och leder;
giv styrka åt vår svaga tro,
att vi bland berg av vågor bo
som på en klippa trygge.

(4) Så tacke vi dig store Gud,
att du oss väl hugsvalar
och mellan vind och vågor ljud
så tröstrikt till oss talar
uti det helga skriftens ord,
att, när vi have dig ombord,
är glädje oss tillfyllest.

(5) Vi bedje dig, o Fader blid,
god resa du oss sände,
att till vårt land i rätan tid
vi glade återvände.
Giv oss, o Herre, en god hamn
först här och sist i Jesu famn
den bästa ankargrunden.

Zachris Topelius 1869, 1890. Suom. Hilja Hahti 1902. Uud. Lauri Pohjanpää 1923.
VirsiKirjaan 1938.

Finnisches Gesangbuch für die Evangelisch-
Lutherische Kirche in Finnland

Vorletztes Schwedisches Gesangbuch für
die Evangelisch-Lutherische Kirche
Finnlands

Abb. 7

Die englische Übersetzerin substituiert auch an der anderen Stelle des Romans, an der Kirchenlieder vorkommen, und hier erweist sich das Verfahren der dynamischen Äquivalenz, des Einheimisch-Scheinen-Lassens als strukturell unangebracht, denn in dem Schiffsgottesdienst lädt der Autor gerade die *international vielfältige, vielsprachige* Hymnodie auf zu einer Sozial-, Kultur-, Sprach- und Religionsschranken überwindenden Kraft. Solche literarische Überhöhung des IAH-Anliegens würden HymnologInnen gerne mitnehmen, leider ist sie aber dazu - naiv oder satirisch? - zu sehr ins Groteske übertrieben, wenn Muslime Oberstimmen summen ausgerechnet zur Fanfare des Protestantismus, zu „Ein feste Burg“.

Welchen Choral spielen die Musiker jetzt aber am Ende?

Es ist gar kein „salme“, stattdessen das „Largo“ von Händel.⁴³

Das hatte Jason Coward in glücklichen Tagen bei seiner Mutter gelernt, und auch das, worauf es beim Musizieren ankomme, auf lebendigen Eifer.

Beim Untergang kommt wieder hoch, was der Protagonist früher buchstäblich versenkt hatte, als er die Erinnerungsstücke an seine Eltern ins Wasser warf.

Wenn jetzt am Ende nur noch die Sterne zu sehen sind, ist das auch die Reminiszenz des Glücks bei den gemeinsamen astronomischen Beobachtungen mit seinem Vater.

Die Leser werden zurückgeführt zum Romananfang, wo zwischen den beiden von der Sphärenmusik die Rede war. Die Klänge und Sterne am Ende sind stärker als die Sintflutbetrachtungen mit der Frage nach dem bösen Gott, die damals am Anfang gleichzeitig aufkam.

Dennoch ist es kein „salme“, der erklingt. Das „concerto“ der portugiesischen Titelübersetzung oder -adaptation⁴⁴ scheint es eher zu fassen.

Aber vielleicht beruhte der Erwartungshorizont, ein Kirchenlied zu hören, ja auf einer Bedeutungsverengung des Wortes „salme“ (wie sie sich allerdings bei Muttersprachlern ebenso einstellt⁴⁵), und es wäre ein Übersetzungsfehler, nämlich das falsche Synonym gewählt zu haben. „Choral“ ist auf jeden Fall zu einschränkend.⁴⁶ „Salme“ muss im Deutschen jedoch auch nicht zwingend „Kirchenlied“ heißen, es kann nach Auskunft des Wörterbuches⁴⁷ - wenn auch „selten“, „literarisch“ - mehr „Hymne, Loblied, Lobgesang“ bedeuten.

⁴³ Selbst wenn es in Norwegen Unterlegungen des „Xerxes“- Stückes („ombra mai fu“) mit geistlichem Text gäbe, wie im deutschen Sprachraum (durch Ludwig Andersen, zitiert bei Jochen Arnold: Musik bei Kasualien - Beitrag zum religiösen Partyservice oder Quelle geistlicher Kraft? In: Für den Gottesdienst. Hg. vom Arbeitsbereich Gottesdienst und Kirchenmusik im Michaeliskloster Hildesheim - Evangelisches Zentrum für Gottesdienst und Kirchenmusik. Heft 61, 2005, S. 22-29, hier S. 25), so gibt es keine Anspielungen in diese Richtung im Roman.

⁴⁴ s. zur Bedeutung und Schwierigkeit von Titelübersetzung, in der sich das Problem der spezifischen Konnotation und Assoziation konzentriert stellt, H. Salevsky: Zum Verhältnis von allgemeiner Übersetzungstheorie und Theorie der literarischen Übersetzung, S. 195f.

⁴⁵ Auskunft von Åge Haavik in Trondheim.

⁴⁶ Ein größerer Fehler ist die Wiedergabe in einigen Sprachen mit „Psalm“.

⁴⁷ Tom Hustad: Stor Norsk Tysk Ordbok. Oslo: Universitetsforlaget 2. Aufl. 1991.

Elisabeth Fillmann / Heike Wennemuth

Die Mainzer Gesangbuchbibliographie im Internet effektiv nutzen

Viele haben bereits davon gehört, manche stoßen zufällig darauf, einige nutzen sie bereits mit Gewinn: die Mainzer Gesangbuch-Datenbank.

Unter

www.unimainz.de/Organisationen/Hymnologie/Gesangbuchbibliographie.htm findet man als work in progress das umfangreichste Referenzinstrumentarium für deutschsprachige Gesangbücher, das es bisher gibt.

Welche Informationen vermag es zu bieten, und wie findet man in diesem Hilfsmittel die Angaben, die man braucht? Das soll dieser Artikel zeigen, auch indem er vermittelt, wie man Fehlschlüsse durch unangepasste Suchstrategien oder auf Grund der noch vorhandenen Unvollständigkeit vermeidet und wie man die Stolpersteine umgeht, die die Tücken einer bejahrten Basistechnik den Auskunft Suchenden in den Weg legen können.

Ein beruhigender Satz sei vorweggeschickt: Der erfolgreiche Umgang mit der Datenbank ist in der Praxis nicht so kompliziert, wie es sich vielleicht auf den ersten Blick in manchen Details liest; wie so oft braucht man im Theoretischen viele Worte, wo in der Praxis nur ein Tastendruck nötig ist. Gewisse Kniffe gehören nach wenigen Recherchen zur Routine.

Die Gesangbuchbibliographie-Datenbank verzeichnet (im Zielstadium) alle gedruckten deutschsprachigen christlichen Gesangbücher bis 2000 (und einige jüngere). (Die *handschriftlichen* Vorformen des Gesangbuches mussten ausgeschlossen bleiben.)

Deutschsprachigkeit bezieht sich auf die enthaltenen Lieder, nicht auf den Erscheinungsort oder auf die Sprache des Titels.

Die anderen Aufnahmekriterien festzulegen, stieß auf die Schwierigkeit, dass die Forschung bislang keine abschließende Definition des Begriffes „Gesangbuch“ leisten kann. Um die Zahl der zu erfassenden Gesangbücher nicht ausufern zu lassen, werden nur Titel berücksichtigt, die Kirchenlieder und/oder geistliche Lieder enthalten und der christlichen Frömmigkeit dienen. Das können Kirchen- und Hausgesangbücher und die Liederbücher christlicher Gemeinschaften und Werke sein. Verwendung im öffentlichen Gottesdienst, offizielle Liturgietauglichkeit, kirchliche Autorisation sind nicht zwingend erforderlich, denn einige wegweisende Gesangbücher sind Privatpublikationen, ohne Auftrag geistlicher Autoritäten. Nicht aufgenommen werden in der Regel Autorendrucke (also z.B. nicht Jochen Klepper: Kyrie. Geistliche Lieder), Kirchenliedanthologien (Grenzfall: Albert Knapp: Evangelischer Liederschatz) und Sammlungen so genannter „geistlicher Lieder“, die als anspruchsvolle Leselyrik und nicht für den *Gesang* gedacht sind. Im katholischen Bereich ist die Grenzziehung zwischen Gesang- und Andachtsbüchern schwierig, da schon

das Gesang- und Gebetbuch als liturgisches Buch die Mitfeier des Gottesdienstes zum Ziel hat, genauso aber auch als ein Buch zur privaten und individuellen Erbauung konzipiert ist. Ist der Liedteil eines Andachtsbuches groß und hat es wichtige Funktion für die Verbreitung von Liedern, kann es deshalb aufgenommen werden.

Nicht verzeichnet werden Liedflugschriften und -blätter und, aus quantitativen Erwägungen, alle kirchenjahreszeitlichen Sammlungen von Kirchenliedern. Weihnachtliederhefte also wird man in der Bibliographie nicht finden.

Bei der Einordnung als *christliches* Gesangbuch diene die irgendwie geartete Mitarbeit der Herausgeber oder ihrer Heimatinstitution heute in der ACK (Arbeitsgemeinschaft christlicher Kirchen) als Hilfskonstruktion. Selbstverständlich waren dabei die Fragwürdigkeiten der Rückprojektion heutiger Verhältnisse auf historisch frühere Gegebenheiten bewusst.

Bei Titeln aus dem Randbereich müssen die Benutzer damit rechnen, dass es von Fall zu Fall zu uneinheitlichen Entscheidungen kam, die nicht immer systematisch redigiert sind. Immer gilt, dass in den Grenzfällen eine vollständige Auflagenerfassung nicht angestrebt wurde. Das bedeutet, dass von Gleichartigem manche Ausgaben in der Datenbank verzeichnet sein können, andere dagegen nicht.

Um bei dem Uneinheitlichen zu bleiben: Für die Verzeichnung der Gesangbücher wurde von den ProjektmitarbeiterInnen im Laufe der Arbeit ein detailliertes Regelwerk (orientiert an DKL¹ und den Regeln der alphabetischen Katalogisierung für wissenschaftliche Bibliotheken, RAK-WB, sowie VD 16² und VD 17³) aufgestellt, die so genannten Autopsierichtlinien⁴. Aus Zeitgründen mussten jedoch vorerst Datensätze aus der Anfangszeit und ein großer Teil der von dem Mainzer Projekt übernommenen Fremdaufnahmen in einem diesen Richtlinien nicht durchgängig angepassten Zustand verbleiben. Für die Möglichkeit, die von Heinz Dietrich Metzger erarbeiteten mehreren Tausend Aufnahmen aus „Gesangbücher in Württemberg“⁵ und dessen Online-

¹ Das deutsche Kirchenlied. Bd. 1, Teil 1: Verzeichnis d. Drucke von d. Anfängen bis 1800. Hrsg. von Konrad Ameln. Kassel 1975, und Bd. 1, Teil 2: Register. Hrsg. von Markus Jenny. Kassel 1980. (= RISM Répertoire international des sources musicales / publ. par la Soc. Internat. de Musicologie et l'Assoc. Internat. des Bibliothèques Musicales B, [Systematische Reihe], 8, 1 und 2.

² Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16): <http://www.vd16.de/>.

³ Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts: <http://www.vd17.de>.

⁴ Solange die Autopsierichtlinien noch nicht vollständig im Internet zugänglich sind, können sie beim Projekt erfragt werden.

⁵ Heinz Dietrich Metzger: Gesangbücher in Württemberg. Bestandsverzeichnis. (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte, Band 20, XII). Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002. ISBN 3-476-01865-2

Fortschreibungen⁶ zu integrieren, ist das Projekt Gesangbuchbibliographie außerordentlich dankbar! Auch der Rückgriff auf das von VD 17 Geleistete ermöglichte einen großen Informationsgewinn. Bei den Datensätzen, die aus diesen Verzeichnissen übernommen sind, müssen die NutzerInnen gegebenenfalls deren jeweiliges Regelwerk befragen.

Was bietet nun **im Idealfall** der **Datensatz** eines Gesangbuches in der Internetversion der Gesangbuchbibliographie-Datenbank?:

Den Titel, das Erscheinungsjahr, den Erscheinungsort, Fundorte, die Sigle, Konfession, Ausstattung, Umfang, die Lieder(zahl), Noten(vermerke), Datierung(shinweise), Privileg(- und Rechteangaben), Urheber, Vorrede, Verlag und Drucker.

-- Im Originalprogramm, mit dem die Projektbeteiligten arbeiten, lassen sich unter den Angaben im so genannten Stemma, also den Notizen zu Entstehungs-, Einfluss- und Verwendungsgeschichte, eines Gesangbuches weitere wertvolle Hinweise finden.

Es ist bedauerlich, dass diese Informationen zu Vorgänger- und Nachfolgesangbüchern, zu Querverbindungen zu und Abhängigkeiten von anderen Gesangbüchern und die Belege aus der verwendeten Sekundärliteratur oder aus weiteren Quellen bisher noch den Online-NutzerInnen vorenthalten sind. (Wegen der knappen Anzahl der zur Verfügung stehenden Felder musste dieses Feld gleichzeitig als Ort für Bearbeitungsvermerke dienen, die sich nicht zum öffentlichen Gebrauch eignen.)

Wie sieht die **Benutzung praktisch** aus?

Man kann in der Suchmaske die Belegung der Eingabefelder mit den Dreieckspfeilchen ändern. Verschiedene Suchparameter lassen sich kombinieren. Generell hat sich jedoch gezeigt, dass man die Suche nicht zu sehr spezifizieren sollte. Sehr häufig gibt es in der Verzeichnung in der Datenbank minimale Abweichungen gegenüber dem gewählten Suchraster, so dass ein Gesangbuch nicht angezeigt wird, obwohl es vorhanden ist. Ein solcher Fall sind z.B. die Verwendung von Abkürzungen. Sie suchen nach dem Verlagsnamen „xy Witwe“, eingetragen ist aber möglicherweise „Wwe.“ Oder Sie wissen, dass eine Gesangbuchreihe in Düsseldorf erschienen ist, geben Düsseldorf zusätzlich zum Titel ein, es entgeht Ihnen jedoch der Auszug, den eine Gemeinde in Essen erstellt hat. Oder Sie geben den Titel ausführlich an, im Laufe der Auflagen fiel jedoch ein Bestandteil weg. Solche Änderungen sind sehr häufig! Innerhalb nahezu jedes Verzeichnungsfelds muss man mit Abweichungen rechnen. (Zu den Uneinheitlichkeiten in den Gesangbüchern selbst kommen die Varianten in den Verzeichnungsmodalitäten, die bisher noch nicht durch eine Endredaktion ausgeglichen werden konnten.)

⁶ <http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/gb/ta.html>.

Zu den **Einträgen**, ihrem Informationspotenzial und ihrem Auffinden **im Einzelnen**:

Erscheinungsjahr

Mögliche Suchanliegen sind z.B. der Fall, dass Sie in der Literatur ein Gesangbuch mit einem Kurztitel und einer Jahresangabe erwähnt gefunden haben, nun Näheres wissen möchten und deshalb die Gesangbuchbibliographie befragen, indem Sie als Suchbegriff in der Internet-Datenbank unter Erscheinungsjahr die entsprechende Jahreszahl angeben. Daraufhin erhaltenen Sie eine Auswahl von Titeln, unter denen im Idealfall Ihr gesuchtes Gesangbuch steht.

Erscheint es nicht, kann das darin liegen, dass es noch nicht erfasst wurde, es kann aber auch andere Gründe haben. Möglicherweise ist die Angabe in der Literatur ungenau, beruht z.B. auf dem Datum des Vorworts, das älter ist als der Druck.

Das Erscheinungsjahr ist in der Datenbank gegebenenfalls mit einem Zusatz angegeben, z.B. mit einem Fragezeichen. Bei erschlossener Datierung folgt der Jahreszahl im Regelfall eine schließende eckige Klammer.⁷ (Da manche Einleseprozesse automatisch abliefen, sind diese Klammern noch nicht bei allen Datensätzen nachgetragen, das betrifft z.B. einen Teil der aus Heinz Dietrich Metzgers großem Bestandsverzeichnis übernommenen Datensätze.)

Bei der Suche nach einem bestimmten Jahr, eingegeben in die Suchmaske ohne weiteren Zusatz, werden in der Internet-Version auch die Bücher mit derartigem Zusatz hinter der Jahreszahl bei der Suche nach Erscheinungsjahr geboten.

(Suche „1926“ ergibt: 1926, 1926?, 1926+, 1926-, 1926].)

Möchte man nur die Bücher mit Jahresangabe mit einem bestimmten Zusatz, z.B. einem Fragezeichen oder einem +-Zeichen herausfiltern, muss man das jeweilige Zeichen eingeben.

Suche „1926]“ ergibt nur 1926].)

Sucht man einen Datensatz *innerhalb eines Zeitraumes*, was bei Auswahl des Suchfeldes „Erscheinungsjahr von - bis“ möglich ist, ist es nötig, hinter der letzten Zahl im Suchfeld eine eckige Klammer zu setzen, damit auch alle die Gesangbücher angezeigt werden, bei denen ein Zusatzzeichen hinter der Jahreszahl steht. (Andere Zusatzzeichen sind in diesem Fall bei der Eingabe der eckigen Klammer automatisch mit eingeschlossen.)

⁷ Eine eckige Klammer vorn würde für das EDV-Programm die Sortierung beeinträchtigen.

(Suche „1920-1926]“ ergibt: 1925, 1925?, 1925+, 1925-, 1925], 1926, 1926?, 1926+, 1926-, 1926].)

Dass Gesangbücher so häufig undatiert erscheinen, gehört wesentlich zu der Sperrigkeit dieser Gattung für die bibliografischen Aufgaben und Bedürfnisse aller, die mit ihnen zu tun haben. Die Mainzer Gesangbuchbibliographie hat keinen Datierungszwang, d.h., es gibt auch Datensätze mit der Angabe „o.J.“

Leider erscheinen immer wieder in Gesangbuchreihen manche Auflagen mit und einige ohne Erscheinungsjahr!

Das bedeutet nun, dass bei der Suche nach einem Titel oder einer bestimmten Art von Gesangbüchern innerhalb eines Zeitraums „von – bis“ die Gesangbücher o.J., die ja möglicherweise innerhalb dieses Zeitraums erschienen sind, nicht mit angezeigt werden und noch einmal mit einem separaten Suchvorgang gesucht werden müssen. (Eine Suche „jünger/später als“ oder „älter/früher als“, die auch alle entsprechenden Datensätze o.J. anzeigt, ist nur im Originalprogramm möglich.)

Katholische Gesangbücher, die innerhalb einer Gesangbuchreihe ohne Erscheinungsjahr erschienen sind, sind in manchen Fällen stillschweigend einer datierten Auflage mit zugeordnet, überhaupt manche Auflagen zusammengefasst.⁸

Bei der Suche nach nicht datierten Gesangbüchern ist zu beachten, dass sie in der Gesangbuchbibliographie, als Frucht der Forschungsarbeit, vielleicht eine erschlossene Jahreszahl zugewiesen bekommen haben und deshalb nicht mehr unter den Datensätzen „o.J.“ auftauchen (eine Doppelansetzung: „erschlossenes Erscheinungsjahr / o.J.“ ist wegen der auf fünf Stellen begrenzten Zeichenzahl im Eingabefeld nicht möglich gewesen.)

Büchern, deren Erscheinungszeitraum durch Hinweise verschiedenster Art ein Stück weit eingegrenzt werden kann, wird in der Datenbank gelegentlich eine Jahreszahl mit einem nachgestellten Plus- oder Minuszeichen zugewiesen. Das bedeutet, dieses Buch ist in dem benannten Jahr oder später bzw. früher erschienen.

Ein Beispiel: Das Buch ist ohne Jahr erschienen, hat aber einen Besitzereintrag im Innern von 1912. Also bekommt es die Jahreszahl „1912-“, d.h. es muss spätestens 1912 erschienen sein.

⁸ Die Aufnahmemodalitäten für katholische Gesangbücher haben sich gegenüber denen evangelischer etwas geändert, nachdem die Projektleitung entschieden hatte, im Hinblick auf die begrenzte Zeit, in der eine gesicherte Förderung zur Verfügung stand, den zahlenmäßig erheblich kleineren Teilbereich der katholischen Gesangbücher vorrangig voranzutreiben.

Man muss immer in Rechnung stellen, dass vorgenommene Datierungen auf einem Irrtum beruhen. Besonders häufig datieren vor allem Bibliothekskataloge Gesangbücher, die das Ersterscheinungsjahr als Titelbestandteil haben („Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche des Königreichs Sachsen. Herausgegeben von dem evangelisch-lutherischen Landeskonsistorium im Jahre 1883“), auf dieses Jahr. Oder sie datieren nach dem Vorwort, das in manchen Fällen noch nach über hundert Jahren abgedruckt wird.

Es empfiehlt sich also dringend, zur Kontrolle Gesangbücher stets auch ohne Eingabe der Jahreszahl über den Titel oder ein anderes Kriterium zu suchen!

Erscheinungsort

Der Erscheinungsort ist innerhalb dieses Feldes in heutiger Orthografie, angesetzt, gegebenenfalls mit seinem heutigen landessprachlichen oder mit dem deutschen Namen, zuerst und ohne Klammern jeweils die Form, die sich auf dem Titelblatt findet.

Z.B. *Reval (Tallinn)*, bzw. *Tallinn (Reval)*.

Historisch ehemals selbstständige Teile größerer Städte sollte man auch unter dem selbstständigen Namen suchen, gelegentlich auch umgekehrt:

Altona unter Hamburg, v.a. in dem Zeitraum des Übergangs aber auch *Hamburg unter Altona*.

Neben dem Fall des Verlegerwechsels kann auch der Verlagsumzug zum Ortswechsel führen.

Ein modernes Beispiel ist der Hänssler-Verlag (heute Teil von SCM – Stiftung Christliche Medien): *Neuhausen-Stuttgart* oder *Stuttgart-Neuhausen* (auch als *Neuhausen* oder als *Stuttgart* in Katalogen zu finden), *Stuttgart-Hohenheim*, *Holzgerlingen*, daneben der Musikverlag (*Friedrich*) Hänssler, *Neuhausen / Fildern* bzw. *Stuttgart-Plieningen*.

(Selbstverständlich steht die systematische Vereinheitlichung der Erscheinungsortverzeichnung auf der To-do-Liste des Bibliographieprojektes, wie vieles andere, dessen Unzulänglichkeit - hoffentlich - eine vorläufige ist.⁹)

Für erschlossene Erscheinungsorte, erkennbar an der eckigen Klammer, gelten ähnliche Suchratschläge wie für erschlossene Erscheinungsjahre.

⁹ Viele Datensätze haben noch keinen Korrekturlesevorgang durchlaufen.

Titel

Sehr häufig suchen Sie vermutlich ein Gesangbuch mit einem Ihnen bereits bekannten Titel. Es rät sich, diesen Titel dennoch nicht zu detailliert in das entsprechende Suchfeld einzugeben!

Das Feld Titel bietet, bei einem fertig autopsierten Datensatz, den Titel in sog. diplomatischer Wiedergabe, d.h. die Schreibweise, der Zeilenumbruch und die graphischen Besonderheiten sind soweit als möglich getreu nach dem Titelblatt übertragen. Da orthografische Eigentümlichkeiten von der Suchfunktion nicht ignoriert werden, kann das dazu führen kann, dass man ein existierendes Buch nicht auf Anhieb findet. Bei Drucken ab 1801 etwa ist das übergeschriebene „e“ als Umlautzeichen, da es seit dieser Zeit selten ist, als dem Vokal nachgestelltes „(e)“ transkribiert.

Eine Suche mit der Eingabe „für den öffentlichen Gottesdienst“ wird ein diplomatisch aufgenommenes Titelblatt aus der Zeit ab 1801 mit der Form „fu(e)r den o(e)ffentlichen Gottesdienst“ nicht in der Trefferliste aufführen. (Als Suchkriterium empfiehlt sich: „ffentlichen Gottesdienst“.)

Zudem sind in der Bibliographie Zierleisten, Vignetten, Bibelzitate usw. mit abkürzenden Buchstaben wiedergegeben, die dann natürlich den Textfortlauf unterbrechen. Noch ist die Suchfunktion nicht so programmiert, dass sie diese Zeichen ignoriert.

Zeigt ein Titelblatt zwischen „Lieder für“ und „das christliche Haus“ ein Bild der Hausandacht, so wird die Suche nach „Lieder für das christliche Haus“ dieses Gesangbuch nicht anzeigen, da der Eintrag lautet: „Lieder | für | B | das christliche Haus.“

Die senkrechten Striche zeigen den Zeilenumbruch an; sie werden von der Suchfunktion der Internetdatenbank nur teilweise (!) ignoriert, ebenso Trennungszeichen. Eine Legende der abkürzenden Zeichen im Titelfeld findet sich auf der Startseite der Gesangbuchbibliographie im Anschluss an die Liste der wissenschaftlichen Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Projektes.

(Im EDV-Programm der Bibliographie, das zur Aufnahme benutzt wird, gibt es zusätzlich den normierten Sachtitel, der die Klippen des unterbrochenen Textfortlaufs umschiffen helfen kann. Die Integration dieses Feldes in die Online-Suchfunktion ist noch nicht stabilisiert.)

Häufig sind es jedoch nicht die typografischen Besonderheiten, die das Finden des Titels vereiteln, sondern die oben bereits erwähnten Abweichungen des genauen Titelwortlauts zwischen verschiedenen Auflagen eines Gesangbuches – oder zwischen der gängigen Zitierform und dem exakten Titel.

Ein „Neuverbessertes Gesangbuch“ wird mehrfach im zweiten Teil zu „Des neuverbesserten Gesangbuchs zweiter Teil“. (Dem passt sich die Zitierform nicht immer an)

Bei der Titelsuche ist es wichtig, zunächst nur Einzelwörter, oft sogar nur Wortbestandteile anzugeben und durch mehrfache Auswahl von „Titel“ in den Suchfelderbelegungen, mit Eintrag je eines Elements eine zunächst etwas zu große Treffermenge zu erzeugen, die dann nach Sichtung durch Verfeinerung der Suche eingegrenzt wird.

Im Beispiel: Suche Titel: „*neuverbessert*“ verknüpft mit Suche Titel: „*Gesangbuch*“ erfasst sowohl „*Neuverbessertes Gesangbuch*“ als auch „*Des neuverbesserten Gesangbuchs zweiter Teil*“

Fundorte

Dieses Feld gibt an, in welcher Bibliothek das Gesangbuch zu finden ist, ohne dass Vollständigkeit auch nur annähernd angestrebt ist. Es wird möglichst auch die Signatur mitgeteilt. Ein „+“-Zeichen vor dem Fundort zeigt an, dass hier das Exemplar benannt ist, das autopsiert wurde (nicht, dass das Buch verloren, „tot“, ist). Doch Vorsicht! Es gibt auch Einträge, aus der Literatur oder Katalogen bezogen, die auf Exemplare verweisen, die inzwischen vernichtet, verloren oder vermisst sind. Die Notiz dazu, „(verloren)“, ist in vielen Fällen schon hinzugefügt, findet sich allerdings teilweise im Feld „Stemma“, das im Internet noch nicht abrufbar ist, teilweise stammen die Fundortangaben aus älteren Bibliographien und sind noch nicht überarbeitet.

Eine Liste der (noch nicht vereinheitlichten) Abkürzungen für die Bibliotheken und Sammlungen kann über die Startseite der Bibliographie aufgerufen werden. Für ein und dieselbe Bibliothek existieren nebeneinander, je nach Genese der Daten, noch mehrere Verzeichnungsformen. (Diese Formen beinhalten für die Mitarbeiterinnen z.T. arbeitspraktische Informationen und bleiben deshalb bis zur Endredaktion erhalten.) Das bedeutet aber auch, dass bei der Suchstrategie, sich Drucke einer bestimmten Sammlung anzeigen zu lassen, das Abkürzungsverzeichnis ganz durchgesehen werden muss, um die nötigen, evtl. verschiedenen Eintragsformen zu finden.

Die - zu Recht - berühmte Wernigeroder Sammlung in der Berliner Staatsbibliothek findet sich unter dem Eintrag „*Berlin Hb*“. Die Gesangbuchbibliographie-Datenbank ist bis jetzt noch der einzige im Internet nutzbare Zugang zu den bislang nur per Zettelkatalog erschlossenen Schätzen dieser Sondersammlung! (Die anderen Gesangbuchbestände der Berliner „Stabi“ sind verzeichnet unter „*Berlin SBB-PK*“ oder unter „*Berlin Staatsbibliothek*“).

Die Magdeburger Gesangbuchsammlung, die gerade in die Marienbibliothek in Halle verlegt wird, lässt sich am sichersten bei Eingabe von „KmG“ als Fundort-Suchbegriff erfassen.

Sigle

Die Sigle individualisiert jedes Gesangbuch ohne lange Aufzählung von Ort, Jahr und Titel. Sie wird auch für Verweise innerhalb der Datensätze benutzt. Die Sigle ermöglicht auch das Finden aller Auflagen einer Gesangbuchreihe, weil der Siglen-Anlauf in den verschiedenen Auflagen und Ausgaben gleich bleibt.

Beispiel: „Altm/Pr“ ist „Altmärkisch-Prignitzsches Gesangbuch“.

(Derzeit sind allerdings noch längst nicht alle Gesangbücher sigliert. Die Siglen sind noch nicht zitierfähig.) In diesem Feld werden außerdem die Siglen vermerkt, die das betreffende Buch in anderen wichtigen Bibliografien kennzeichnen. Bei den Gesangbüchern bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wurde (v.a. im evangelischen Bereich) möglichst die Siglenstruktur des DKL (RISM) fortgeführt.

Eine Liste der Siglen anderer Bibliographien findet sich auf der Gesangbuchbibliographie-Startseite.

Die Gattungsigle gruppiert bestimmte Gruppengesangbücher oder Gesangbücher für bestimmte Zwecke. Sie ist ein Beispiel dafür, dass die Bibliographie weit mehr bieten will, als die Möglichkeit, einzelne Titel nachzuweisen. Die Begräbnisliederbücher, Reisegesangbücher, Militärgesangbücher, Seemannsgesangbücher und Kindergesangbücher sollen sich in der Bibliographie durch die Jahrhunderte verfolgen lassen, indem man als Suchbegriff die Gattungsigle eingibt. Schulgesangbücher erhalten ebenfalls eine eigene Gattungssigle, sind jedoch noch nicht systematisch erfasst, da sie häufig im Randbereich der gewählten Gesangbuchdefinition liegen (und innerhalb der Sammlungen auch nicht umfassend archiviert sind).

Auch den Status von Vorstufen, Anhängen und Auszügen zu oder aus Gesangbüchern macht die Gattungssigle sichtbar.

Legende der Gattungssiglen:

Begr Begräbnisgesangbuch
Kind Kinder- oder Jugendgesangbuch
Mil Militärgesangbuch
Reise Reisegesangbuch
Schul Schulgesangbuch
See Seemannsgesangbuch

„Statusiglen“:

A Auszug
 Anh Anhang
 Beih Beiheft
 Entw Entwurf
 Not Notgesangbuch, v.a. nach dem 2. Weltkrieg

Konfession

Hier gibt es folgende Zuordnungskategorien:

ökumenisch	(im Sinne von mehrere der Großkonfessionen umgreifend oder weltweit innerhalb einer der Konfessionen)
katholisch	(= römisch-katholisch)
altkatholisch	
ev.-lutherisch	
ev.-reformiert	
ev.-uniert	
ev. Brüder Unität	
ev.-freikirchlich	(Die nähere Bestimmung der freikirchlichen Konfession erfolgt im Feld „Urheber“. Die BearbeiterInnen der Datenbank wissen selbstverständlich um die Problematik des Begriffs „evangelisch-freikirchlich“ in kirchengeschichtlicher und religionssoziologischer Hinsicht, etwa für Mennoniten oder für amerikanische Gesangbücher, die verfassungsrechtlich sämtlich freikirchlich sind)
evangelisch	(dann, wenn das Gesangbuch von seiner Anlage her sich nicht speziell an eine der genannten reformatorischen Konfessionen richtet)
sonstige (ev.)	(beschränkt sich auf ganz wenige). (das Ermitteln der Konfession eines Gesangbuchs aus dem evangelischen Spektrum erfordert häufig theologische, historische, biographische und andere Recherchen recht erheblichen Umfangs. Fälle, in denen das Gesangbuch hinsichtlich seiner Konfession noch nicht bestimmt ist, haben (vorläufig in einem mechanischen Vorgang, in dem nicht auf die bereits erfolgte Festlegung einer anderen Auflage gesehen werden konnte) die Kennzeichnung „(ev.)“ erhalten. Sie zeigt an, dass noch Ermittlung oder Redaktionsarbeit zu leisten ist!

Leider lässt sich das Ziel, sich alle evangelischen Gesangbücher anzeigen zu lassen, indem man im Suchfeld „ev“ (als allen gemeinsamen Wortbestandteil) eingibt, nur in Etappen erreichen, denn die Treffermenge übersteigt die höchstmöglich anzeigbare Trefferzahl. Man muss also gegebenenfalls in mehrere kleinere Zeiträume portionieren.

Ausstattung

Das Ausstattungsfeld beinhaltet Angaben zum Format (entsprechend den Festlegungen im DKL/RISM, Maßangaben auf der Startseite der Bibliographie), zum Satzspiegel (Breite x Höhe), häufig zum Einband, zum Farbdruck (S/R¹⁰ für Schwarz-Rotdruck auf dem Titelblatt, andere Farben sind meist ausgeschrieben benannt oder es erfolgt die Angabe „Farbdruck“, Farbdruck im Innern wird gesondert erwähnt), zum Buchschmuck und den Buchkünstlern und zu typografischen Besonderheiten. Für Forschungen zur Buchausstattung bietet die Bibliographie damit wertvolles Datenmaterial. Auch wenn bekannt ist, ob es sich um eine Großdruck-, Taschen-, Dünndruck- oder anderweitig näher spezifizierbare Ausgabe handelt, ist das in diesem Feld vermerkt.

Es ist also möglich, sich z.B. alle 12°-Gesangbücher anzeigen zu lassen, wenn man sich für besonders kleine Gesangbücher interessiert. Allerdings sind noch nicht alle Formatangaben aus den Quellen (Bibliothekskataloge uws.), die die Maße anders definieren, nach den Normen der Gesangbuchbibliographie umgewandelt. Zudem gibt es noch Datensätze, in denen die bibliographischen Angaben nicht auf die Felder verteilt sind, sondern noch im Titelfeld stehen. Das bedeutet, dass sie bei der Suche innerhalb des Feldes nicht erscheinen. Das ist bei der Bewertung von Ergebnissen zu bedenken, auch bei den folgenden Beschreibungsbereichen, sprich Feldern, in der Datenbank.

Umfang

Der Umfang ist in Seiten angegeben, soweit keine Abkürzung folgt, Blattzählung ist mit „Bl.“ vermerkt.

Römische Seitenzählung wird als solche wiedergegeben.

Die Familienchronik- und vorgefertigten Widmungsblätter in vielen Gesangbüchern sind fakultative Buchbinderbeigaben, die nicht zum Gesangbuchdruck gehören und werden nicht mitgezählt.

Das Titelblatt wird mitgezählt. Größere Teile ohne Paginierung werden nicht gezählt, sondern mit „ungez.“ angegeben.

Leere Seiten vor Beginn einer neuen Zählung werden bei der Angabe der Seitenzahl ignoriert. Bei der Zählung gibt es deutliche Abweichungen zwischen Eigenautopsien und übernommenen Daten! (Im Zweifelsfall muss man die

¹⁰ Leider lässt sich der Eintrag „S/R“ wegen des Schrägstrichs in der Internet-Datenbank nicht suchen.

Regeln der Zählweise der Quellbibliographie nachlesen - oder bei den Verfasserinnen dieses Beitrags nachfragen).

Bei der Bestimmung eines Gesangbuches ohne Titelblatt kann die Recherche im Feld Seitenzahl oft wertvolle Anhaltspunkte geben. Suchen Sie in diesem Fall nach Einträgen mit der gleichen Seitenzahl wie im zu bestimmenden Stück. Achtung: Die Kollationierungsform ist mit ins Kalkül zu ziehen. Da in Datensätzen aus manchen Katalogen (ohne Autopsie) nur die letzte paginierte Seite (nicht die möglichen Seiten ohne Zählung, die noch folgen) angegeben wird, muss man auch die Probe mit dieser Angabeform machen, oder die mit der Verlängerung einer angefangenen Seitenpaginierung auf die folgenden Seiten (wie bei Metzger).

Beispiel: Ihr Gesangbuch hat 450 paginierte Seiten, danach folgt eine bedruckte Seite ohne Seitenzahl. Ein solches Gesangbuch kann verzeichnet sein mit: 450, (1) (Autopsierichtlinien), 450 (Kataloge nach RAK), 451 (Metzger).

Mit etwas Übung (und unter Verwendung des Kriteriums Liedzahl) lassen sich für dieses relativ häufige Anliegen von Gesangbuchfreunden erstaunliche Erfolge erzielen!

Im Feld Umfang erfolgt auch die Aufzählung weiterer wichtiger Teile, die keine Lieder enthalten. Hier lassen sich für die Forschung Erstrecherchen zu den verbreiteten Anhangsformen oder Gesangbuchbeigaben wie liturgische Gesänge, Leseordnungen, Leidensgeschichten usw. durchführen. Es zeigt sich z.B., ab wann Kurzbiografien der VerfasserInnen beigegeben werden.

Es gilt aber der Vorbehalt, dass dieses Feld nicht notwendig ausführlich ausgefüllt ist.

Eine Hilfestellung für die Hymnologen kann auch sein, dass vielfach angegeben wird, ob und oft auch wo ein alphabetisches Liederregister zu finden ist. Mit dieser Angabe lassen sich gezielt Kopie-Anfragen nach diesem Register an Bibliotheken richten, als Zwischenschritt auf der Suche nach den in den Gesangbüchern enthaltenen Liedern.

Lieder

Die Lieder eines Gesangbuches, gar mit Text, verzeichnet die Gesangbuchbibliographie nicht!

Die Anzahl der enthaltenen Lieder oder besser Nummern ist mitgeteilt.

Die Zahl in diesem Feld gibt die Nummer des letzten Liedes an. Besonderheiten wie Sprungnummern, a- und b-Nummern, Druckfehler o.ä. sind vermerkt, wenn sie entdeckt sind. Eine Berechnung der tatsächlichen Anzahl erfolgt im Allgemeinen nicht.

Noten

Die Information dazu beschränkt sich weitgehend auf das Vorhandensein von Noten mit knapper Angabe zur Stimmenzahl oder Satz-Formen. Handelt es sich um ein Gesangbuch ohne Noten, lautet zur eindeutig formulierten Suchbarkeit der Eintrag „nein“. Vor allem die von Metzger übernommenen Daten können noch die Form „o.N.“ („ohne Noten“) haben.

Ist im Laufe der bibliographischen Arbeit ein zugehöriges Choral- oder Melodienbuch bekannt geworden, wird in der Regel im Datensatz der ersten Auflage im Feld Noten der Titel mit knappen bibliographischen Angaben, zuweilen auch mit Hinweisen zu besitzenden Bibliotheken, angezeigt. Solche Choral- Orgel- und andere Instrumentalbücher erhalten keinen eigenen Eintrag in Form eines separaten Datensatzes. (Dort wo das noch vorkommt, besteht noch Bearbeitungsbedarf.)

Sind Noten vorhanden, so lautet der Eintrag meist nicht „ja“, sondern es wird angegeben, ob es sich um die reine Melodiennotation oder um mehrstimmige Sätze handelt, möglichst mit Anzahl der Stimmen: Also „Melodie“ oder „4stimmig“ usw. In einigen Datensätzen ist auch pauschal „m.N.“ - = mit Noten - vermerkt.

Mit Hilfe dieses Feldes lassen sich erste quantitative Überblicke über die Verhältnisse von Gesangbüchern mit und ohne Noten gewinnen

Auflage

Es wird, wenn bekannt, angegeben, um welche Auflage es sich handelt, und wenn möglich, auch die Referenzbasis vermerkt, d.h., ob es sich um eine Auflagenzählung handelt, die ohne Rücksicht auf die Art der Ausgabe (Text- oder Notenausgabe; Taschen-, Normal-, Großdruck- usw. -ausgabe) vorgeht, oder ob jede Ausgabenart für sich gezählt ist (was bedeutet, dass verschiedene 7. Auflagen eines einzigen Titels existieren können). Häufig gehen Inkonsistenzen in den Angaben zu den Auflagenreihen, die sich aus diesem Feld den Benutzern der Bibliographie darbieten, nicht auf Fehler bei der Autopsie zurück, sondern auf Versehen bei der Auflagennummerierung, die während Herausgabe und Druck passieren!

Datierung

Datierung bedeutet hier vor allem Begründung eines erschlossenen Erscheinungsjahres. Es werden Anhaltspunkte für den vermuteten Erscheinungszeitraum mitgeteilt. Gelegentlich gibt der Eintrag Auffallendes an, z.B. wenn aus datierten Besitzer- oder Widmungseinträgen ein sehr langer Gebrauch ersichtlich wird. Manchmal sind abweichende Datierungen aus

Verzeichnissen und Katalogen notiert, besonders, wenn die Signatur von der Jahreszahl abhängig ist.

Privileg

Dieses Feld enthält gegebenenfalls den Wortlaut eines echten Privilegeintrags, aber auch Approbationsvermerke, kirchliche oder weltliche Zensurvermerke, Copyrightvermerke oder sonstige Rechtevermerke (bei den jüngeren Gesangbüchern oft nur in pauschalisierter Form oder auch weggelassen).

Urheber

Der Eintrag nennt, soweit bekannt, persönliche Urheber und/oder Herausgeber (also Männer und Frauen), nach dem Schema Nachname, Vorname; auch (kirchliche) Institutionen, Behörden, Gremien (auch Entscheidungsgremien wie Synoden); Körperschaften werden aufgeführt, dies jedoch nicht konsequent, (vor allem dann nicht, wenn sie im Titel erwähnt sind)

Vorrede

Das Feld verzeichnet von der Vorrede im eigentlichen Sinn Verfasser/Verfasserin¹¹, Ort, Datum, Überschrift oder Textbeginn und bietet in vielen Fällen knappe Inhaltsangaben und Zitate. Ein Teil der Informationen, die aus der Vorrede gewonnen wurden, befindet sich jedoch häufig in dem Stemma-Feld, das im Internet leider nicht einsehbar ist.

Im Feld Vorrede stehen auch die im Titelwortlaut durch die Platzhalter „Bib“ oder „[Motto]“ ersetzten Zitate.

Verlag

Der Verlag wird möglichst immer angegeben. (Beim heutigen Stand der Arbeiten kann jedoch noch nicht für jede Aufnahme garantiert werden, dass die Angabe schon diesem Feld zugewiesen ist oder redaktionell vereinheitlicht wurde. Den Verlag kann man auch - in diplomatischer Schreibweise - über das Titelfeld suchen, sofern er auf dem Titelblatt erscheint.) Wenn eine Druckerei oder eine Institution die Verlagsfunktion übernehmen, ist dies meist vermerkt. Vergleichsweise häufig verlegen kirchliche Gliederungen selbst die Gesangbücher, oft liegt der Vertrieb in Händen einer (Verlags-)Buchhandlung. Manchmal erscheint dann deren Name im Feld, mit einem Zusatz wie „zu haben bei“ oder „in Kommission“.

¹¹ Die Grundlagen für Forschungen über Personen, die die Datenbank damit bietet, würden durch ein Register erheblich erweitert. Register sind eines der Desiderate für die weitere Arbeit.

Beim Verlagsnamen sehen die Richtlinien vor, die Nomina Appellativa in moderner Orthografie wiederzugeben. Beim Ausbleiben von Treffern und um sicher zu gehen, dass wirklich alle Fälle erfasst werden, empfiehlt sich jedoch die parallele Suche mit Varianten.

Ein Beispiel: „Pfarrwittwen-Casse“ könnte verzeichnet sein als: „Pfarrwittwen-Casse“, „Pfarr-Wittwen-Casse“, „Pfarrwitwen-Kasse“, „Pfarrwitwenkasse“. Es ist deshalb besser, mehrere einzelne Segmente als Suchbegriff zu verknüpfen. Die Kombination von „Pfarr“, „Wit“ und „asse“ erfasst alle genannten Formen.

Wie beim Titel muss man sich vor Augen halten, dass sich innerhalb des Erscheinungsraumes eines Gesangbuches die Form der Angabe im Gesangbuch selber mehrfach wandeln kann. (Und ein Erfahrungswert aus vielen Autopsien ist, dass das Auge des Betrachters die Veränderungen nivelliert, d.h., es fällt dem gruppierenden, auf inhaltliche Identität trainierten Blick oft nicht gleich auf, dass das Titelblatt des Gesangbuches von Ausgabe zu Ausgabe nur im Wesentlichen gleich ist, nicht in jedem Detail.)

Im Feld Verlag können auch Preisangaben zu finden sein. Bei modernen Drucken gehört die ISBN hierher. Bitte beachten Sie bei der Suche, dass Leerzeichen oder Bindestriche die Zahlengruppen trennen können oder dass umgekehrt evtl. auf solche Segmentierung verzichtet wurde.

Druck

Der Feldname ist zu lesen als „Drucker“ bzw. „Druckerei“. Die Druckerei wird mit voranstehendem Ort und in normierter Form angegeben (bei älteren Druckern nach Benzing¹²). Häufig (aber nicht zwingend) ist auch angegeben, wo im Buch der Drucker vermerkt ist (nach der Nennung steht: „DV S. xy“), weil sich Ausgaben/Auflagen manchmal nur im Vorhandensein oder Fehlen eines solchen Druckvermerkes unterscheiden. Wenn die Angabeform lautet: „DV S. xy: Text“, handelt es sich im allgemeinen um eine wörtliche Wiedergabe.

Wie beim Verlag sollten buch- und druckgeschichtlich Forschende auch hier Schreibungsvarianten ins Kalkül ziehen.

Für die produktionsgeschichtlichen Fragen bietet dieses Feld nicht nur für die frühen Zeiten Aufschlüsse, sondern auch für die letzten beiden Jahrhunderte. So zeigt es sich etwa, dass manche Druckereien zu bevorzugten Adressen für Gesangbücher werden.

¹² Benzing, Josef: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. - 2., verb. u. erg. Aufl. - Wiesbaden : Harrassowitz 1982.. Die Arbeit von Christoph Reske (Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing. Wiesbaden: Harrassowitz 2007) konnte noch nicht eingearbeitet werden.

Fazit

Generell zusammenfassend ist also zu raten: Weitmaschige Suche verspricht eine größere Erfolgsquote - im Einzelfall und besonders auch, wenn man Entwicklungslinien verfolgen oder Überblicke gewinnen möchte. Gerade dann bieten sich, wenn man zunächst eine größere Selektion hat, oft überraschende Erkenntnisse. Man gewinnt rasch Übung darin, die Menge dann den eigenen Bedürfnissen entsprechend einzugrenzen.

Derzeit (nicht für die Zukunft) muss damit gerechnet werden, dass Informationen über ein Gesangbuch noch nicht ins zugehörige Feld sortiert sind.

Bei Gesangbüchern, die ohne Erscheinungsjahrangabe gedruckt sind, sollte man ein wenig Spürsinn spielen lassen.

Informationen, die eine Gesangbuchreihe betreffen, sind der 1. Auflage zugeordnet (ersatzweise der frühesten zugänglichen). Deshalb rät es sich, zu einer späteren Auflage auch den Datensatz der ersten Auflage aufzurufen.

Dies war eine Gebrauchsanleitung und gleichzeitig ein Werbetext, der die vielfältige Nutzbarkeit der Datenbank andeuten wollte.¹³ Projektleitung und BearbeiterInnen suchen nach (Finanz-)Mitteln, die eine Fortentwicklung ermöglichen und langfristig gewährleisten, dass die Datenbank aktuell gehalten werden kann. Derzeit, nach Abschluss der längeren DFG-Förderung, arbeiten eine wissenschaftliche Mitarbeiterin in Teilzeit und eine wissenschaftliche Hilfskraft in universitär und mit Bundesmitteln geförderten kleineren, befristeten (!) Projekten an der weiteren Verbesserung der Datenbank.

Es ist das Bestreben der Projektleitung, die Datenbank auch in Zukunft qualitativ auszubauen und MitarbeiterInnen zu beschäftigen - auch damit die Möglichkeit bestehen bleibt, den Vorzug der elektronischen Form auszunutzen, nämlich, die Korrekturen der von den Nutzenden, also von *Ihnen*, festgestellten Fehler einzuarbeiten.

Wir freuen uns über Rückmeldungen über fillmann@uni-mainz.de und wennemuth-heidelberg@t-online.de.

¹³ In Trondheim haben wir zur Illustration u.a. vorgeführt, wie sich aus dem Daten- und Zahlenmaterial der Datenbank die Entwicklung der Gesangbücher in Umfang und Anhängen in der Aufklärung grafisch vor Augen führen lässt. Leider kann die Grafik, die auf Farbdruck angewiesen ist, hier nicht wiedergegeben werden.

Dianne Gome

Australian hymnody, 1900-2007: themes and influences

This paper is drawn, in slightly modified format, from the entry 'Australian Hymnody' to be published in the forthcoming *Canterbury Dictionary of Hymnology* and was presented at the Bicentennial Conference of the International Association of Hymnology, Trondheim, Norway, 2007.

Hymnody in 20th-century Australia encompassed an extraordinarily wide range of traditions, styles, languages and developments, due in no small measure to the increasingly multicultural makeup of the population. The aim of this brief overview is to explore the principal themes undergirding this plethora of congregational song and to account for the various changes of direction that have occurred.

1900-1960

Between 1900 and 1960 several themes emerge in a survey of the practice and publication of hymnody in Australia. The first of these is nationalism.

Prior to 1900 Australia comprised a number of separate British colonies. But in 1901 these were federated, bringing into being the Commonwealth of Australia. This auspicious event stimulated a strong pride in national identity, which was furthered by Australian involvement in two world wars. Nevertheless Australian society during this period was predominately of Anglo-Saxon descent and ties with the home countries were strong. Not surprisingly then, the hymnody of the period reflects a continuing satisfaction with traditional repertory and styles and a ready acceptance of patriotic hymns in the English style. The Federation inauguration ceremony featured a commissioned hymn¹, and in 1938 the sesquicentennial celebrations held at the Sydney Showgrounds were enhanced by the commissioned hymns *Land of Ours*, *Australia*, *Happy Isle* and *Sing of Australia* by prominent composers Margaret Sutherland, Lindley Evans and Alfred Hill respectively. Along with works by Elgar, excerpts from *The Messiah* and *Jerusalem* by Parry, the hymns were performed by a choir of 5,000 voices with massed brass bands². A degree

¹ "O latest born nation", words by John Farrell and music by George de Cairos-Rego. Dianne Gome, "Australian Colonial Hymnody, 1788-1901: How Australian?," *Australasian Music Research* 2-3 (1998).

² *Festival Concerts organised by the Celebrations Council to be given at The Royal Agricultural Society's Showground, Moore Park, Sydney on Sat 12 March & Sunday 13 March by The Anniversary Celebrations Choir of 5,000 Voices with Massed Brass Bands Accompaniment. Conductor: Edgar L Bainton D.Mus, FRCM, Melbourne, Allans, 1938.*

of nationalism is also apparent in the repertory of hymns written and published for use during the war years and most published hymnals of the period include a substantial number of national hymns.

From 1900 a national profile was increasingly assumed by the mainstream denominations, commencing in 1901 with the establishment of the Presbyterian Church of Australia. However Presbyterians continued to sing from the *Scottish Church Hymnary* (CH)³ and there is little evidence of original contributions from their ranks. Much the same is true of the Methodist Church, which, although it used an Australasian edition of the *Methodist Hymn Book* (MHB) from 1933, the repertory is essentially that of British provenance. Australian writers represented in the Australasian supplement are E. Fowles, Charles Strong and J. Brunton Stephens⁴. Although no Australian tunes are included in the supplement, two by George Sampson and Alfred Wheeler appeared in *The New Methodist Hymn Book Companion and Supplement for Australasia and New Zealand* (1935)⁵. It would also appear that Anglican hymnody of the period was of essentially British publication, although an Australian psalter with music appeared in 1903. Ironically there is no perceivable Australian content but the psalter 'was compiled in response to a desire expressed by the Diocesan Synod of Sydney for a new chant book adapted to Australian requirements'⁶. Of much greater historical importance is the Australian supplement appended to the *Canadian Book of Common Praise* (1947)⁷, which features over 25 texts and tunes of Australian provenance. National hymns, including a plaintive Anzac Day text written at Gallipoli by war historian Charles Bean, assume a substantial section, and images of Australian flora enhance two Christmas carols (as in 'The flame trees burned their signal-fires'). Three texts (including 'Before the cock crew twice', Charles Pilcher's dramatic translation of an Icelandic Passion hymn, remain in use, as does the wartime text 'Almighty God, lift up our eyes' by William Johnson⁸. No tunes have survived although one of the composers Alfred E Floyd (Director of Music, St Paul's Cathedral, Melbourne) is represented in a current hymnal⁹. Lutheran hymnody of this period saw the German language replaced by

³ *The Church Hymnary*, (London: Oxford University Press, 1927).

⁴ E. W. H Fowles, ed., *The Methodist Hymn Book (with Tunes) for Use in Australasia and New Zealand* (London: Methodist Conference Centre, 1933).

⁵ — — —, ed., *The New Methodist Hymn-Book Companion and Supplement for Australasia and New Zealand* (Brisbane: n.p., 1935).

⁶ *The Australian Psalter Containing the Psalms of David Together with the Canticles and Proper Psalms Pointed for Chanting and Set to Appropriate Chants [Music]*, (London: Novello, 1903).

⁷ *The Book of Common Praise with Supplement Approved for Use by the General Synod of the Church of England in Australia [Music]*, (Melbourne: Oxford University Press, 1947).

⁸ Gome, "Australian Colonial Hymnody, 1788-1901: How Australian?," 34, 615., 615.

⁹ FLOYD, TIS 277. See W. Milgate and D'A. Wood, *A Companion to 'Together in Song: Australian Hymn Book 2'* (Sydney: Australian Hymn Book Co., 2006).

English, due in part to changed everyday usage and to problems of importing and publishing German materials during WW1¹⁰. The substantial *Lutheran Hymn Book with Tunes* (1925) was a volume committed to upholding 'the glorious heritage of the Church, the matchless choral and the wonderful achievements of Bach and other masters' and remained in use until the 1960s¹¹. Continuing its strong educational tradition the Lutheran Church also published numerous hymnals in text-only format for schools and Sunday schools between 1925 and 1960. Lutheran missionary work with Aboriginal people, well established during the 19th Century was further enhanced in 1904, when missionary and eminent linguist Carl Strehlow produced a book containing hymns for the Aranda people at the Hermannsburg mission, South Australia¹².

Vatican directives issued from 1903 directly influenced the course of Australian Catholic hymnody in the first half of the 20th century. The call by Pius X in 1903 for a re-invigoration of the plainsong tradition and congregational participation in the liturgy stimulated the publication of a number of hymnals, notably *The Australian Hymnal* (1942)¹³. Its editor Percy Jones was a key figure in the implementation of papal church-music policy, having undertaken extensive study in Rome prior to being appointed Director of Music at St Patrick's Cathedral, Melbourne in 1942. In addition to accompanied plainsong settings of the Mass Ordinary (in which the people were expected to join), the book contains a diverse collection of Latin and English hymns for singing at Low Mass, Vespers, devotional services and at sodality meetings. One of Jones' important contributions in this widely used hymnal was the inclusion of several traditional Irish melodies such as MISNEACH, which are still held dear by Australian Catholics¹⁴.

¹⁰ Dianne Gome, "The Church and Music Publication in Australia," *Bibliographical Society of Australia & New Zealand Bulletin* 25, no. 3 & 4 (2001).

¹¹ *Australian Lutheran Hymn-Book with Tunes*, (Adelaide: Lutheran Publishing Company, 1925). 2nd edn 1950, reprinted 1956, 1961.

¹² Carl Strehlow, *Galtjindinjamea-Pepa. Aranda-Wolambarinjaka* (Tanunda: Auricht's Printing Office, 1904).

¹³ Percy Jones, ed., *The Australian Hymnal: A Collection of Plainsong Masses and Motets and of English Hymns for the Catholic Church in Australia*, melody ed. (Melbourne: Advocate Press, 1942).

¹⁴ Paul Taylor, "Twentieth-Century Catholic Hymnody in Australia: A Study of Selected Published Hymnals, 1942-85 " (B Mus Hons, Australian Catholic University, 1990).

COME TO ME, ALL YOU WHO LABOUR

662

1 'Come to me, all you who la-bour; come, and I will give you rest.'
 2 Here, a-mong your pil-grim peo-ple is the home of your true love,
 3 All is joy when you are with us, earth can nev-er joy im-part

1 So we hear your in-vi-ta-tion to each soul to be your guest;
 2 where we praise you, Lord and Mas-ter, reign-ing from your throne a-bove;
 3 like the peace and ho-ly splen-dour of your vi-sit to each heart;

1 and we an-swer with deep long-ing, while our sin-ful-ness we see,
 2 life with-out you would be lone-ly, so our prayer must e-ver be
 3 all for-got-ten grief and sor-row, as with trust we make our plea,

'Je-sus, Lord, I am not worth-y, yet in mer-cy— come to me.'

MISNEACH (1) 87.87D
 Irish traditional melody Arr. Percy Jones
 For a lower setting, see no. 708.
 Arr. by permission Allans Music (Aust.) Pty Ltd.

Anon., alt.

759

Fig. 1: MISNEACH

In response to a further directive in 1950 encouraging popular liturgical hymnody, Jones produced *The Hymnal of Blessed Pius X* in 1952¹⁵, which although similar in structure to its predecessor, heralded the vernacularisation of liturgical text in containing English translations of Latin hymns¹⁶. Other local hymnals to circulate during this period include small collections edited by the noted composer Dom Stephen Moreno of the Benedictine Monastery, New Norcia in Western Australia¹⁷.

One of the most significant developments in Catholic hymnody commenced with the publication in 1959 of a small collection of hymns *We Offer the Mass* by Sydney-based musician and writer Richard Connolly in association with eminent poet James McAuley¹⁸. Available in a modest music edition, in addition to word cards and a sound recording, these hymns were highly influential in establishing vernacular hymnody within the Mass. Their (mainly) responsorial form encouraged congregational participation as did the high-calibre yet accessible texts and the attractive music couched in traditional modal styles. The hymns (such as 'Where there is charity and love' [JEREMY]) quickly assumed widespread popularity and paved the way for post-Vatican II hymnody and psalmody.

During the first half of the 20th century major Australian publishers, notably Allans of Melbourne and Albert of Sydney, became heavily involved in hymn publication, not so much for denominational use (in fact Methodist and other churches had their own publishing companies) but for the general public. In this pre-television era there was evidently a buoyant market for volumes such as *Hymns of the People*¹⁹. Undoubtedly radio programmes featuring hymns (including broadcasts of church services) stimulated the popularity of the genre beyond the churches. Pupils at state schools were also taught to sing hymns²⁰. The period saw extensive publication of Christmas carols, many of them of European origin but with some important Australian contributions. In particular, the three sets of carols by John Wheeler (text) and William James (music) have enjoyed both national and international popularity and acclaim. To this day, few Australians would not recognise the lines, 'The north wind is blowing the eves, the red dust is over the town'²¹.

¹⁵ Percy Jones, ed., *The Hymnal of Blessed Pius X* (Melbourne: Allans, 1952).

¹⁶ Taylor, Twentieth-century Catholic Hymnody in Australia, 15-17.

¹⁷ Dom Stephen Moreno, *Hymns to Our Lady* (New Norcia: Benedictine Abbey, 1937).

¹⁸ Richard Connolly, "Making Hymns with James McAuley," *Australasian Catholic Record*, 72, no. 4 (1995), — — —, *We Offer the Mass: Hymns for Low Mass* (Sydney: Living Parish Series, 1959).

¹⁹ *Hymns of the People*, (Melbourne: Allans, 1942).

²⁰ *Hymns for Use in State Schools*, (Melbourne: Joint Council for Religious Instruction in State Schools, 1933).

²¹ William James and John Wheeler, *Five Australian Christmas Carols* (Sydney: Chappell, 1948). *Second Set*, 1957; *Third Set*, 1961.

1960-2007

In contrast to the previous era, the period between 1960 and 2007 has seen a marked decline in the presence of hymn singing in the general community, undoubtedly on account of Australia's expanding multicultural profile, with a strong presence of peoples of non-christian faiths. The practice of hymn singing in state schools and at civic occasions has all but disappeared and the national broadcaster has greatly reduced religious music programming. Commissioned hymns did not feature at official 1988 bi-centennial celebrations. Nevertheless the great popularity of the BBC television programme 'Songs of Praise' and the ABC's recent televised series 'Hymns of Glory' (2007) suggests that the genre has not by any means lost its general appeal.

By far the most profound influence on late 20th-century Australian hymnody was the directives of the Second Vatican Council from 1963, encouraging vernacular language, congregational participation and musical inculturation in the Catholic liturgy. As in other countries congregational hymnody and psalmody provided ideal avenues for such visions. Consequently the era has seen a veritable explosion of new psalmody and hymnody, not only in the Australian Catholic Church, but in other traditions (notably Lutheran, Anglican and Uniting) influenced by Vatican II precepts. As we have seen the possibilities of incorporating congregational hymns into the Mass had been explored in Sydney from the 1950s, culminating in *The Living Parish Hymn Book*²². With the inclusion of Gelineau material this hymnal also marks the beginning of congregational responsorial psalmody in Australia, and later editions incorporate an expanded repertoire of McAuley/Connolly hymns, of which 'Sing a new song' [COSMIC PRAISE] and 'By thy kingly power O risen Lord' [RUGGIERO], shown below, are of outstanding poetic and musical quality.

²² Anthony Newman, ed., *The Living Parish Hymn Book* (Sydney: Living Parish Series, 1961). Revised (music) editions 1964/7/8.

386

RUGGIERO 78.78 and refrain

Richard Connolly
1927-

(♩ = 50-56) *UNISON (or harmony)*
Refrain

By your king - ly power, O ri - sen Lord, all that A - dam

lost is now re - stored: in your re - sur - rec - tion be - a - dored.

Verses

I Sing the joy - ful Ea - ster - cry, sound it to the

souls in pri - son, shout our tri - umph to the sky:

sing Christ ri - sen, sing Christ ri - sen.

Fig. 2: 'By your kingly power, O risen lord'
James McAuley/Richard Connolly

Another speedy response to Vatican II directives was Percy Jones' revised edition of *The Hymnal of St Pius X*, in which Latin text was now excluded and hymns were carefully linked to the various parts of the mass and liturgical seasons²³. The inclusion of hymns for church union and others of non-Catholic derivation is indicative of the emerging Australian ecumenical movement in which Jones was actively involved. Twenty years later an even wider canvas was encompassed in the *Catholic Worship Book*, in which effort was made to provide a core source of hymnody and other service music suitable for the widest range of services and occasions²⁴. In addition to its comprehensive scope, the book is significant in its inclusion of some hymns in the modern folk-song style with provision for piano and guitar accompaniment, for the updating of archaic words such as 'thou' and 'thine' to 'you' and 'yours' and for an emphasis on scripturally-based texts²⁵. During the post-Vatican II era major developments have taken place in responsorial psalmody and worship songs in the Australian Catholic Church. The former has been greatly enriched since the 1970s by the contributions of composer Christopher Willcock SJ, whose settings feature highly colourful, sophisticated and often quite challenging music but always with simple but effective congregational responses. Sung across numerous denominations, Willcock's psalmody is of the highest order, as demonstrated below.

²³ Melbourne: Allans, 1965. See also Taylor, "Twentieth-Century Catholic Hymnody in Australia: A Study of Selected Published Hymnals, 1942-85".18-20.

²⁴ William Jordan, ed., *Catholic Worship Book* (London & Sydney: Collins & E.J. Dwyer, 1985).

²⁵ Taylor, 'Twentieth-century Catholic Hymnody', 31-40.

386

RUGGIERO 78.78 and refrain Richard Connolly
1927-

(♩ = 50-56) *UNISON (or harmony)*
Refrain

By your king - ly power, O ri - sen Lord, all that A - dam
lost is now re - stored: in your re - sur - rec - tion be - a - dored.

Verses

I Sing the joy - ful Ea - ster cry, sound it to the
souls in pri - son, shout our tri - umph to the sky:
sing Christ ri - sen, sing Christ ri - sen.

Fig. 3: Psalm 118: 1-2, 16-17, 22-23, 24
Christopher Willcock SJ

Other catholic contributors to the genre include Roger Heagney, Noel Ansell and Kathleen Boschetti.

Typically couched in a contemporary folk idiom following American models, the worship song, is viewed by many Catholics as an ideal liturgical genre, given its popular origin, appeal to young people and general accessibility. Since the 1970s catholic songwriters such as Peter Kearney²⁶ and Trisha Watts²⁷ have contributed to the genre, which figures prominently in single-composer publications and hymnals published since 1990, notably *Gather Australia*²⁸ and *As One Voice*²⁹.

Similar developments may be observed in the hymnody of other traditions. However the Presbyterian Church of Eastern Australia is a notable exception, having continued to this day the tradition of exclusive unaccompanied metrical psalmody to traditional tunes, although an updated text version has been adopted³⁰. Worship in the Continuing Presbyterian Church (so called following the formation in 1977 of the Uniting Church in Australia which absorbed many Presbyterian congregations together with Methodists and Congregationalists) embraces both accompanied psalms and hymns however. In 1984 it broke the long-lived association with CH1 by producing its own essentially traditional hymnal³¹. The long and proud hymn tradition of Lutheranism has been seriously challenged in Australia since the 1970s with the emergence of a large corpus of worship song material gaining wide acceptance. The fine hymnal published in 1973 is the last of the traditional style³². Subsequent publications comprise collections of worship songs, many by Robin Mann, who makes a priority of espousing sound doctrine in his texts³³. Similar volumes for young people, schools and Sunday schools have also issued from the Lutheran press. Lutheran missionary work with Aboriginal peoples has continued, an expanded edition of the Aranda hymnal appearing in 1964³⁴. (Other books of

²⁶ Peter Kearney, *Songs of Brotherhood* (Sydney: Albert, 1966).

²⁷ Trisha Watts, *Prophets of Hope* (Blackburn, Vic.: Dove, 1984).

²⁸ Jane Wood, ed., *Gather Australia* (Chicago & Ashburton: GIA & NEMC Publications, 1992).

²⁹ *As One Voice: Hymns to Celebrate Life*, vol. 1 (Manly Vale, NSW: Willow Connection, 1992), *As One Voice: Uniting God's People in Song*, vol. 2 (Manly Vale, NSW: Willow Connection, 1996).

³⁰ Roland Ward, ed., *The Complete Book of Psalms for Singing with Study Notes [Music]* (Melbourne: Presbyterian Church of Eastern Australia, 1991).

³¹ *Rejoice! A Collection of Psalms, Hymns and Spiritual Songs*, (Sydney: Presbyterian Church of Australia, 1984). However, some congregations have continued with CH2 and CH3.

³² *Lutheran Hymnal*, (Adelaide: Lutheran Publishing House, 1973). 2nd ed. with supplement, 1989.

³³ Robin Mann, *Altogether Now* (Adelaide: Lutheran Publishing House, 1983). Numerous similar publications have followed.

³⁴ *Ljelintjamea-Pepa Lutherarinja: Ankatja Arandauna Knatiwumala (Arana Lutheran Hymnal with Supplement of Occasional Prayers, Benedictions and Selected English Hymns)*, (Adelaide: Finke River Mission, 1964). Reprinted 1981.

hymns have been issued in the Mt. Koiali, Tiwi, Garawa and Yanyuwa languages under the auspices of Wycliffe Bible Translators³⁵.)

Ecumenism has been an important theme in Australian religious life since the 1960s. Denominational sharing of psalms has been greatly stimulated by developments in common liturgical text and lectionary. A number of composers such as Lorraine Hemmingway³⁶ and Geoffrey Cox have provided psalms unrestrained by denominational boundaries for the entire 3-year lectionary. Using traditional chant tones with composed responses in plainsong idiom and with organ accompaniment Cox has created a responsorial form of traditional psalmody which is especially suited to the Catholic Church, but which has found acceptance in other traditions also³⁷.

An especially auspicious landmark of 20th-century Australian hymnody was the appearance of the *Australian Hymn Book* (AHB with or without Catholic Supplement) in 1977, an outcome of ecumenical co-operation involving representation from the Anglican, Methodist, Congregational and Presbyterian and Catholic Churches³⁸. AHB was quickly embraced by the Uniting Church, established in the same year as a union of some Presbyterian and all Methodist and Congregational churches, and its use has been widespread throughout Australia. With the title *As One Voice* this hymnal has also been disseminated internationally³⁹. Its content was expanded in 1987 with the supplement *Sing Alleluia*⁴⁰. Following the success of AHB, a second edition with the title *Together in Song* (TIS) was launched in Melbourne in 1999 during the first national hymn conference *Take up the Song* a hymnal which has benefited significantly from Lutheran involvement. It maintains a strong core of traditional hymnody together with a selection of worship songs and other genres⁴¹ and a strong Australian representation in both text and music. The high regard in which both AHB and TIS are held in Australia and elsewhere extends also their scholarly companion volumes⁴²

³⁵ *Nogoli Buka. Buka 1*, (Kangaroo Ground, Vic: Wycliffe Bible Translators, 1979). *Ngi-Rringani Ngintawani Nigiya Tiwi*, (Darwin: Wycliffe Bible Translators, 1990), *Nogoli Buka. Buka 1*.

³⁶ Lorraine Hemmingway, *The Word in Song: Music for the Three-Year Lectionary for Holy Communion*, (Canberra: Acorn Press, 1987).

³⁷ Geoffrey Cox, "Plainsong New," (Melbourne: n.d.).

³⁸ *The Australian Hymn Book*, (Melbourne: Collins, 1977).

³⁹ *With One Voice: A Hymn Book for All the Churches*, (London: Collins Liturgical, 1979).

⁴⁰ *Sing Alleluia: A Supplement to the Australian Hymn Book*, (Blackburn, Vic: Collins Dove, 1992).

⁴¹ *Together in Song: Australian Hymn Book 2*, Harmony ed. (Melbourne Harper Collins Religious, 1999). {NOTE:Figs 1 & 2 are reproduced from this source.}

⁴² Wesley Milgate, *Songs of the People of God: A Companion to the Australian Hymn Book/with One Voice* (Sydney: Collins Liturgical, 1982), Milgate and Wood, *A Companion to 'Together in Song: Australian Hymn Book 2'*. Wesley Milgate and D'Arcy

Although *TIS* is available in standard melody and harmony editions, its CD ROM format has proved popular. Increasingly publishers of hymns and worship songs are exploring a range of publication modes, including overhead transparencies, online productions and audio recordings. The dearth of church musicians has forced numerous parishes to rely on readily available recorded accompaniments. And it is not uncommon for parishes to eschew the purchase of a hymnal in favour of alternative sources; many compile their own collection of favourite hymns. The worship song sits very comfortably in non-hymnal formats.

Australia has seen a remarkable development of worship songs associated with Pentecostal and related traditions from the 1980s. Founded by Dennis and Nolene Prince, The Christian Resource Centre in Heatherton, Melbourne is an example of a church that has fostered a strong tradition of worship song, publishing 40 volumes of songs (many by Nolene Prince) in varied formats since 1981⁴³. This repertoire, which is successfully marketed throughout Australia, is especially popular in Baptist, Salvation Army and Assemblies of God churches. Even more entrepreneurial is the music arm of the Sydney-based Hillsong Church, which has links with the Assemblies of God and the Australian Christian Churches. Since the early 1990s, Hillsong has assumed the image of the American mega-church, drawing crowds of up to 25,000 to its massive annual conferences. The worship song is an indispensable feature of Hillsong services and meetings, and it is performed with all the hype and technological trappings of a major rock concert. Performer/composers such as Darlene Zschech have contributed to a repertoire of song which has enjoyed a phenomenal reception throughout Australia and worldwide⁴⁴. 'Shout to the Lord', one of Zschech's best-known songs is included in *TIS* (738), indicating that the Hillsong idiom has to some extent at least infiltrated the worship of mainstream denominations. While its popularity is undisputed, Hillsong music has attracted criticism from traditionalists for its shallow theology and personalized language, not to mention the confronting musical idioms. Certainly the songs from Hillsong represent an extreme arm of the very wide perspectives currently found in Australian hymnody.

It is hoped that the foregoing provides some useful insights into the varied and ever-changing traditions of hymnody in Australia and, in particular, some of its notable achievements.

Wood, *A Companion to Together in Song: Australian Hymn Book 2* (Sydney: Australian Hymn Book Co., 2006).

⁴³ An early example is Nolene Prince, *Our Victor Christ* (Springvale, Vic.: Resource Christian Music, 1983).

⁴⁴ C. Michael Hawn, "Congregational Singing from Down Under: Experiencing Hillsong's "Shout to the Lord"," *The Hymn* 57 (2006). Mark Evans, *Open up the Doors: Music in the Modern Church* (London: Equinox Publishing, 2006).

- As One Voice: Hymns to Celebrate Life*. Vol. 1. Manly Vale, NSW: Willow Connection, 1992.
- As One Voice: Uniting God's People in Song*. Vol. 2. Manly Vale, NSW: Willow Connection, 1996.
- Australian Lutheran Hymn-Book with Tunes*. Adelaide: Lutheran Publishing Company, 1925.
- Connolly, Richard. "Making Hymns with James Mcauley." *Australasian Catholic Record*, 72, no. 4 (1995): 387-98.
- — —. *We Offer the Mass: Hymns for Low Mass*. Sydney: Living Parish Series, 1959.
- Cox, Geoffrey. "Plainsong New." Melbourne, n.d.
- Evans, Mark *Open up the Doors: Music in the Modern Church*. London: Equinox Publishing, 2006.
- Fowles, E. W. H, ed. *The Methodist Hymn Book (with Tunes) for Use in Australasia and New Zealand*. London: Methodist Conference Centre, 1933.
- — —, ed. *The New Methodist Hymn-Book Companion and Supplement for Australasia and New Zealand*. Brisbane: n.p., 1935.
- Gome, Dianne. "Australian Colonial Hymnody, 1788-1901: How Australian?" *Australasian Music Research* 2-3 (1998): 1-21.
- — —. "The Church and Music Publication in Australia." *Bibliographical Society of Australia & New Zealand Bulletin* 25, no. 3 & 4 (2001): 53-67.
- Hawn, C. Michael. "Congregational Singing from Down Under: Experiencing Hillsong's "Shout to the Lord"." *The Hymn* 57 (2006): 15-24.
- Hemmingway, Lorraine. *The Word in Song: Music for the Three-Year Lectionary for Holy Communion*, . Canberra: Acorn Press, 1987.
- Hymns for Use in State Schools*. Melbourne: Joint Council for Religious Instruction in State Schools, 1933.
- Hymns of the People*. Melbourne: Allans, 1942.
- James, William, and John Wheeler. *Five Australian Christmas Carols*. Sydney: Chappell, 1948.
- Jones, Percy, ed. *The Australian Hymnal: A Collection of Plainsong Masses and Motets and of English Hymns for the Catholic Church in Australia*. melody ed. Melbourne: Advocate Press, 1942.
- Jones, Percy ed. *The Hymnal of Blessed Pius X*. Melbourne: Allans, 1952.
- Jordan, William, ed. *Catholic Worship Book*. London & Sydney: Collins & E.J. Dwyer, 1985.
- Kearney, Peter. *Songs of Brotherhood*. Sydney: Albert, 1966.
- Ljelintjamea-Pepa Lutherarinja: Ankatja Arandauna Knatiwumala (Arana Lutheran Hymnal with Supplement of Occasional Prayers, Benedictions and Selected English Hymns)*. Adelaide: Finke River Mission, 1964.
- Lutheran Hymnal*. Adelaide: Lutheran Publishing House, 1973.
- Mann, Robin. *Altogether Now*. Adelaide: Lutheran Publishing House, 1983.
- Milgate, W. , and D'A. Wood. *A Companion to 'Together in Song: Australian Hymn Book 2'*. Sydney: Australian Hymn Book Co., 2006.
- Milgate, Wesley. *Songs of the People of God: A Companion to the Australian Hymn Book/with One Voice*. Sydney: Collins Liturgical, 1982.
- Milgate, Wesley, and D'Arcy Wood. *A Companion to Together in Song: Australian Hymn Book 2*. Sydney: Australian Hymn Book Co., 2006.
- Moreno, Dom Stephen. *Hymns to Our Lady*. New Norcia: Benedictine Abbey, 1937.
- Newman, Anthony, ed. *The Living Parish Hymn Book*. Sydney: Living Parish Series, 1961.
- Ngi-Rringani Ngintawani Nigiya Tiwi*. Darwin: Wycliffe Bible Translators, 1990.
- Nogoli Buka. Buka 1*. Kangaroo Ground, Vic: Wycliffe Bible Translators, 1979.

- Prince, Noelene. *Our Victor Christ*. Springvale, Vic.: Resource Christian Music, 1983.
- Rejoice! A Collection of Psalms, Hymns and Spiritual Songs*. Sydney: Presbyterian Church of Australia, 1984.
- Sing Alleluia: A Supplement to the Australian Hymn Book*. Blackburn, Vic: Collins Dove, 1992.
- Strehlow, Carl. *Galtjindinjamea-Pepa. Aranda-Wolambaranjaka*. Tanunda: Auricht's Printing Office, 1904.
- Taylor, Paul. "Twentieth-Century Catholic Hymnody in Australia: A Study of Selected Published Hymnals, 1942-85 " B Mus Hons, Australian Catholic University, 1990.
- The Australian Hymn Book*. Melbourne: Collins, 1977.
- The Australian Psalter Containing the Psalms of David Together with the Canticles and Proper Psalms Pointed for Chanting and Set to Appropriate Chants [Music]*. London: Novello, 1903.
- The Book of Common Praise with Supplement Approved for Use by the General Synod of the Church of England in Australia [Music]*. Melbourne: Oxford University Press, 1947.
- The Church Hymnary*. London: Oxford University Press, 1927.
- Together in Song: Australian Hymn Book 2*. Harmony ed. Melbourne Harper Collins Religious, 1999.
- Ward, Roland ed. *The Complete Book of Psalms for Singing with Study Notes [Music]*. Melbourne: Presbyterian Church of Eastern Australia, 1991.
- Watts, Trisha. *Prophets of Hope*. Blackburn, Vic.: Dove, 1984.
- With One Voice: A Hymn Book for All the Churches*. London: Collins Liturgical, 1979.
- Wood, Jane, ed. *Gather Australia*. Chicago & Ashburton: GIA & NEMC Publications, 1992.

Esther Handschin

Paul Gerhardt und Charles Wesley - einige ihrer Lieder im Vergleich

Vorbemerkungen

Das Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart 2002 enthält je zweiundzwanzig Liedtexte von Paul Gerhardt und Charles Wesley, soviel wie sonst von keinem Liederdichter. Wo liegen die Gemeinsamkeiten und wo die Unterschiede der beiden Jubilare des Jahres 2007? Welche Welten liegen zwischen den beiden Persönlichkeiten und wo gibt es Berührungspunkte? Unter welchen Aspekten entfalten die Lieder dieser beiden Dichter eine seelsorgerliche Kraft? Was bewährt sich in der Praxis des Gemeindegesanges und wo gibt es Schwierigkeiten? Eine subjektive Perspektive einer Rezipientin, die weder in der germanistischen noch in der anglistischen Literaturwissenschaft zu Hause ist.

Paul Gerhardt und Charles Wesley - was sie trennt und was sie verbindet

Über beide Dichter wurde schon verschiedentlich historisches Material zusammengetragen und biografisch aufgearbeitet.¹ Ich beschränke mich daher auf die wichtigsten Punkte, die es an Verbindungen aber auch an Unterschieden zwischen den Jubilaren gibt.

Das erste sind natürlich die hundert Jahre, die zwischen den Geburtsjahren liegen. Paul Gerhardt, geboren 1607, ist ein Kind des konfessionellen Zeitalters. Sein Elternhaus, seine Erziehung, seine schulische und universitäre Laufbahn sind lutherisch geprägt. Die konfessionelle Abgrenzung zum römischen Katholizismus wird für ihn lebensgeschichtlich spürbar in den Auswirkungen des Dreißigjährigen Krieges. In seinen Liedern konnte ich keine antirömische

¹ Zu Paul Gerhardt: Christian Bunnens, Paul Gerhardt. Weg - Werk - Wirkung. Überarbeitete und ergänzte Neuauflage, Göttingen 2006. Die Lieder Paul Gerhardts werden zitiert nach: Paul Gerhardt, Wach auf, mein Herz, und singe. Gesamtausgabe seiner Lieder und Gedichte, herausgegeben von Eberhard von Cranach-Sichart, Wuppertal und Kassel ²1991.

Zu Charles Wesley: Die Biografie von Martin E. Brose, Charles Wesley. Der methodistische Liederdichter, Stuttgart 1999 hat inzwischen die ins Deutsche übersetzte Biografie von Frederick C. Gill, Charles Wesley. Der erste Methodist, Zürich-Stuttgart 1968 aus dem Jahr 1964 abgelöst. Zum Jubiläumsjahr sind auf Englisch erschienen: Gary Best, Charles Wesley. A Biography, Peterborough 2006; John R. Tyson, Assist Me To Proclaim. The Life and Hymns of Charles Wesley, Göttingen 2007 und der Sammelband von Kenneth G.C. Newport and Ted A. Campbell, Charles Wesley. Life, Literature and Legacy, Peterborough 2007.

Polemik entdecken. Umso heftiger wirkt sich die Auseinandersetzung mit dem reformierten Kurfürsten aus. Es ist ein Streit, bei dem Paul Gerhardt selbst Verwundungen und Verletzungen davonträgt, nicht zuletzt durch seine Sturheit.²

Hundert Jahre später spürt man schon den Geist der Aufklärung, der in der Lebens- und Glaubenshaltung der Brüder John und Charles Wesley immer wieder zum Ausdruck kommt. Sie sind die Vertreter einer Erweckungsbewegung, die weit über die Grenzen ihrer eigenen methodistischen Kreise hinaus Wirkung gezeigt hat. Diese konfessionell versöhnende Haltung kommt in der Schrift von John Wesley (1703-1791), *The Character of a Methodist*, zum Ausdruck: „'Is thy heart right, as my heart is with thine?' I ask no farther question. 'If it be, give me thy hand.' For opinions, or terms, let us not 'destroy the work of God'. Dost thou love and serve God? It is enough. I give thee the right hand of fellowship.“³ Dennoch: Auch Charles Wesley blieb seiner konfessionellen Herkunft treu und legte Wert darauf, bis zum Ende seines Lebens ein Glied und Geistlicher der Kirche Englands zu sein. Daher warnte er seinen Bruder John immer wieder vor den Folgen einer Separation der Kirche von England, falls er seine Laienprediger ordinieren würde.⁴

Damit bin ich schon beim zweiten Punkt, der örtlichen Distanz. Paul Gerhardt wächst in der konfessionell geprägten Landschaft Deutschlands auf, deren Gestalt durch den Dreißigjährigen Krieg noch einmal einen deutlichen Wandel erfährt. Relativ geringe Distanzen waren zu überwinden, um sich kirchlich in ganz anderen Zusammenhängen wieder zu finden. Paul Gerhardts nachweisbare Lebensbewegungen spielen sich in einem Umkreis von ca. 75 Kilometer ab. Anders das britische Königreich: Es erstreckt sich zunächst über die beiden Inseln Großbritannien und Irland, um sich dann im Laufe des 18. und 19. Jahrhundert über die ganze Welt zu erstrecken. Charles Wesley selbst ist an diesem Prozess beteiligt. Als Sekretär von General Oglethorpe (1696-1785) ist er für kurze Zeit in der Kolonie Georgia in Amerika zu finden.⁵ Später bereist er vielfach die Britischen Inseln, um in den methodistischen Gemeinschaften zu predigen. Die Kirche von England hat in diesem Gebiet eine Monopolstellung. Es gibt zwar mit den Dissentern und Nonkonformisten Anhänger anderer Glaubensrichtungen. Der Act of Toleration von 1689 schreibt ihnen allerdings die Bedingungen ihrer Existenz vor⁶ und Katholiken sowie Unitarier sind davon ganz ausgeschlossen. Es liegt also nicht nur der Ärmelkanal zwischen Paul Gerhardt und Charles Wesley, sondern auch zwei

² Dazu: Christian Bunnens, Paul Gerhardt, S. 63-86.

³ John Wesley, Works, Band 9, S. 42

⁴ Dazu: Gary Best, Charles Wesley im Kapitel „Family and Finish“, S. 311-338.

⁵ Dazu: Gary Best, Charles Wesley im Kapitel „American Adventure“, S. 54-80.

⁶ Das war unter anderem die Registrierung der Versammlungsorte sowie Lizenzen für die Prediger. Richard P. Heitzenrater, John Wesley und der frühe Methodismus, Göttingen 2007, S. 35.

unterschiedlich geprägte konfessionelle Welten, in denen sie leben und sich bewegen.

Dennoch gibt es genug, was die beiden verbindet. Sie wachsen in Familien mit einem Geschwisterkreis von Brüdern und Schwestern auf. Bei Paul Gerhardt sind es ein älterer Bruder und zwei Schwestern. Bei Charles Wesley zwei ältere Brüder und sieben Schwestern. Der Hintergrund zu Paul Gerhardts Lebenswelt bildet väterlicherseits das ackerbäuerliche Leben. In der Linie mütterlicherseits gibt es unter den Vorfahren einige Pfarrer und Superintendenten.⁷ Diese Rollen sind in der Lebenswelt von Charles Wesley vertauscht: Der Vater ist Pfarrer und die Mutter – selbst Tochter eines Dissenterpfarrers und theologisch gebildet – managt im ländlichen Pfarrhaus von Epworth einen großen Haushalt, der eine beachtliche Landwirtschaft zur Selbstversorgung umfasst.

Beide müssen ihr Elternhaus im Vergleich zu heute schon relativ früh zur Ausbildung verlassen. Bei Paul Gerhardt geschieht das nach dem Verlust beider Eltern im Alter von fünfzehn Jahren. Charles Wesley wird schon mit 10 Jahren auf eine Internatsschule geschickt und in die Obhut seines um siebzehn Jahre älteren Bruders Samuel (1690-1739) gegeben. Bei beiden gehört die Kunst der Versbildung zur Grundausbildung. Auf dem Hintergrund der klassischen Bildung erlernen beide die Grundsätze der Dichtkunst anhand der lateinischen und teils auch der griechischen Sprache. Im Anschluss an die Schulbildung studieren beide Theologie, jeweils an einer traditionsreichen Universität, der eine in Wittenberg, der andere in Oxford. Beide werden schließlich zu Geistlichen ihrer Kirchen ordiniert. Während Paul Gerhardt mit der Ordination im Alter von 44 Jahren seine erste Gemeinde erhält und so die finanzielle Basis hat, um mit 48 Jahren heiraten zu können, lässt sich Charles Wesley zwar ordinieren, übt aber sein Amt nie in einer Gemeinde aus. Auch er ist – im Gegensatz zu seinem Bruder John – glücklich verheiratet und das „schon“ mit 42 Jahren. Als finanzielle Basis zum Erhalt seiner Familie dienen Charles Wesley vor allem die Einkünfte aus dem Vertrieb der Liederbücher, die er zusammen mit seinem Bruder John herausgibt.⁸

Trotz der hundert Jahre, die dazwischen liegen, ist die Kindersterblichkeit nach wie vor groß. Von den fünf Kindern Paul Gerhardt überlebt nur Sohn Paul Friedrich seinen Vater, bei Charles Wesley sind es zwei Söhne und eine Tochter von insgesamt acht Kindern, die das Erwachsenenalter erreichen. Paul Gerhardt verliert seine Ehefrau Anna Maria, geborene Berthold nach 13 Jahren Ehe.⁹ In den letzten Lebensjahren führt ihm seine Schwägerin Sabina Fromm den Haushalt. Er stirbt mit 69 Jahren im kursächsischen Landstädtchen Lübben.¹⁰ Charles Wesley stirbt im Alter von 81 Jahren im Beisein seiner Ehefrau und

⁷ Christian Bunnars, Paul Gerhardt, S. 19f

⁸ Martin E. Brose, Charles Wesley, S. 132

⁹ Christian Bunnars, Paul Gerhardt, S. 93f

¹⁰ Christian Bunnars, Paul Gerhardt, S. 99

Tochter in der Großstadt London.¹¹ Seine Frau Sally, geborene Gwynne überlebt ihn um 34 Jahre. Sie stirbt 1822 im hohen Alter von 96 Jahren.¹²

Nach diesen lebensgeschichtlichen Zusammenhängen nun noch einiges zum Schaffen der beiden Dichter.

Von Paul Gerhardt sind uns 139 deutsche Lieder und Gedichte, 15 lateinische Widmungsgedichte, vier gedruckte Leichenpredigten sowie das Testament an seinen Sohn Paul Friedrich überliefert.¹³ Erstmals publiziert wurden die meisten Lieder in einer der Ausgaben der Praxis pietatis melica von Johann Crüger oder in den 120 Geistlichen Andachten Paul Gerhardts, die Johann Georg Ebeling herausgegeben hat.¹⁴ Paul Gerhardt trat also nicht als Herausgeber seiner eigenen Werke hervor, wiewohl aber die freundschaftlichen Beziehungen zu den Musikern auf eine enge Zusammenarbeit schließen lassen.

Bei Charles Wesley sieht die Bilanz seiner Werke etwas anders aus: ca. 9000 Gedichte – nicht nur zu geistlichen Themen – sind überliefert, von denen etwas mehr als die Hälfte zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Die Publikation geschah in den 64 Liederbüchern und Liedsammlungen, die er zusammen mit seinem Bruder John, herausgab.¹⁵ Vergleicht man die Originalgedichte mit den publizierten, so wird ersichtlich, dass John Wesley aus den zahlreichen Verszeilen das Beste herausgriff und teilweise auch neu zusammenstellte. Auch Charles Wesley war also nicht der direkte Herausgeber seiner Werke, sondern er überließ diese Arbeit seinem Bruder. Die Liedsammlungen sind reine Textsammlungen mit Verweis auf Melodien, die in eigenen Melodiesammlungen, teils an die Textsammlungen angehängt, zu finden sind. Die wichtigste Sammlung ist „A Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodists“ von 1780, die bis weit ins 19. Jahrhundert das Standardgesangbuch der britischen Methodisten bildete.¹⁶ Zur Abrundung ist noch zu erwähnen, dass es von Charles Wesley auch einige Predigten sowie ein Tagebuch gibt.¹⁷

¹¹ Gary Best, Charles Wesley, S. 331

¹² Martin E. Brose, Charles Wesley, S. 132

¹³ Christian Bunners, Paul Gerhardt, S. 121f

¹⁴ Johann Georg Ebeling, Pauli Gerhardi Geistliche Andachten 1667, hgg. von Friedrich Kemp, Bern und München 1975.

¹⁵ Eine große Anzahl dieser Liedsammlungen enthalten Lieder zu einem bestimmten Thema, in den ersten Jahren ab 1740 vor allem zu bestimmten Festen des Kirchenjahres, später dann zu Themen des christlichen Lebens. 1753, 1761 und 1780 erschienen größere Sammlungen, die als Gesangbücher in den methodistischen Versammlungen dienten.

¹⁶ Eine kritische Ausgabe dieser Sammlung ist erschienen in: The Bicentennial Edition of the Works of John Wesley, Volume 7, edited by Franz Hildebrandt and Oliver A. Beckerlegge, Oxford 1983.

¹⁷ Charles Wesley, Die Predigten. Deutsche Auswahlsgabe, Göttingen 2007 und Charles Wesley (1707-1788) Tagebuch 1736-1738. Übersetzt und kommentiert von Martin E. Brose, EmK-Geschichte – Monografien Band 53, Studiengemeinschaft für

Zum Schluss gilt es noch eine Frage zu klären: Hat Paul Gerhardt als der ältere der beiden einen Einfluss auf Charles Wesley ausgeübt? Kannte Charles Wesley die Lieder von Paul Gerhardt? Ja und Nein. Als John und Charles Wesley im Winter 1735/36 mit dem Schiff nach Amerika unterwegs waren, trafen sie dort auf eine Gruppe von Angehörigen der Herrnhuter Brüder, die nach Savannah in Georgia auswanderten. Sie hatten ihre Gesangbücher dabei und John Wesley – beeindruckt von der herrnhutischen Frömmigkeit – erlernte auf dem Schiff die deutsche Sprache, um sich mit ihnen unterhalten und an ihren Andachten teilnehmen zu können. Er kam auf dem Schiff zu einem Exemplar des „Gesangbuches der Gemeinde in Herrn-Hut“ von 1735. Daraus übersetzte er 33 Lieder, die er teils in Amerika in einer Liedsammlung, erschienen 1737 in Charles-Town, herausgab.¹⁸ In seinem Besitz befanden sich später zwei weitere deutsche Gesangbücher, das herrnhutische von 1737 sowie das „Neue Geistreiche Gesangbuch“ von Freylinghausen von 1714.¹⁹ Unter diesen 33 Liedern befinden sich vier von Paul Gerhardt: „Befiehl du deine Wege“ (Commit thou all thy griefs / Give to the winds thy fears),²⁰ „O Welt, sieh hier dein Leben“ (Extended on a cursed tree), „Ich singe dir mit Herz und Mund“ (To Thee with heart and mouth I sing) sowie „O Jesu Christ, mein schönstes Licht“ (Jesu, thy boundless love to me). Die Übersetzungen zeigen, dass John Wesley gestaltend eingriff: Er wählte – bis auf „Ich singe dir mit Herz und Mund“ – andere Versmaße, ließ Strophen aus, kürzte und fasste zusammen.

Es lässt sich nicht nachweisen, dass Charles Wesley, der ja ebenfalls mit an Bord dieses Schiffes war, Deutsch gelernt und verstanden hat. Damit gibt es wohl keine direkte Abhängigkeit von Paul Gerhardt. Sicher aber wird Charles Wesley die von seinem Bruder übersetzten Lieder gesungen haben und damit mit der pietistischen und teils mystisch geprägten Tradition eines Paul Gerhardt in Kontakt gekommen sein. Aber auch Lieder von Johann Scheffler, Gerhard Tersteegen oder Nikolaus Ludwig von Zinzendorf sind unter den von John Wesley übersetzten Texten zu finden.²¹

Geschichte der Evangelisch-methodistischen Kirche 2007. Die komplette englische Ausgabe des Tagebuches ist in Erarbeitung.

¹⁸ Die Charles-Town-Collection von 1737 gilt als das erste auf dem Boden der USA zusammengestellte und herausgegebene Gesangbuch in englischer Sprache, vgl. Carlton R. Young, *John Wesley's 1737 Charlestown Collection of Psalms and Hymns*, in: *The Hymn* 1990

¹⁹ John Nuelsen gibt an, dass sich diese beiden Gesangbücher in der Bibliothek des methodistischen Predigerseminars in Richmond befinden. John L. Nuelsen, *John Wesley und das deutsche Kirchenlied*, Bremen und Zürich 1938, S. 38.

²⁰ Dieses Lied ist im *United Methodist Hymnal* 1989 (Gesangbuch der Methodisten in den USA) unter der Nr. 129 (Give to the winds thy fears) und in *Hymns&Psalms* 1983 (Gesangbuch der britischen Methodisten) Nr. 672 (Commit thou all thy griefs) zu finden.

²¹ Eine genaue Untersuchung dazu bietet: John L. Nuelsen, *John Wesley und das deutsche Kirchenlied*, Bremen und Zürich 1938.

Paul Gerhardt und Charles Wesley im methodistischen Gesangbuch 2002 – etwas Statistik

Von beiden Dichtern finden sich je 22 Lieder im deutschsprachigen methodistischen Gesangbuch von 2002. Während Paul Gerhardt schon im vorhergehenden Gesangbuch von 1969/1971²² mit dreißig Liedern gut vertreten war, so erscheinen zwölf Liedtexte von Charles Wesley erstmals im Gesangbuch 2002.²³ Im vorhergehenden Gesangbuch war er mit nur sechs Liedern vertreten, im Anhang „leben und loben“²⁴ kamen noch sieben weitere Lieder dazu. Die Aufteilung der Lieder nach den einzelnen Rubriken sieht wie folgt aus:

	Paul Gerhardt	Charles Wesley
Das Lob des dreieinigen Gottes²⁵		
Lob und Dank	–	1
Gottes Wesen und Wirken	1	2
Gottes Fürsorge	3	2
Das Jahr mit Gott	2	–
Der Weg Jesu Christi		
Advent	1	1
Weihnachten	3	1
Passion	2	–
Ostern	1	1
Christi Himmelfahrt	–	1
Die Kraft des Heiligen Geistes		
Pfingsten	1	1
Gnade und Umkehr	–	3
Rechtfertigung und neues Leben	–	1
Glaube und Bekenntnis	1	–
Nachfolge und Heiligung	–	2
Gebet und Vertrauen	1	–
Trost und Hoffnung	1	–
Das Leben der Kirche		
Gottesdienst	–	2
Abendmahl	–	1
Berufung und Sendung	–	2

²² Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart 1969 (Ausgabe West), Berlin 1971 (Ausgabe Ost)

²³ Einige Übersetzungen bestanden schon früher und wurden neu überarbeitet.

²⁴ Leben und loben. Neue Lieder für die Gemeinde, Stuttgart-Zürich 1987 (Ausgabe West), Berlin 1989 (Ausgabe Ost)

²⁵ Es werden nur diejenigen Rubriken aufgeführt, in denen es Lieder der beiden Dichter gibt.

Nächstenliebe und Dienst	-	1
Morgen	3	-
Abend	1	-
Die neue Welt Gottes		
Tod und ewiges Leben	1	-

Während Lieder von beiden Dichtern in den Kapiteln „Das Lob des dreieinigen Gottes“ und „Der Weg Jesu Christi“ stehen, gibt es in den folgenden Rubriken keine Gemeinsamkeiten mehr. Das liegt an den jeweiligen Schwerpunkten und an den durch die Dichter bearbeiteten Themen. Paul Gerhardt ist der große Meister der Vertrauenslieder, wobei das methodistische Gesangbuch einen „Klassiker“ wie „Gib dich zufrieden und sei stille“ nicht aufgenommen hat. Auch seinen Liedern zum Tageslauf ist schwer etwas entgegen zu setzen, sodass in der Rubrik „Morgen“ gleich drei Lieder Gerhardts stehen. Bei Paul Gerhardt liegt der Schwerpunkt mit fast der Hälfte der Lieder beim Kirchenjahr. Anders Charles Wesley: Er besingt den Glaubensweg des Einzelnen und in der Gemeinschaft der Kirche. In diesen Rubriken finden sich eine ganze Reihe der neu übersetzten Lieder, die für die methodistische Tradition von Bedeutung sind. Zwei Lücken bei Charles Wesley fallen auf: Obwohl es von ihm zwei Passionslieder im amerikanischen United Methodist Hymnal gibt,²⁶ wurde keines neu übersetzt. Es bestand kein Bedarf, da diese Rubrik durch die starke Tradition im deutschsprachigen Bereich schon gut bestückt war. Und mit „Jesus, Heiland meiner Seele“ wäre ein über mehrere deutschsprachige methodistische Gesangbücher tradiertes Lied für die Rubrik „Trost und Hoffnung“ zur Verfügung gestanden. Es konnte jedoch weder vom Text noch von der Melodie her überzeugen.²⁷ Damit entschied der Gesangbuchausschuss wie einst John Wesley, der dieses Lied auch nicht in die Collection von 1780 aufgenommen hat.²⁸

Eine Prämisse vorweg

²⁶ Nr. 282 „’Tis finished! The Messiah dies“ und Nr. 287 „O Love divine, what hast thou done!“

²⁷ „Jesus, Heiland meiner Seele“ (Jesus, lover of my soul) dürfte das erste Lied von Charles Wesley gewesen sein, das ins Deutsche übersetzt worden ist. Als Übersetzer wird Christian Friedrich Schwarz (1726-1798) genannt, ein deutschstämmiger Indien-Missionar, der vor seiner Ausreise 1750 einige Zeit in England verbracht und dort wohl dieses 1740 entstandene Lied kennen gelernt hat. Das Lied ist schon im „Zionspsalter“, dem ersten in Deutschland gedruckten Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche von 1868 enthalten. Mit dem Gesangbuch von 1926 hat es eine von August Rücker (1871-1952) neu komponierte Melodie erhalten, was dem Lied aber nicht gut getan hat.

²⁸ John A. Newton, *Brother in Arms: The Partnership of John and Charles Wesley*, S. 62, in: Kenneth G.C. Newport and Ted A. Campbell, *Charles Wesley. Life, Literature and Legacy*, S. 58-69.

Ich bin in meinem Liedervergleich zunächst eher unbewusst, dann aber sehr systematisch und analysierend von der Prämisse ausgegangen, dass die Lieder Paul Gerhardts mehr von einem Wir-Stil geprägt sind, die Lieder von Charles Wesley hingegen mehr das Individuell-persönliche betonen und daher vorwiegend in der ersten Person Singular geschrieben sind. Die Gesangbuchvorrede eines früheren methodistischen Gesangbuches hat mich zu dieser Prämisse geführt. Sie sei an dieser Stelle zitiert: „... Das alte christliche Liedergut, das Schutz- und Trutzlied des Reformationszeitalters, das Lied des gemeinsamen Bekenntnisses und der christlichen Glaubenslehre, das in den so genannten ‚Wir‘-Liedern seinen Ausdruck findet, war bisher etwas stark in den Hintergrund gedrängt worden, was nicht nur von sachverständigen Beurteilern außerhalb unsrer Kirche als bedenklicher Mangel angesehen, sondern auch in unsern eignen Kreisen als schmerzliche Lücke empfunden wurde. Auch die ‚Ich‘-Lieder der pietistischen Liederepoche waren nicht so stark vertreten, wie es wünschenswert gewesen wäre. Diese alten Schätze wieder zu heben, und sie möglichst im Original und in Übereinstimmung mit den Gesangbüchern der anderen Kirchen darzubieten, war eine der Hauptrichtlinien für die Neubearbeitung. Es sollte aber auch das Liedergut, das aus den Erweckungsbewegungen des letzten Jahrhunderts und der neueren Zeit heraus geboren wurde, nicht fehlen. Außerdem war bisher das ‚englische‘ Lied stark vorherrschend gewesen und musste auf ein gesundes Maß beschränkt werden; da dasselbe aber in der geschichtlichen Entwicklung unsrer Kirche sich als ein segensreicher Faktor erwiesen hatte und manche der Lieder eine Lücke ausfüllten, war eine völlige Beseitigung derselben nicht angängig, ohne das Gefühl des Verlustes hervorzurufen, das allerdings mehr subjektiver als objektiver Art gewesen wäre. Obwohl wir uns dessen bewusst waren, dass dadurch der musikalische und poetische Wert des Gesangbuchs nicht erhöht werde, behielt man von den Übersetzungen englischer Lieder das beste bei, und zu einer kleineren Anzahl aus dem Englischen übertragener Texte, deren Weisen als zu geringwertig empfunden wurden, konnten gute Originalkompositionen beigefügt werden, von denen wir hoffen, dass sie sich bald eingebürgert haben werden. Gerne hätten wir auch die Choräle von den geistlichen Volksliedern und den Liedern englischen Ursprungs reinlich geschieden, aber aus Zweckmäßigkeitsgründen wurde davon abgesehen. ...“²⁹

Die genaue Analyse zeigte daraufhin das Gegenteil. In Paul Gerhardts Liedern kommt wesentlich öfter das „Ich“ zur Sprache, während die im Gesangbuch in Auswahl stehenden Lieder von Charles Wesley – obwohl in englischer Sprache verfasst – eindeutige „Wir“-Lieder der Gemeinde sind. Doch dazu mehr in der Einzelanalyse. Vorher ist noch eine andere Frage zu klären.

²⁹ Vorrede zum „Gesangbuch der Bischöflichen Methodistenkirche für die Gemeinden deutscher Zunge in Europa“. Bremen o.J., Vorwort datiert vom 30. Juli 1926 (Abschluss des Manuskriptes), erstmals gedruckt und erschienen im Dezember 1928 für Deutschland und im September 1929 für die Schweiz (mit geringen inhaltlichen Abweichungen).

Ist ein direkter Liedvergleich möglich?

Kann man die Lieder zweier Personen, deren Lebenszeiten um hundert Jahre auseinander liegen, deren Lieder in zwei verschiedenen Sprachen geschrieben sind und die aus kirchlich unterschiedlichen Traditionen kommen, direkt miteinander vergleichen? Oder bedeutet das, Äpfel mit Birnen zu vergleichen? Obwohl die Lieder von Paul Gerhardt und Charles Wesley zu diesem Vergleich unter sehr ungleichen Bedingungen antreten, müssen sie sich in der Praxis einem solchen „Wettbewerb“ stellen. Schon allein dadurch, dass sie in einem Gesangbuch stehen und unter denselben Rubriken zu finden sind, sind sie einer Vergleichssituation ausgesetzt. Denn das ist die jeweilige Situation einer Person, die die Lieder für einen Gottesdienst auswählt. Sind zwei Lieder vorhanden, deren Aussagen in dieselbe Richtung gehen, stehe ich als Praktikerin doch stets vor der Frage: Was lasse ich an diesem Sonntag singen? Was mute ich meiner Gemeinde zu? Eine schwierige sprachliche Wendung? Eine antiquierte Sprache? Eine unbekannte Melodie? Eine theologische Aussage oder ein Weltbild, hinter dem ich nicht voll und ganz stehen kann? Oder umgekehrt: Besteht die Zumutung in einer verflachten Theologie, in kraftlosen Bildern, in konventionellen Aussagen, in einer abgedroschenen Melodie?

Ich gehe in diesem Vergleich also ganz von der Situation der Praktikerin aus. Ich wage den Vergleich zwischen Äpfeln und Birnen und es werden dabei auch ein wenig meine eigenen theologischen und sprachlichen Vorlieben zum Ausdruck kommen. Auch einem weiteren wesentlichen Element, das in der Auswahl von Liedern für einen Gemeindegottesdienst eine wichtige Rolle spielt, schenke ich keine Beachtung. Ich werde mich nicht mit den Melodien der jeweiligen Lieder befassen.

Bevor ich aber zu meinem Vergleich komme, möchte ich die ungleichen Startbedingungen reflektieren. Paul Gerhardt tritt mit insgesamt 1256 Verszeilen an den Start. Die Lieder von Charles Wesley machen mit 538 Verszeilen nicht einmal die Hälfte davon aus. Das liegt nicht nur an der Zensur, die schon John Wesley geübt hat. Auch die Herausgeber der amerikanischen und britischen Gesangbücher, aus denen die Vorlagen zu den Übersetzungen entnommen sind, kürzten die Lieder im Schnitt auf drei bis fünf Strophen. Dies entspricht der angelsächsischen Tradition, bei der stets das ganze Lied und nicht eine Strophenauswahl gesungen wird. Aufgrund dieser unausgeglichenen Verteilung der Versmenge folgen wir beim direkten Vergleich dem Duktus der Lieder von Charles Wesley.

Nicht nur, dass zwischen den Welten von Paul Gerhardt und Charles Wesley hundert Jahre liegen. Den einen singen wir so gut wie im Original, mit einigen kleinen sprachlichen Retouches und einigen Strophen, die weggelassen wurden. Charles Wesley hingegen liegt im methodistischen Gesangbuch meist nur in übersetzter Fassung vor, wobei nicht auszuschließen ist, dass es zu erheblichen Verkürzungen kommt und die theologischen Präferenzen der

ÜbersetzerInnen mit in die Fassungen einfließen.³⁰ Ausgangsbasis des Vergleichs ist der im Gesangbuch vorliegende Text, da dieser der im Gottesdienst rezipierte Text ist.

Wenn meine Präferenz dabei öfter bei Charles Wesley liegt, weil die von ihm übersetzten Texte in einer moderneren Sprache gehalten sind, so würde ein ähnlicher Vergleich in der umgekehrten Richtung vielleicht andere Präferenzen zeigen. Wie würde eine Pfarrerin einer amerikanischen Gemeinde die Liedauswahl für den Gottesdienst treffen, wenn sie sich zwischen einem Lied von Charles Wesley mit seinen „thou“- und „thy“-Formen und einigen eher schwer verständlichen theologischen Ausdrücken oder einem neu übersetzten Lied von Paul Gerhardt mit einer beeindruckenden Bildsprache und in modernem Sprachgewand entscheiden könnte? Die gefällten Urteile sind also immer auch in dieser Relation zu sehen.

Konkret habe ich vier Liederpaare gefunden, die sich vergleichen lassen: Nr. 32 „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ (Paul Gerhardt) und Nr. 42 „Schöpfer der ganzen Welt“ (Charles Wesley), als ein je trinitarisch gehaltenes Loblied. Nr. 73 „Ich singe dir mit Herz und Mund“ (Paul Gerhardt) und Nr. 72 „O Gott, du kennst der Menschen Not“ (Charles Wesley), bei denen es um Gottes fürsorgliches Handeln geht. Mit Nr. 166 „Fröhlich soll mein Herze springen“ (Paul Gerhardt) und Nr. 176 „Hört, die Engelchöre singen“ (Charles Wesley) treten zwei Weihnachtslieder an den Start. Und mit Nr. 250 „Zieh ein zu deinen Toren“ (Paul Gerhardt) und Nr. 252 „Komm, Geist des Glaubens, komm“ (Charles Wesley) sind es zwei Pfingstlieder. Weitere Paarungen ließen sich aufgrund der Textvorlage,³¹ der unterschiedlichen Länge³² oder des anders gelagerten Inhaltes³³ nicht vergleichen.

Lieben und Loben in alle Ewigkeit

Das Lied Nr. 42 „Schöpfer der ganzen Welt“ von Charles Wesley ist ein trinitarisch gehaltenes Loblied in vier Strophen, sodass Vater, Sohn und Heiligem Geist je eine Strophe zukommen und die vierte Strophe den

³⁰ Natürlich werde ich, wenn möglich auch einen Blick auf das englische Original werfen. Grundsätzlich ist bei den Übersetzungen von Liedern Charles Wesleys davon auszugehen, dass etwa die Hälfte der darin enthaltenen Bilder im Vorgang des Übersetzens verloren gehen.

³¹ Nr. 76 „Du meine Seele, singe“ (Paul Gerhardt) geht auf Psalm 146 zurück. Dazu gibt es kein vergleichbares Lied von Charles Wesley.

³² Nr. 138 „Komm, du lang ersehnter Jesus“ („Come, thou long-expected Jesus“, Charles Wesley) hat 16 Verszeilen, Nr. 147 „Wie soll ich dich empfangen“ (Paul Gerhardt) deren 72.

³³ Nr. 224 „Christ, der Herr, ist auferstanden“ („Christ the Lord is risen today“, Charles Wesley) stellt das Ostergeschehen in den Zusammenhang der Heilsgeschichte, Nr. 234 „Auf, auf, mein Herz, mit Freuden“ (Paul Gerhardt) appliziert das Heilsgeschehen auf den Einzelnen und führt es weiter zur eschatologischen Dimension.

doxologischen Abschluss bildet. Es ist erstmals 1747 erschienen in den „Hymns for those that seek and those that have Redemption in the Blood of Jesus Christ“. Die deutsche Übersetzung stammt von Annegret Klaiber (*1938) und wurde im Jahr 2000 neu geschaffen.

Vom Lied Nr. 32 „Sollt ich meinem Gott nicht singen“ wurden von den original zwölf Strophen deren sieben übernommen. Es fehlen die Strophen 6 sowie 8 bis 11. Sie entfalten die Themen von Gottes Güte in seiner Schöpfung (Str. 6), Gottes Güte in der Bewahrung durch seine Engel vor dem Satan (Str. 8), Gottes Güte und Liebe in der Strafe (Str. 9 und 10) und die Erfahrung von Freude nach dem Leid (Str. 11). Grundthema dieses Liedes ist also die Erfahrung von Gottes gütigem und bewahrendem Handeln in allen Lebenslagen. Charakteristisch für Gerhardts Lied sind die sich in jeder Strophe wiederholenden Schlusszeilen: „Alles Ding währt seine Zeit / Gottes Lieb in Ewigkeit.“, die in der letzten Strophe variiert werden zu: „bis ich dich nach dieser Zeit / lob und lieb in Ewigkeit.“

1. Sollt ich meinem Gott nicht singen?³⁴
Sollt ich ihm nicht dankbar sein?
Denn ich seh in allen Dingen,

wie so gut er's mit mir mein'.
Ist's doch nichts als lauter Lieben,
was sein treues Herze regt,
das ohn Ende hebt und trägt,

die in seinem Dienst sich üben.
Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

2. Wie ein Adler sein Gefieder
über seine Jungen streckt,
also hat auch immer wieder
mich des Höchsten Arm bedeckt,
alsobald im Mutterleibe,
da er mir mein Wesen gab
und das Leben, das ich hab
und noch diese Stunde treibe.
Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

3. Sein Sohn ist ihm nicht zu teuer,
nein, er gibt ihn für mich hin,
dass er mich vom ewgen Feuer
durch sein teures Blut gewinn.
O du unergründter Brunnen,
wie will doch mein schwacher Geist,
ob er sich gleich hoch befließt,
deine Tief ergründen können?

Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

1. Schöpfer der ganzen Welt,
du Quell und Lebensgrund,
der liebevoll uns führt und
trägt,
dir danken Herz und Mund
und mit der Engel Heer
erschalle unser Lied.Ehr
Wir bringen Lob und Preis und

und danken deiner Güt.

2. Du menschgewordner Gott,
der uns unendlich liebt,
der uns erlöst von Sünd und
Tod
und wahres Leben gibt:
Wir wenden unser Herz
dir, unserm Heiland, zu.
Dein Blut, o Lamm, dein
Todesschmerz
bringt unsrer Seele Ruh.

1. Maker in whom we live,
in whom we are and move,
the glory, power, and praise
receive
for thy creating love.
Let all the angel throng
give thanks to God on high,
while earth repeats the joyful
song
and echoes to the sky.

2. Incarnate Deity,
let all the ransomed race
render in thanks their lives to
thee
for thy redeeming grace.
The grace to sinners showed
ye heavenly choirs proclaim.
God, and cry, „Salvation to
our salvation to the lamb!“

³⁴ Die Lieder werden jeweils nach dem Wortlaut des Gesangbuches der Evangelisch-methodistischen Kirche, Stuttgart 2002 abgedruckt.

4. Seinen Geist, den edlen Führer,
gibt er mir in seinem Wort,
dass er werde mein Regierer

durch die Welt zur Himmelspfort;
dass er mir mein Herz erfülle
mit dem hellen Glaubenslicht,
das des Todes Macht zerbricht
und die Hölle selbst macht stille.
Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

5. Meiner Seele Wohlergehen
hat er ja recht wohl bedacht;
will dem Leibe Not entstehen,
nimmt er's gleichfalls wohl in Acht.
Wenn mein Können und Vermögen
Nichts vermag, nichts helfen kann,
kommt mein Gott und hebt mir an
sein Vermögen beizulegen.
Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

6. Wenn ich schlafe, wacht sein Sorgen
und ermuntert mein Gemüt,
dass ich jeden lieben Morgen
schaue neue Lieb und Güt.
Wäre nicht mein Gott gewesen,
hätte mich sein Angesicht
nicht geleitet wär ich nicht
aus so mancher Angst genesen.
Alles Ding währt seine Zeit,
Gottes Lieb in Ewigkeit.

7. Weil denn weder Ziel noch Ende
sich in Gottes Liebe findt,
ei so heb ich meine Hände
zu dir, Vater, als dein Kind,
bitte, wollst mir Gnade geben

dich aus aller meiner Macht
zu umfassen Tag und Nacht

hier in meinem ganzen Leben,
bis ich dich nach dieser Zeit
lob und lieb in Ewigkeit.

3. O heilger Gottesgeist,
wir trauen deiner Kraft,
die uns den Weg zum Leben
führt

und Neues in uns schafft.
Wenn Liebe uns erfüllt,
verliert sich Sorg und Leid,
von unermessnem Trost umhüllt
bestehen wir die Zeit.

3. Spirit of Holiness,
let all thy saints adore
thy sacred energy, and bless

thine heartrenewing power.
No angel tongues can tell
thy love's ecstatic height,
the glorious joy unspeakable,
the beatific sight.

4. Ewig dreiein'ger Gott,
hilf jedem Menschenkind,
dass es mit deiner Schar vereint
im Himmel Heimat findt.
Wenn alle Welt erscheint

vor Gottes Angesicht,
singt, Heilige, Gottes Liebeslied

zum Lob im ewgen Licht.

4. Eternal, Triune God,
let all the hosts above,
let all on earth below record
and dwell upon thy love.
When heaven and earth are
fled
before thy glorious face,
sing all the saints thy love
hath made
thine everlasting praise.³⁵

Was zeigt ein direkter Vergleich? Paul Gerhardt lässt das singende Subjekt sich selbst fragen: „Sollt ich meinem Gott nicht singen? / Sollt ich ihm nicht dankbar sein?“ Dieses zieht sich als Subjekt durch das ganze Lied hindurch und bezieht sich immer wieder auf seinen Gott, der in verschiedener Weise an ihm handelt. Bei Charles Wesley bildet die singende Gemeinde das Subjekt, in der deutschen Übersetzung etwas stärker als im englischen Original. Sie wird in der ersten Strophe schon um die himmlischen Heerscharen erweitert: „und mit der Engel Heer / erschalle unser Lied. / Wir bringen Lob und Preis und Ehr / und

³⁵ The United Methodist Hymnal, Nashville 1989, Nr. 88

danken deiner Güt.“ (Let all the angel throng / give thanks to God on high / while earth repeats the joyful song / and echoes to the sky.) In der letzten Strophe wird darauf noch einmal Bezug genommen: „singt, Heilige, Gottes Liebeslied“ (sing all the saints thy love hath made). Im englischen Text tauchen die himmlischen Heerscharen auch in Strophe 2 und 3 noch einmal auf: „The grace to sinners showed / ye heavenly choirs proclaim“ und „Not angel tongues can tell / thy love’s ecstatic height“.

Die ersten beiden Strophen bei Paul Gerhardt besingen das beständige („das ohn Ende hebt und trägt“, Str. 1, „und noch diese Stunde treibe“, Str. 2), bewahrende („also hat auch immer wieder / mich des Höchsten Arm bedeckt“) und schöpferische („alsobald im Mutterleibe, / da er mir mein Wesen gab“, Str. 2) Handeln Gottes. Ähnlich auch Charles Wesley, bei dem diese Schilderung etwas knapper ausfällt: „Schöpfer der ganzen Welt, / du Quell und Lebensgrund, / der liebevoll uns führt und trägt, / dir danken Herz und Mund.“ (Maker,³⁶ in whom we live, / in whom we are and move, / the glory, power, and praise receive / for thy creating love.)

Strophe 2 bei Charles Wesley entspricht Strophe 3 bei Paul Gerhardt. Es geht jeweils um das erlösende Wirken von Jesus Christus. Charles Wesley nimmt zu Beginn auch die Menschwerdung in den Blick: „Du Mensch gewordner Gott“ (Incarnate Deity). Gerhardt spricht gleich das Erlösungsgeschehen an unter dem Aspekt des (Kauf)preises: „Sein Sohn ist ihm nicht zu teuer, / nein, er gibt ihn für mich hin, / dass er mich vom ewgen Feuer / durch sein teures Blut gewinn.“. Dies wiederum ist bei Wesley konventioneller ausgedrückt: „der uns erlöst von Sünd und Tod / und wahres Leben gibt“ (Hier weicht die Übersetzung etwas vom Original ab: „let all the ransomed race / render in thanks their lives to thee / for thy redeeming grace.“) Auch das Blut Jesu taucht bei Wesley zum Schluss der Strophe auf: „Dein Blut, o Lamm, dein Todesschmerz / bringt unsrer Seele Ruh.“ (The grace to sinners showed / ye heavenly choirs proclaim, / and cry, „Salvation to our God, / salvation to the Lamb!“) Der zweite Teil dieser Strophe widmet Gerhardt dem staunenden Wundern des singenden Ichs: „O du unergründter Brunnen, / wie will doch mein schwacher Geist, / ob er sich gleich hoch befleißt, / deine Tief ergründen können?“ Damit gelingt ihm eine inkludierende Wortwiederholung von „unergründter“ zu „ergründen“. Diese zweite Strophenhälfte hat jedoch nur bedingt einen inhaltlichen Bezug zum Grundthema der Strophe.

Strophe 3 bei Wesley und Strophe 4 bei Gerhardt beschäftigen sich mit dem Heiligen Geist. Mit „Führer“ und „Regierer“ werden bei Gerhardt die Weisung gebenden Aspekte angesprochen. Wesley setzt mehr auf das erneuernde und bestärkende Wirken: „O heiliger Gottesgeist, / wir trauen deiner Kraft, / die uns den Weg zum Leben führt / und Neues in uns schafft.“ (Spirit of Holiness,

³⁶ Im englischen Originaltext steht statt „Maker“ „Father“. Das United Methodist Hymnal hat diese Änderung nach einem der Revisionsgrundsätze für inklusive Sprache vorgenommen.

/ let all thy saints adore / thy sacred energy, / and bless thine heartrenewing power.) Beide Autoren beziehen sich auch auf die Gegenkräfte des Heiligen Geistes: „dass er mir mein Herz erfülle / mit dem hellen Glaubenslicht, / das des Todes Macht zerbricht / und die Hölle selbst macht stille.“ (Gerhardt) „Wenn Liebe uns erfüllt, / verliert sich Sorg und Leid, / von unermessnem Trost umhüllt / bestehen wir die Zeit.“ (Not Angel tongues can tell / thy love's ecstatic height, / the glorious joy unspeakable, / the beatific sight.)

Strophen 5 und 6 von Gerhardts Lied sind bei Wesley ohne Parallele entsprechend dem Grundthema von Gottes gütigem Handeln. Hier werden die Hilfe für die körperlichen Bedürfnisse und das menschliche Vermögen angesprochen (Strophe 5), dieses Mal in der zweiten Strophenhälfte in doppelter inkludierender Satzstellung: „Wenn mein Können, mein Vermögen, / nichts vermag, nichts helfen kann, / kommt mein Gott und hebt mir an / sein Vermögen beizulegen.“ Die sechste Strophe greift die Situation der nächtlichen Angst, wie sie auch oft in den Morgenliedern Gerhardts angesprochen wird, auf. Auch hier lässt sich ein Sprachspiel entdecken: „Wäre mein Gott nicht gewesen, / hätte mich sein *Angesicht* / nicht geleitet, wär ich nicht / aus so mancher *Angst* genesen.“

In den beiden Schlusstrophen mit dem eschatologischen Ausblick klingt ein Thema an, das bei beiden Dichtern wiederholt zu finden ist: Die Situation des Menschen am Ende aller Zeiten, wenn er vor Gottes Thron („vor Gottes Angesicht“, Wesley) oder in der himmlischen Herrlichkeit („nach dieser Zeit“, Gerhardt) sich befindet. Wie wir noch im Vergleich der beiden Weihnachtslieder sehen werden, betont Paul Gerhardt mehr die zeitliche Dimension, Charles Wesley hingegen mehr die räumliche Dimension um die Andersartigkeit von Gottes Welt darzustellen. Allerdings ist für beide Dichter diese Welt Gottes nicht anders denkbar, als erfüllt von ewigem Lobgesang und durchdrungen von Gottes Liebe. Paul Gerhardt verstärkt dies – entsprechend dem individuellen Duktus seines Liedes – mit dem Bild des Kindes, das sich nach einem liebenden Vater streckt: „Weil denn weder Ziel noch Ende / sich in Gottes Liebe findet, / ei so heb ich meine Hände / zu dir, Vater, als dein Kind“. Auch die Wesley-Übersetzung greift auf dieselbe Reimkombination zurück und macht die familiäre Beziehung mit dem Stichwort „Heimat“ deutlich: „Ewig dreiein'ger Gott, / hilf jedem Menschenkind, / dass es mit deiner Schar vereint / im Himmel Heimat findet.“ Der englische Text akzentuiert mehr das Miteinander der himmlischen und irdischen Wesen: „Eternal, Triune Got, / let all the hosts above, / let all on earth below record / and dwell upon thy love.“ Beide Strophen enden mit der sprachlichen Assonanz von Liebe und Lob: „bis ich dich nach dieser Zeit / lob und lieb in Ewigkeit“ und „singt, Heilige, Gottes Liebeslied / zum Lob im ewgen Licht“ (sing all the saints thy love hath made / thine everlasting praise.“

Abgesehen von der unterschiedlichen Akzentierung bezüglich der Thematik fallen zwei Dinge auf: Das Lied Gerhardt ist aus der Perspektive der 1. Person Singular ein typisches „Ich“-Lied, während Charles Wesleys Lied

mehr einem „Wir“-Lied entspricht, wobei die singende Gemeinde noch um die himmlischen Wesen, die ebenfalls zum Gotteslob aufgefordert werden, erweitert wird. Diese räumliche Dimension des Gotteslobs wird bei Wesley auch noch in weiteren Liedern zu finden sein. Auf der sprachlichen Ebene entdecken wir bei Gerhardt immer wieder Sprachspiele, rhetorische Figuren und Fragen, mit denen innerhalb einer Strophe einerseits verbindende Bezüge geschaffen und andererseits eine dichterische Spannung erzeugt werden. Das ist übersetzungsbedingt bei Wesley natürlich schwieriger. Der englische Text zeigt ein dauerndes Hin- und Herpendeln zwischen der himmlischen und der irdischen Welt und verknüpft so nicht nur auf Gottes Seite sondern auch unter den antwortenden Wesen die beiden Welten. Auffallend sind einige ungewöhnliche Wortkreationen und -kombinationen Wesleys wie *creating love*, *incarnate Deity*, *sacred energy*, *heartrenewing power*, *thy love's ecstatic height*, *the glorious joy unspeakable*, *the beatific sight*, die im Deutschen umschrieben werden müssen. Gerhardts Text enthält wiederum einige Wörter und Begriffe, die teils durch ihre Geschichte belastet oder nicht leicht verständlich sind: unergründter Brunnen, Führer, Regierer. Auch beim Welt- und Gottesbild entdecke ich – vor allem in den nicht abgedruckten Strophen – einige Züge wie das „ewige Feuer“, die ich einer – oder besser gesagt meiner – Gemeinde nicht zumuten möchte.

Gottes Gabe in Nahrung und Wort

Die Übersetzung des Liedes Nr. 72 „O Gott, du kennst der Menschen Not“ von Charles Wesley stammt von Hartmut Handt (*1940) aus dem Jahr 2000. Der englische Text wurde erstmals in den „Hymns for the Use of Families and on Various Occasions“, Bristol 1767 publiziert. Erneut abgedruckt ist er in den „Songs for the Poor“, 1993, ergänzt um eine Strophe aus „The Unpublished Poetry of Charles Wesley“, die aber in der deutschen Übersetzung weggelassen wurde.³⁷

Von Nr. 73 „Ich singe dir mit Herz und Mund“ wurden 15 der 18 Strophen aufgenommen. Vom Original fehlen die Strophen 5, 10 und 11, womit eine „landwirtschaftliche“ (Str. 5) und zwei „tröstende“ Strophen fehlen. Es ist das einzige Lied, das John Wesley mit demselben Versmaß wie Paul Gerhardt übersetzt hat. Er hat sich auf die ersten sechs Strophen beschränkt.

Auch den beiden Liedern, die verglichen werden, ist das Versmaß gleich. Grundthema ist Gottes fürsorgliches Handeln, gerade auch in Zeiten der Not. Gerhardt bietet dieses Mal die dreifache Menge an Strophen im Vergleich zu Wesley. Er wechselt innerhalb des Liedes zwischen der ersten Person Singular und Plural. Der Beginn liegt bei der ersten Person Singular (Str. 1 und 2). Die fragende und antwortende Beschreibung von Gottes Handeln gilt dem

³⁷ Die Strophe lautet: „The poor in every age and place / thou dost, O God, approve / to mark with thy distinguished grace, / to enrich with faith and love.“

Kollektiv der Menschen (Str. 3 bis 9). Die vergewissernde Aneignung von Gottes Heilshandeln gilt wieder dem Einzelnen (Str. 10 bis 15). Wesleys Lied ist in dieser Hinsicht ein reines „Wir-Lied“. Allerdings gibt es in der letzten Strophe der deutschen Fassung keine Identifikation mit den Armen, wie das in der englischen Fassung angedeutet wird: „The portion of the poor thou art, / who thy commands obey, / and trust thou never wilt depart, / but keep us to that day.“

<p>1. Ich singe dir mit Herz und Mund, Herr, meines Herzens Lust; ich sing und mach auf Erden kund, was mir von dir bewusst.</p>	<p>1. O Gott, du kennst der Menschen Not, noch eh sie nach dir schrein. Gib uns heut unser täglich Brot. Es soll uns Manna sein.</p>	<p>1. O God, who knowest the things we need before thy children cry, give us this day our daily bread, as manna from the sky.</p>
<p>2. Ich weiß, dass du der Brunn der Gnad und ewge Quelle bist, daraus uns allen früh und spat viel Heil und Gutes fließt.</p>		
<p>3. Was sind wir doch? Was haben wir auf dieser ganzen Erd, das uns, o Vater, nicht von dir allein gegeben werd?</p>		
<p>4. Wer hat das schöne Himmelszelt hoch über uns gesetzt? Wer ist es, der uns unser Feld mit Tau und Regen netzt.</p>		
<p>5. Wer gibt uns Leben und Geblüt? Wer hält mit seiner Hand den güldnen, werten, edlen Fried in unserm Vaterland?</p>	<p>2. Wir leben, weil du uns beschenkst, versorgst und herzlich liebst und unser Leben freundlich lenkst, indem du reichlich gibst.</p>	<p>2. By providential love bestowed thy blessings we receive, and satisfied with scanty food miraculously live.</p>
<p>6 Ach Herr, mein Gott, das kommt von dir, du, du musst alles tun. Du hältst die Wacht an unsrer Tür und lässt uns sicher ruhn.</p>		
<p>7. Du nährst uns von Jahr zu Jahr, bleibst immer fromm und treu und stehst uns, wenn wir in Gefahr geraten, treulich bei.</p>		
<p>8. Du strafst uns Sünder mit Geduld und schlägst nicht allzu sehr, ja, endlich nimmst du unsre Schuld und wirfst sie in das Meer.</p>		
<p>9. Du füllst des Lebens Mangel aus mit dem, was ewig steht, und führst uns in des Himmels Haus, wenn uns die Erd entgeht.</p>	<p>3. Wir leben nicht vom Brot allein – die Sorgenlast vergeht. Vor dir gilt nicht der äußere Schein, doch Glaube und Gebet.</p>	<p>3. We live, but not by bread alone without distracting care, a life invisible, unknown, a life of faith and prayer.</p>

- | | | |
|---|--|--|
| <p>10. Wohlauf mein Herze, sing
und spring
und habe guten Mut!
Dein Gott, der Ursprung aller Ding,

ist selbst und bleibt dein Gut.</p> | <p>4. Wir haben keinen Reichtum
hier:
Wir trauen auf dein Wort.
Du treuer Freund, du nimmst, r
was wir
beklagen, von uns fort.</p> | <p>4. We on thy only word
depend
we nothing here possess
elieved by the unfailing
Friend
of indigent distress.</p> |
| <p>11. Er ist dein Schatz, dein Erb und Teil,

dein Glanz und Freudenlicht,
dein Schirm und Schild, dein Hilf
und Heil,
schafft Rat und lässt dich nicht.</p> | <p>5. Du bist der Armen Gut und
Teil,
verlässt sie ewig nicht;
du bist die Wahrheit und das
Heil,
wie es dein Wort verspricht.</p> | <p>5. The portion of the poor
thou art,
who thy commands obey,
and trust thou never wilt
depart,
but keep us to that day.³⁸</p> |
12. Was kränkst du dich in deinem Sinn
und grämst dich Tag und Nacht?
Nimm deine Sorg und wirf sie hin
auf den, der dich gemacht.
13. Hat er dich nicht von Jugend auf
versorget und ernährt?
Wie manches schweren Unglücks Lauf
hat er zum Heil gekehrt!
14. Er hat noch niemals was versehn
in seinem Regiment.
Nein, was er tut und lässt geschehn,
das nimmt ein gutes End.
15. Ei nun, so lass ihn ferner tun
und red ihm nicht darein,
so wirst du hier im Frieden ruhn
und ewig fröhlich sein.

Strophe 1 bei Wesley und die Strophen 1 bis 4 bei Gerhardt beschreiben die materielle Bedürftigkeit des Menschen. Gott ist es, der für die Nahrung sorgt, sei es durch die Gabe von Regen („Wer ist es, der uns unser Feld / mit Tau und Regen netzt?“ Gerhardt, Str. 4) oder durch die Bitte um das tägliche Brot („Gib uns heut unser täglich Brot. / Es soll uns Manna sein.“ Give us this day our daily bread, / as manna from the sky.) Beiden Dichtern ist wichtig zu betonen, dass Gott um diese Bedürftigkeit des Menschen weiß, noch bevor er sie äußert: „Was sind wir doch, was haben wir / auf dieser ganzen Erde, / das uns, o Vater, nicht von dir, / allein gegeben wird?“ (Str. 3) oder „O Gott, du kennst der Menschen Not, / noch eh sie nach dir schrein.“ (O God, who knowest the things we need, / before thy children cry).

Über die Gabe von Brot und Nahrung hinaus braucht der Mensch noch mehr zum Leben. Charles Wesley formuliert eher allgemein in Str. 2: „Wir leben, weil du uns beschenkst, / versorgst und herzlich liebst / und unser eben freundlich lenkst, / indem du reichlich gibst.“ Wiederum müssen die englischen Adjektive und Adverbien im Deutschen umschrieben werden: „By

³⁸ Songs for the Poor. Hymns by Charles Wesley, edited by S T Kimbrough, jr., Timothy E. Kimbrough and Carlton R. Young, General Board of Global Ministries, The United Methodist Church, New York 1993, Nr. 6

providential love bestowed / thy blessings we receive, / and satisfied with scanty food / miraculously live.“ Gerhardt lässt an dieser Stelle wohl Lebenserfahrungen seiner Zeit einfließen, wenn er schreibt: „Wer gibt uns Leben und Geblüt? Wer hält mit seiner Hand / den güldnen, werten, edlen Fried / in unserm Vaterland?“ (Str. 5)

Das Angewiesensein auf Gottes Gaben weitet Wesley in der dritten Strophe auf den spirituellen Bereich aus, indem er ein biblisches Zitat aus Matthäus 4,4 aufgreift: „Wir leben nicht vom Brot allein – / die Sorgenlast vergeht. / Vor dir gilt nicht der äußre Schein, / doch Glaube und Gebet.“ (We live, but not by bread alone, / without distracting care, / a life invisible, unknown, / a life of faith and prayer.) Diese Dimension klingt auch bei Gerhardt an: „Du füllst des Lebens Mangel aus / mit dem, was ewig steht, / und führst uns in des Himmels Haus, / wenn uns die Erd entgeht.“ (Str. 9)

Wo Gerhardt vom Mangel spricht, bringt Wesley in Strophe 4 und 5 einen Brennpunkt seiner Zeit ins Spiel, Armut und Reichtum: „Wir haben keinen Reichtum hier: / Wir trauen auf dein Wort. / Du treuer Freund, du nimmst, was wir / beklagen, von uns fort. // Du bist der Armen Gut und Teil, / verlässt sie ewig nicht; / du bist die Wahrheit und das Heil, / wie es dein Wort verspricht.“ (We on thy only word depend / who nothing here possess, / relieved by the unfailing Friend / of indigent distress. // The portion of the poor thou art, / who thy commands obey, / and trust thou never wilt depart, / but keep us to that day.) Sprachlich klingt dabei die letzte Strophe im Deutschen an die Strophen 10 und 11 von Gerhardt an: „Dein Gott, der Ursprung aller Ding, / ist selbst und bleibt dein *Gut*. // Er ist dein Schatz, dein Erb und *Teil*“. Ob da wohl Paul Gerhardts Wendungen dem Übersetzer in die Feder geflossen sind? Gerade in Strophe 11 nimmt man anhand der Stabreime wieder etwas von Gerhardts Lust am Spiel mit der Sprache wahr: „... dein Schirm und Schild, dein Hilf und Heil“. Er setzt sein Lied mit Frage und Antwort an die singende Person fort: „Was kränkst du dein in deinem Sinn / und grämst dich Tag und Nacht? / Nimm deine Sorg und werf sie hin / auf den, der dich gemacht. // Hat er dich nicht von Jugend auf / versorget und ernährt? / Wie manches schweren Unglücks Lauf / hat er zum Heil gekehrt!“ Und schließlich endet Gerhardt mit einem guten Ratschlag und eschatologischem Ausblick: „ Ei nun, so lass ihn ferner tun / und red ihm nicht darein, / so wirst du hier im Frieden ruhn / und ewig fröhlich sein.“

Das Lied von Charles Wesley als reines „Wir“-Lied lädt die Sängerin, den Sänger ein, sich mit dem darin genannten oder angedeuteten Personenkreis zu identifizieren: Menschen in materieller Not, von Armut und Hunger Betroffene. Das ist in der heutigen westlichen Welt nur bedingt, aber wieder zunehmend der Fall. Paul Gerhardt schafft die Identifikationsmöglichkeiten auf anderem Weg. Er beginnt mit einem allgemein-persönlichen Ich und wechselt bald zum „Wir“, um die allen Menschen gemeinsamen Grundlagen und Lebensbedingungen zu nennen. Erst gegen Ende des Liedes wechselt er wieder

zur Einzelperson und spricht diese in der Du-Form an, was eine besondere Art der Nähe schafft.

Je nach Situation der Rezipierenden wird sie das eine oder andere Lied mehr ansprechenden: Wo Menschen unter Kriegseindrücken leiden (und seien sie auch noch so weit zurückliegend), wird ihnen der „güldne, werte, edle Fried“ zum sprechenden Bild. Gehören jedoch die Fragen nach Gerechtigkeit zwischen Arm und Reich zu ihrem Horizont, so wird ihnen Wesley mehr zusagen. Weitere Gedankenwege haben diejenigen einzuschlagen, die in gesättigten und friedlichen Verhältnissen leben. Deutlich ist jedoch, dass beide Dichter das in ihre Lieder mitverarbeiten, was Brennpunkte der Gesellschaft ihrer Zeit sind. Was mir persönlich bei Gerhardt Mühe macht, das ist die achte Strophe mit der Formulierung: „Du strafst uns Sünder mit Geduld (das ginge ja noch und diese Strafe wäre auch zu ertragen, aber) / und schlägst nicht allzu sehr.“ Damit habe ich meine Probleme. Umgekehrt ist mir die Fortsetzung der Strophe wichtig: „ja, endlich nimmst du unsre Schuld / und wirfst sie in das Meer.“ Wie ist da im Ernstfall zu entscheiden, wenn die Präferenzen und Abneigungen mitten durch eine Strophe hindurchgehen? Ich habe mich bisher meist für die Vermeidung entschieden und bin diesem Lied ausgewichen.

Die Engelchöre singen

Die der deutschen Übersetzung von Armin Jetter (*1936) und Ulrike Voigt (*1963) aus dem Jahr 2000 zugrunde liegende englische Textfassung ist ein in mehreren Stufen überarbeitetes vierzeiliges Gedicht von zehn Strophen, das Charles Wesley in „Hymns and Sacred Poems“ im Jahr 1739 veröffentlicht hat. Als Überarbeiter haben George Whitefield 1753, Martin Madan 1760 und weitere Personen gewirkt.³⁹ Im englischen Original ist der Refrain die Repetition der ersten beiden Liedzeilen: „Hört, es freut euch überall: / Gott wird Mensch, ein Kind im Stall“ (Hark! The herald angels sing, / „Glory to the newborn King!“) So kann man bei Nr. 176 „Hört die Engelchöre singen“ nur bedingt von einem Lied Charles Wesleys sprechen, obwohl es in jüngster Zeit auch ihm alleine zugeschrieben wurde.⁴⁰

Von Lied Nr. 166 „Fröhlich soll mein Herze springen“ wurden vom Original die Strophen 4 und 5 sowie 13 und 14 weggelassen. In der nunmehrigen Strophe 5 wurde eine markante Textänderung aus dem Reformierten Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz, 1998 übernommen: „Lasset fahren, Schwestern, Brüder“ statt „Lasset fahrn, o lieben Brüder“.

³⁹ Angaben nach Carlton R. Young, *Companion to the United Methodist Hymnal*, Nashville 1993, S. 387f.

⁴⁰ Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch für die Katholischen (Erz-)Bistümer Deutschlands, Österreichs sowie das Bistum Bozen-Brixen zur Erprobung im Zeitraum vom Ersten Advent 2007 bis Pfingsten 2008 (Probepublikation für ausgewählte Gemeinden), hgg. von den (Erz-) Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen.

Wiederum wechselt Paul Gerhardt zwischen der ersten Person Singular und Plural hin und her, während Charles Wesley ausschließlich im Plural formuliert.

<p>1. Fröhlich soll mein Herze springen dieser Zeit, / da vor Freud alle Engel singen. mild, Hört, hört, wie mit vollen Chören alle Luft / laute ruft: Christus ist geboren.</p>	<p>1. Hört die Engelchöre singen: Heil dem neugebornen Kind! Gottes Frieden wird es bringen. Es versöhnt, die Sünder sind. Alle Völker sollen loben mit den Himmelschören droben. Gott hat Großes uns getan,</p>	<p>1. Hark! the herald angels sing, „Glory to the newborn King; peace on earth, and mercy God and sinners reconciled!“ Joyful, all ye nations rise, join the triumph of the skies; with th’angelic host proclaim,</p>
<p>2. Heute geht aus seiner Kammer Gottes Held, / der die Welt reißt aus allem Jammer. Gott wird Mensch dir, Mensch, zugute; Gottes Kind, / das verbindet sich mit unserm Blute.</p>	<p>kommt, ihr Menschen, betet an! Hört es, freut euch überall: Gott wird Mensch, ein Kind im Stall.</p>	<p>„Christ is born in Bethlehem!“ Hark! the herald angels sing, „Glory to the newborn King!“</p>
<p>3. Sollt uns Gott nun können hassen, der uns gibt, / was er liebt über alle Maßen? Gott gibt, unserm Leid zu wehren, seinen Sohn / aus dem Thron seiner Macht und Ehren.</p>		
<p>4. Er nimmt auf sich, was auf Erden wir getan, / gibt sich dran, unser Lamm zu werden, unser Lamm, das für uns stirbet und bei Gott / für den Tod Gnad und Fried erwirbet.</p>	<p>2. Er, den alle Himmel loben, kommt zur Erde nackt und bloß. Er, der ewig herrscht dort oben, wird ein Kind im Mutterschoß. Er verlässt die Göttlichkeit, wird ein Mensch in Raum und Zeit. »Gott mit uns« wird er genannt;</p>	<p>2. Christ, by highest heaven adored; Christ, the everlasting Lord, late in time behold him come, offspring of a virgin’s womb. Veiled in flesh the Godhead see; hail th’incarnate Deity, pleased with us in flesh do dwell,</p>
<p>5. Nun er liegt in seiner Krippen, ruft zu sich / mich und dich, spricht mit süßen Lippen: »Lasset fahren, Schwestern, Brüder, was euch quält, / was euch fehlt; ich bring alles wieder.«</p>	<p>wir sind jetzt mit ihm verwandt. Hört es, freut euch überall: Gott wird Mensch, ein Kind im Stall.</p>	<p>Jesus, our Emmanuel. Hark! the herald angels sing, „Glory to the newborn King!“</p>
<p>6. Ei so kommt und lasst uns laufen, stellt euch ein, / Groß und Klein, eilt mit großen Haufen! Liebt den, der vor Liebe brennet; Schaut den Stern, / der euch gern Licht und Labsal gönnet.</p>		

7. Die ihr schwebt in großem Leide,
sehst, hier / ist die Tür
zu der wahren Freude;
fasst ihn wohl, er wird euch führen
an den Ort, / da hinfort
euch kein Kreuz wird rühren.

8. Wer sich fühlt beschwert im Herzen,
wer empfindt / seine Sünd
und Gewissensschmerzen,
sei getrost. Hier wird gefunden,
der in Eil / machet heil
auch die tiefsten Wunden.

9. Die ihr arm seid und elende,
kommt herbei, / füllet frei

eures Glaubens Hände!
Hier sind alle guten Gaben

und das Gold, / da ihr sollt
euer Herz mit laben.

10. Süßes Heil, lass dich umfassen,
lass mich dir, / meine Zier,
unverrückt anhängen!

Du bist meines Lebens Leben;
nun kann ich / mich durch dich
wohl zufrieden geben.

11. Ich will dich mit Fleiß bewahren;
ich will dir / leben hier
und mit dir heimfahren;
mit dir will ich endlich schweben
voller Freud / ohne Zeit
dort im andern Leben.

3. Friedensfürst, du bist
geboren,
Sonne der Gerechtigkeit.

Du bringst denen, die verloren,
Leben, Licht und Herrlichkeit.

Christus hat sich hingegeben,
schenkt uns Heil und neues
Leben.
Von dem Tod sind wir befreit,

neu geboren in Ewigkeit.
Hört es, freut euch überall:
Gott wird Mensch, ein Kind
im Stall.

Hail the heavenborn Prince
of Peace!

Hail the Sun of
Righteousness!

Light and life to all he brings,
risen with healing in his
wings.

Mild he lays his glory by,
born that we no more may
die,
born to raise us from the
earth,

born to give us second birth.
Hark! the herald angels sing,
„Glory to the newborn
King!“⁴¹

Thematische Gemeinsamkeiten lassen sich vor allem in der ersten Liedhälfte ausmachen. Ausgangspunkt für beide Lieder sind die Engel, die die Geburt des neugeborenen Kindes ankündigen: „Fröhlich soll mein Herze springen / dieser Zeit, / da vor Freud / alle Engel singen. / Hört, hört, wie mit vollen Chören / alle Luft / laute ruft: / Christus ist geboren!“ (Str. 1) Charles Wesley stellt die Aufforderung zum Hören gleich an den Anfang: „Hört die Engelchöre singen: / Heil dem neugeborenen Kind!“ (Hark! the herald angels sing, „Glory to the newborn King!“ oder im Original: Hark how all the welkin rings! „Glory to the King of kings“.) Die folgende Strophe von Gerhardt besingt die Menschwerdung unter Aufnahme eines Bildes aus Psalm 19,6: „Heute geht aus seiner Kammer / Gottes Held, / der die Welt / reißt aus allem Jammer. / Gott wird Mensch dir, Mensch, zugute; / Gottes Kind, / das verbindet / sich mit

⁴¹ The United Methodist Hymnal, Nr. 240

unserm Blute.“ (Str. 2) Wesley führt an dieser Stelle den Gloria-Ruf der Engel weiter: „Gottes Frieden wird es bringen. / Es versöhnt, die Sünder sind.“ („Peace on earth, and mercy mild, / God and sinners reconciled!“) Und er schließt damit an, dass alle Völker in das himmlische Lob miteinstimmen sollen: „Alle Völker sollen loben / mit den Himmelschören droben.“ (Joyful, all ye nations rise, / join the triumph of the skies.) Diese Öffnung auf die universale Dimension des weihnachtlichen Geschehens hin erreicht Gerhardt mit dem Wechsel zur ersten Person Plural, der in der zweiten Strophe schon beginnt und in den folgenden Strophen weiter geführt wird: „... Gott gibt, unserm Leid zu wehren, / seinen Sohn / aus dem Thron / seiner Macht und Ehren,“ (Str. 3)

Die zweite Strophe Wesleys versucht zusammenzubringen, was eigentlich weit auseinander liegt: „Er, den alle Himmel loben, / kommt zur Erde nackt und bloß. / Er, der ewig herrscht dort droben, / wird ein Kind im Mutterschoß. / Er verlässt die Göttlichkeit, / wird ein Mensch in Raum und Zeit. / »Gott mit uns« wird er genannt; / wir sind jetzt mit ihm verwandt.“ (Christ, by highest heaven adored; / Christ, the everlasting Lord; / late in time behold him come, / offspring of a virgin's womb. / Veiled in flesh the Godhead see; / hail th'incarnate Deity, / pleased with us in flesh do dwell, / Jesus, our Emmanuel. Respektive: Pleased as man with men to appear, / Jesus! Our Immanuel here!) Gerhardt richtet in dieser Hinsicht den Blick weniger auf die räumliche Dimension. Er ergründet vielmehr den Zweck, der sich in einer zeitlichen Dimension erstreckt: Wozu diese Menschwerdung? „Er nimmt auf sich, was auf Erden / wir getan, / gibt sich dran, / unser Lamm zu werden, / unser Lamm, das für uns stirbet / und bei Gott / für den Tod / Gnad und Fried erwirbet.“ (Str. 4) An die Stelle des Mutterschoßes setzt Gerhardt die Krippe: „Nun er liegt in seiner Krippen, / ruft zu sich / mich und dich, / spricht mit süßen Lippen: ...“ (Str. 5)

Damit sind auch schon die Gemeinsamkeiten dieser beiden Lieder benannt. Sie liegen wohl mehr in den durch das weihnachtliche Szenario vorgegebenen Inhalten. Wesley führt die dritte Strophe entsprechend seiner universalen Blickrichtung weiter mit zwei christologischen Titeln: „Friedefürst, du bist geboren, / Sonne der Gerechtigkeit.“ (Hail the heavenborn Prince of Peace! Hail the Son of Righteousness!) und lässt sie mit der Heilszueignung enden: „Christus hat sich hingegeben, / schenkt uns Heil und neues Leben. / Von dem Tod sind wir befreit, / neu geboren in Ewigkeit.“ (Mild he lays his glory by, / born that we no more may die, / born to raise us from the earth, / born to give us second birth.) Mit dem Stilmittel der Anapher bindet Wesley die letzten drei Zeilen zusammen und von der Wortwurzel her auch noch das letzte Wort der ganzen Strophe: born - born - born - birth. Bei Paul Gerhardt erfolgt die Heilszueignung persönlicher und in der Sprache der Mystik: „Die ihr arm seid und elende, / kommt herbei, / füllet frei / eures Glaubens Hände! / Hier sind alle guten Gaben / und das Gold, / da ihr sollt / euer Herz mit laben. // Süßes Heil, lass dich umfassen, / lass mich dir, / meine Zier, / unverrückt anhängen!

/ Du bist meines Lebens Leben; / nun kann ich / mich durch dich / wohl zufrieden geben.“ (Str. 9 und 10)

Insgesamt ist Charles Wesley in seiner Sprache und seinen Bildern näher an der Bibel orientiert als Paul Gerhardt, der in diesem Lied Gedankengut aus der mystischen Tradition einfließen lässt. Was wir schon aus den anderen Liedvergleichen kennen, lässt sich auch hier wieder entdecken. Charles Wesley betont die universale Dimension des Heilsgeschehens, die Himmel und Erde umfasst. Er bindet die himmlische und die irdische Welt in räumlichen Kategorien zusammen. Paul Gerhardt hält sich enger an den einzelnen Menschen, das singende Ich und eröffnet ihm die Heilsdimension des Geschehens in der Kategorie der Zeit.

Gottes Geist verändert die Welt

Nr. 252 „Komm, Geist des Glaubens, komm“ erschien erstmals 1746 in „Hymns of Petition and Thanksgiving for the Promise of the Father“. Das Lied wurde später von John Wesley um eine fünfte Strophe, die sich in der Mitte befand, gekürzt und in die Collection von 1780 aufgenommen. Diese Mittelstrophe ist eine Betrachtung und Applikation von Auferstehung und Tod Jesu (in dieser Reihenfolge!) auf das betende Ich.⁴² Die Übersetzung ins Deutsche wurde im Jahr 2000 von Annegret und Walter Klaiber (*1940) angefertigt.

Von den 16 Originalstrophen des Liedes Nr. 250 „Zieh ein zu deinen Toren“ wurden deren zehn übernommen. Es fehlen die Strophen 3, 4, 9 bis 11 und 15. Somit fehlt die Verbindung zwischen Geist und Taufe (Str. 3) sowie Geist und Salbung (Str. 4). Es fehlt auch die Weiterführung der Friedensbitte hin zur Buße und zum Gnadenerweis (Str. 9 bis 11) sowie die Bitte um eine gute christliche Ritterschaft (Str. 15). Eine erhebliche Textänderung wurde in der nunmehr achten Strophe vorgenommen, resp. aus dem Evangelischen Gesangbuch für Deutschland 1993 übernommen: „Beschirm die Obrigkeiten, / richt auf des Rechtes Thron, / steh treulich uns zur Seiten ...“ anstelle von „Beschütz die Polizeien, / bau unsers Fürsten Thron, / dass er und wir gedeihen, ...“

⁴² Carlton R. Young, Companion to the United Methodist Hymnal, S. 603f:

O know my Savior lives,
 He lives, who died for Me,
 My inmost Soul his Voice receives
 Who hangs on yonder Tree,
 Set forth before my Eyes
 Ev'n Now I see Him bleed
 And hear his Mortal Groans, and Cries,
 While suffering in my Stead.

1. Zieh ein zu deinen Toren,
sei meines Herzens Gast,
der du, da ich geboren,

mich neugeboren hast,
o hochgeliebter Geist
des Vaters und des Sohnes,
mit beiden gleichen Thrones,
mit beiden gleich gepreist.

2. Zieh ein, lass mich empfinden
und schmecken deine Kraft,
die Kraft, die uns von Sünden
Hilf und Errettung schafft.
Entsünd'ge meinen Sinn,
dass ich mit reinem Geiste
dir Ehr und Dienste leiste,
die ich dir schuldig bin.

3. Du bist ein Geist, der lehret,
wie man recht beten soll;
dein Beten wird erhört,

dein Singen klinget wohl,
es steigt zum Himmel an,
es lässt nicht ab und dringet,
bis der die Hilfe bringet,
der allen helfen kann.

4. Du bist ein Geist der Freuden,
von Trauern hältst du nichts,
erleuchtest uns im Leiden
mit deines Trostes Licht.
Auch ja, wie manches Mal
hast du mit süßen Worten
mir aufgetan die Pforten
zum güldnen Freudensaal.

5. Du bist ein Geist der Liebe,
ein Freund der Freundlichkeit,
willst nicht, dass uns betrübe
Zorn, Zank, Hass, Neid und Streit.
Der Feindschaft bist du Feind,
willst, dass durch Liebesflammen
sich wieder tun zusammen,
die voller Zwietracht sind.

6. Du, Herr, hast selbst in Händen
die ganze weite Welt,
kannst Menschenherzen wenden,

wie es dir wohlgefällt;
so gib doch deine Gnad
zu Fried und Liebesbanden,
verknüpf in allen Landen,
was sich getrennet hat.

7. Erhebe dich und steure
dem Herzleid auf der Erd,
bring wieder und erneure
die Wohlfahrt deiner Herd.

1. Komm, Geist des Glaubens,
komm!

Mach Gott uns offenbar!
Zeig, wer er ist, was er getan,

was Christi Opfer war.
Lass meine Augen sehn
den, der für Sünder starb,
dass er, der alle Welt erlöst,
auch mir das Heil erwarb.

2. Niemand kann als den Herrn
bekennen Jesus Christ,
wenn du nicht selbst den
Schleier hebst

und aufdeckst, wer er ist.
Nur so erkennen wir
das Heil in Jesu Blut,
und voller Freude singen wir:
Du, unser Herr, bist gut.

3. Gib, dass die Welt erkennt
das wahre Gotteslamm!
O Geist des Glaubens, komm
und zeig

uns den am Kreuzesstamm:
die Gnade, die er schenkt,
und seine Rettermacht
bezeugt dem ganzen Erdenkreis
das Heil, das er gebracht.

1. Spirit of faith, come down,
reveal the things of God,
and make to us the Godhead
known,

and witness with the blood.
Tis thine the blood to apply
and give us eyes to see,
who did for every sinner die
hath surely died for me.

2. No one can truly say
that Jesus is the Lord,
unless thou take the veil away

and breathe the living Word.
Then, only then, we feel
our interest in his blood,
and cry with joy unspeakable,
„Thou art my Lord, my God!“

3. O that the world might know
the all-atoning Lamb!
Spirit of Faith, descend and show

the virtue of his name;
the grace which all may find,
the saving power, impart,
and testify to humankind,
and speak in every heart.

Lass blühen wie zuvor
die Länder, so verheeret,
die Kirchen, so zerstöret
durch Krieg und Feuerszorn.

8. Beschirm die Obrigkeiten,
richt auf des Rechtes Thron,
steh treulich uns zur Seiten;
schmück wie mit einer Kron
die Alten mit Verstand,
mit Frömmigkeit die Jugend,
mit Gottesfurcht und Tugend
das Volk im ganzen Land.

9. Erfülle die Gemüter
mit reiner Glaubenszier,
die Häuser und die Güter

mit Segen für und für.
Vertreib den bösen Geist,
der dir sich widersetzet
und, was dein Herz ergötzet,
aus unsern Herzen reißt.

4. Mach hell das Glaubenslicht,
das du in uns entfacht,
das in sich trägt der Liebe Glut

und leuchtet in der Nacht.
Der Glaube kämpft und siegt,
weil du ihm Hoffnung gibst
und uns die große Liebe schenkst,
mit der du selber liebst.

4. Inspire the living faith
(which whoso'er receive,
the witness in themselves they
have
and consciously believe),
the faith that conquers all,
and doth the mountain move,
and saves whoe'er on Jesus call,
and perfects them in love.⁴³

10. Richt unser ganzes Leben
allzeit nach deinem Sinn;
und wenn wir's sollen geben
in's Todes Rachen hin,
wenn's mit uns hier wird aus,
so hilf uns fröhlich sterben
und nach dem Tod ererben
des ewgen Lebens Haus.

Erstmals in unserem Liedvergleich wird auch bei Charles Wesley etwas von der persönlichen Zueignung des Heils erfahrbar, charakteristisch am Ende der ersten Strophe: „Lass meine Augen sehn / den, der für Sünder starb, / dass er, der alle Welt erlöst, / auch mir das Heil erwarb.“ (*’Tis thine the blood to apply / and give us eyes to see, / who did for every sinner die / hath surely died for me.*) Der Rest des Liedes ist wieder in der ersten Person Plural oder in allgemeinen Aussagen gehalten. Eine Ausnahme macht die Schlusszeile der zweiten Strophe in der englischen Fassung, wo das singende Ich spricht: „*Thou art my Lord, my God!*“ Paul Gerhardt geht in seiner schon bekannten Weise vor. Er beginnt bei der ersten Person Singular und weitert das Lied dann in den Plural, gerade im Schlussteil des Liedes, wo er Bitten an das Wirken des Geistes in Welt und Gesellschaft richtet. Dass ein Pfingstlied mit einer einladenden Bitte an den Heiligen Geist beginnt, gehört zur Tradition dieser Lieder. Dass auch der weitere Fortgang des Liedes von Bitten durchzogen ist, gehört zu den Eigenschaften des Geistes, da er da besonders wirkt, wo Menschen an ihre Grenzen kommen und sie deshalb um sein Wirken bitten. Der Charakter der Bitte bringt es mit sich, dass menschliches und göttliches Handeln ineinander übergehen und sich gegenseitig durchdringen.

⁴³ The United Methodist Hymnal, Nr. 332

Die beiden ersten Strophen entfalten diese Bitte um das Kommen und Wirken des Geistes jeweils in der Dimension des dreieinigen Gottes, sodass Gottes Geist nicht eine isoliert wirkende Instanz ist: „... O hochgeliebter Geist, / des Vaters und des Sohnes, / mit beiden gleichen Thrones, / mit beiden gleich gepreist.“ Gerhardt tut es in der Dimension des Lobes, Wesley in der Bitte um Offenbarung der Heilsgeschichte: „Komm, Geist des Glaubens, komm! / Mach Gott uns offenbar! / Zeig, wer er ist, was er getan, / was Christi Opfer war.“ (Spirit of faith, come down, / reveal the things of God, / and make to us the Godhead known, / and witness with the blood.) Damit hat Wesley die erlösende Dimension des Geisteswirkens schon benannt, die Gerhardt in der zweiten Strophe bringt: „Zieh ein, lass mich empfangen / und schmecken deine Kraft, / die Kraft, die uns von Sündern / Hilf und Errettung schafft. / Entsünd'ge meinen Sinn, / dass ich mit reinem Geiste / dir Ehr und Dienste leiste, / die ich dir schuldig bin.“ Diese persönliche Heilsdimension bietet Wesley zum Schluss der ersten Strophe: „Lass meine Augen sehn / den, der für Sünder starb, / dass er, der alle Welt erlöst, / auch mir das Heil erwarb.“ (’Tis thine the blood to apply / and give us eyes to see, / who did for every sinner die / hath surely died for me.)

Die zweite, resp. dritte bis fünfte Strophe beschreiben die Eigenschaften des Geistes. Wozu ist er gut und hilfreich? Das von Wesley schon angesprochene Thema der Offenbarung führt zum Bekenntnis: „Niemand kann als den Herrn / bekennen Jesus Christ, / wenn du nicht selbst den Schleier hebst / und aufdeckst, wer er ist.“ (No one can truly say / that Jesus ist he Lord, / unless thou take the veil away / and breathe the living Word.) und weiter zur Erkenntnis und wieder zum Bekenntnis: „Nur so erkennen wir / das Heil in Jesu Blut, / und voller Freude singen wir: / Du, unser Herr, bist gut.“ (Then, only then, we feel / our interest in his blood, / and cry with joy unspeakable, „Thou art my Lord, my God!“) Gerhardt nennt in diesen drei Strophen drei Charakteristiken des Geistes: Der Geist, der uns das Beten lehrt (Str. 3), der Geist der Freude und des Trostes (Str. 4) und der Geist der Liebe, der die Feindschaft überwindet (Str. 5). Gerade diese Strophen enthalten wieder einige Sprachspiele: „Du bist ein Geist der Freuden / ... hast du mit süßen Worten / mir aufgetan die Pforten / zum güldnen Freudensaal.“ (Str. 4) „... ein Freund der Freundlichkeit / ... Zorn, Zank, Hass, Neid und Streit. / Der Feindschaft bis du Feind, / ...“ (Str. 5).

Mit diesem letzten Aspekt kann Gerhardt zu den Bitten um Erneuerung und Frieden „für die ganze weite Welt“ (Str. 6) überleiten, die die Strophen 6 bis 8 durchziehen. Hier klingt nun einiges an vom Kriegsleid seiner Zeit und den Zerstörungen und Wunden, die damals zu heilen waren: „... Lass blühen wie zuvor / die Länder, so verheeret, / die Kirchen, so zerstöret / durch Krieg und Feuerszorn.“ (Str. 7) Die Welt des Charles Wesley ist eine andere. Das aufstrebende British Empire scheint bei ihm da und dort angedeutet zu sein: „Gib, dass die Welt erkennt / das wahre Gotteslamm! / O Geist des Glaubens, komm und zeig / uns den am Kreuzesstamm: / Die Gnade, die er schenkt, /

und seine Rettermacht / bezeugt dem ganzen Erdenkreis / das Heil, das er gebracht.“ (O that the world might know / the all-atoning Lamb! / Spirit of faith, descend and show / the virtue of his name; / the grace which all may find, / the saving power, impart, / and testify to humankind, (all mankind) / and speak in every heart.) Das Wiederaufgreifen des „Erdenkreis“ in der deutschen Fassung verstärkt diesen universalistischen Gedanken noch.

Doch dass es hier nicht um Imperialismus geht, sondern um die universale Dimension des Heils, die weiter getragen werden will, zeigt die letzte Strophe des Wesley-Liedes: „Mach hell das Glaubenslicht, / das du in uns entfacht, / das in sich trägt der Liebe Glut / und leuchtet in der Nacht.“ (Inspire the living faith / (which whoso'er receive, / the witness in themselves they have / and consciously believe)). Ausklingen lässt Charles Wesley sein Lied im Glauben, der alles überwindet und der in der Liebe Erfüllung findet. Im deutschen Text klingt es martialischer als im englischen: „Der Glaube kämpft und siegt, / weil du ihm Hoffnung gibst / und uns die große Liebe schenkst, / mit der du selber liebst.“ (the faith that conquers all, / and doth the mountain move / and saves who'er on Jesus call, / and perfects them in love.) Wendet Wesley das Bild des Lichtes an, das der Geist bringt, so geht es Paul Gerhardt in Strophe 9 um den Segen, der sich entfaltet, wenn der Geist den Glauben entfacht: „Erfülle die Gemüter / mit reiner Glaubenszier, / die Häuser und die Güter / mit Segen für und für. ...“ Wo das Lied bei Wesley in Gottes Liebe endet, zielt Gerhardt auf das ewige Leben, das den Tod besiegt: „Richt unser ganzes Leben / allzeit nach deinem Sinn; / und wenn wir's sollen geben / in's Todes Rachen hin, / wenn's mit uns hier wird aus, / aus hilf uns fröhlich sterben / und nach dem Tod ererben / des ewgen Lebens Haus.“ (Str. 10)

Diese beiden Lieder können als Beispiel dafür gelten, wie sich die Lebens- und Zeitumstände in den Formulierungen der beiden Dichter auswirken, Kriegszerstörungen auf der einen Seite, ein sich öffnender Welthorizont auf der anderen Seite. Wesley verwendet z.B. mit dem Schleier, der gelüftet wird oder mit den Bergen, die der Glaube versetzt (nur im Englischen) mehr biblisch geprägte Bilder und Formulierungen, während dieselben bei Gerhardt an der christlichen Dogmatik orientiert sind. Sein Pfingstlied kommt einem dogmatischen Lehrstück über das Wirken des Heiligen Geistes gleich, ergänzt um die Sehnsucht nach Versöhnung und Frieden, die sich in verschiedenen Bitten an diesen Geist ausdrückt.

Eine Rückschau auf die Prämisse

Mit der schon genannten Vorannahme, dass die Lieder Paul Gerhardts von den Autoren der Gesangbuchvorrede zu den reformatorischen „Wir“-Liedern zu zählen sind während die Lieder von Charles Wesley zum englischen Liedgut zu rechnen sind, bin ich eindeutig falsch gelegen. Durch die genaue Analyse wurde deutlich, dass Paul Gerhardt wesentlich mehr in der „Ich“-Form schreibt und Charles Wesley fast durchgehend das „Wir“ zur Sprache kommen lässt.

Das liegt zunächst an der zum Vergleich getroffenen Auswahl von Liedern. Die „Ich“-Lieder von Charles Wesley findet man eher in den Gesangbuchrubriken, in denen es um die persönliche Aneignung des Heils geht,⁴⁴ wozu es keine vergleichbaren Lieder von Paul Gerhardt gibt.

Sodann ist die Zuordnung der Liedkategorien in der betreffenden Gesangbuchvorrede tendenziös. Es wird klar zwischen dem „Schutz- und Trutzlied des Reformationszeitalters“, die als das „Lied des gemeinsamen Bekenntnisses und der christlichen Glaubenslehre“ gelten und den „Ich“-Lieder[n] der pietistischen Liederepoche“ unterschieden. Paul Gerhardts Lieder zeigen aber deutlich den Übergang von der ausklingenden altprotestantischen Orthodoxie zum beginnenden Pietismus. Charles Wesley wiederum hat zwar seine Lieder in englischer Sprache geschrieben. Er ist aber als Autor nicht zu denen zu rechnen, die das geschaffen haben, was in der Vorrede mit „englische[m] Lied“ gemeint ist. Hier beziehen sich die Autoren der Vorrede auf die Lieder der Heiligungsbewegung des 19. Jahrhunderts, die in vielfacher Zahl aus dem Englischen übersetzt wurden und die das Liedgut der deutschsprachigen Methodisten ab 1875 über lange Zeit bestimmt haben.⁴⁵ Davon mussten sich die Autoren der Gesangbuchvorrede, die unter dem Eindruck der (deutschen) Singbewegung der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts standen, deutlich abgrenzen.⁴⁶

Schließlich ist auch noch der unterschiedliche Entstehungs- und Rezeptionshintergrund der Lieder von Paul Gerhardt und Charles Wesley zu nennen. Im Hauptgottesdienst des 17. Jahrhunderts dominierte ein „Liedkanon“ aus der Reformationszeit. Paul Gerhardts Lieder waren zunächst für die häusliche Andacht im Kreis der (erweiterten) Familie gedacht. Es sind Lieder zur Meditation, die eine stärkere Betonung der Einzelperson verlangen. Erst über die starke Rezeption von Gerhardts Liedern in pietistischer Zeit, sind sie aus den Liedsammlungen in die approbierten Gesangbücher gekommen.

Charles Wesleys Lieder sind für die methodistischen Versammlungen geschrieben. Diese fanden zunächst nicht zur Zeit des Hauptgottesdienstes statt, waren aber prägend für diese junge Bewegung. Vom Personenkreis her greifen diese Versammlungen über den familiär-häuslichen Bereich hinaus, was eine stärkere Identifikation über das „Wir“ notwendig macht. Allerdings muss an dieser Stelle betont werden, dass die Liedauswahl des methodistischen

⁴⁴ Siehe unter „Gnade und Umkehr“ (Nr. 269 „Wie kann ich lieben dich, mein Gott“ oder Nr. 270 „Schaff in mir, Gott, zu deinem Ruhm“) und unter „Rechtfertigung und neues Leben“ (Nr. 293 „Kann es denn sein, dass Gott mir gibt“).

⁴⁵ Maßgeblich an diesem „Boom“ des englischen Liedgutes beteiligt war Ernst Heinrich Gebhardt (1832-1899). Er übersetzte viele Lieder der Heiligungsbewegung ins Deutsche und war der Herausgeber von populären Liedsammlungen wie der „Frohen Botschaft in Liedern“, erstmals erschienen 1875 oder der „Evangeliumslieder“, erstmals erschienen 1880.

⁴⁶ Im betreffenden Gesangbuch ist Charles Wesley nur mit sechs Liedern vertreten, die Zahl der von Ernst Gebhardt übersetzten Lieder liegt hingegen bei 25, zuzüglich zwölf Lieder mit Originaltexten von Gebhardt.

Gesangbuches 2002 nur einen Bruchteil des Liedschaffens von Charles Wesley ausmacht.

Ergebnisse

Ich habe zu Beginn die Frage gestellt, ob sich Äpfel mit Birnen vergleichen lassen. Der vorliegende Vergleich hat meiner Ansicht nach einerseits genug Gemeinsamkeiten gezeigt, sodass auch die spezifischen Unterschiede deutlich geworden sind. Diese Unterschiede wiederum zeigen die Charakteristik der beiden Jubilare des Jahres 2007 und weisen so auf die seelsorgerliche Kraft hin, die den Liedern der beiden Autoren eigen sind.

Als erstes möchte ich noch einmal auf das „Ich“ und das „Wir“ eingehen. Paul Gerhardt schafft Identifikation dadurch, dass er in einem geschickten Wechsel von „Ich“ und „Wir“ die Rezipienten seiner Lieder dazu einlädt, sich die allgemeinen Zusagen des Heils persönlich anzueignen. Was allgemein von Gott her gilt, singe ich mir persönlich zu: „Wenn ich schlafe, wacht sein Sorgen“ oder „Dein Gott, der Ursprung aller Ding, / ist selbst und bleibt dein Gut.“ Im Nachvollzug der Lieder werde ich hinein genommen in Gottes Handeln und eigne mir so die Heilsgüter an. Gerhardt spricht die Ängste und Sorgen des einzelnen an und schafft so weitere Identifikationspunkte, die in den Horizont von Gottes providentiellern Handeln gestellt werden: „Wäre mein Gott nicht gewesen, / hätte mich sein Angesicht / nicht geleitet, wär ich nicht / aus so mancher Angst genesen.“

Bei Charles Wesley läuft der Identifikationsweg anders. Hier fügt sich die einzelne Person über den Gesang in das Subjekt der singenden Gemeinde ein und wir damit ein Teil des „Wir“. Die singende Gemeinde wiederum ist Teil eines größeren Ganzen: Sie ist eingeladen in das Lob der himmlischen Heerscharen mit einzustimmen: „und mit der Engel Heer / erschalle unser Lied“ oder „alle Völker sollen loben / mit den Himmelschören droben“. Hier steht zunächst nicht die Bearbeitung der Gottesbeziehung einer Einzelperson im Vordergrund sondern die Teilnahme am Lob Gottes, die in eine größere Gemeinschaft hineinführt und so die Zugehörigkeit zu Gottes Welt im Hier und Jetzt erfahrbar werden lässt.⁴⁷

Ein zweiter Punkt, der bei den Rezipienten der heutigen Zeit einerseits Identifikation schaffen kann, aber andererseits die Zeitbedingtheit vergangener Texte zu Tage fördert, das sind die Bezugnahmen auf die vorherrschenden Lebenswelten wie die Erwähnung von Krieg und seinen Folgen oder von Armut und Not: „Wer hält mit seiner Hand / den güldnen, werten, edlen Fried / in unserm Vaterland?“ oder „Du bist der Armen Gut und Teil“. Dadurch

⁴⁷ Jörg Herrmann, *Gesungene Theologie - Zu den Charles-Wesley-Gedichten*, Werkbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche, hgg. von Hartmut Handt, Frankfurt a.M. 2003ff, S. 4.110f weist hier auf die eine präsentische Eschatologie hin und zitiert dazu „anticipate your heaven below, / and on that love is heaven.“

gewinnen alte Texte plötzlich an Aktualität und ermöglichen die Bearbeitung von Lebenssituationen, die für viele Rezipienten oft nur diffus wahrnehmbar sind. Hier geschieht Sprachgebung in schwierigen Lebenssituationen, indem ein zunächst fremder Liedtext vorgegeben wird. Sowohl in den Liedern Paul Gerhardts wie in denen von Charles Wesley gibt es gute Beispiele dafür, wie diese Dimension allgemein und doch konkret zur Sprache gebracht werden kann.

Als einen letzten Punkt möchte ich erwähnen, was ich bei Paul Gerhardt als die zeitliche und bei Charles Wesley als die räumliche Dimension des Heils nenne. Man könnte dafür auch die Kategorien „horizontal“ und „vertikal“ verwenden. Gemeint ist folgendes: Paul Gerhardt benennt die Erfahrung von Gottes Heil meist in zeitlichen Dimensionen. Beinahe jedes seiner Lieder endet mit einem eschatologischen Ausblick: „bis ich dich nach dieser Zeit / lob und lieb in Ewigkeit.“ oder „und nach dem Tod ererben / des ewgen Lebens Haus.“⁴⁸ Auch wenn dabei räumliche Begriffe verwendet werden, so spielt die zeitliche Dimension im Sinne von „jetzt noch nicht, aber dann schon“ eine wichtige Rolle. Die Erfahrung von Heil liegt damit eindeutig in der Zukunft. Vieles muss erst einmal „erwartet“ werden, bis es eintrifft. Damit wird Paul Gerhardt zum Sprachgeber für alle diejenigen, die sich in ausweglosen Situationen befinden. Sie finden Trost in Liedern, die zum Ausharren und Durchhalten ermutigen und die Gott als einen beschreiben, der dazu die Kraft gibt und in diesen Zeiten hindurch trägt: „Wäre nicht mein Gott gewesen, / hätte mich sein Angesicht / nicht geleitet, wär ich nicht / aus so mancher Angst genesen.“ So entfalten die Lieder Paul Gerhardts ihre seelsorgerliche Qualität.

Die seelsorgerliche und damit heilende Dimension in den Liedern von Charles Wesley liegt für mich in der Erfahrung von Gemeinschaft, sowohl irdischer wie himmlischer. Viele seiner Lieder verwenden räumliche Kategorien um das Heil zu beschreiben. Die Menschen hier auf Erden loben Gott zusammen mit den Engeln im Himmel oben. Dass dies gleichzeitig geschieht, lässt hier die zeitliche Dimension anders erfahren: Das Heil ist schon im Hier und Jetzt erfahrbar als präsentische Eschatologie.⁴⁹ Darüber hinaus wird die Realisierung des Heils als eine spannungsreiche Verbindung von „Oben“ und „Unten“ beschrieben: „Er, den alle Himmel loben, / kommt zur Erde nackt und bloß. / Er, der ewig herrscht dort oben, / wird ein Kind im Mutterschoß. / Er verlässt die Göttlichkeit, / wird ein Mensch in Raum und Zeit.“ Wo Gerhardt Spannung erzeugt, indem er mit den Dimensionen der Zeit arbeitet und so die Kraft zum Ausharren stärkt, so geschieht das bei Wesley dadurch, dass er die Menschwerdung Gottes als Überwindung der Distanz zwischen Himmel und Erde beschreibt. Die Spannung wird dadurch erzeugt, indem er über sechs Verszeilen hinweg zwischen oben und unten hin und her

⁴⁸ Als weiteres Beispiel nenne ich das „Sommerlied“ (Nr. 110) „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“: „O wär ich da, o stünd ich schon, / du reicher Gott, vor deinem Thron“ (Str. 11).

⁴⁹ Vgl. Anm. 47

pendelt. Dieser anders geartete Spannungsaufbau gibt den Liedern von Wesley eine Ausrichtung in der Vertikalen, die sich auf die singenden Rezipienten überträgt. Indem ich singe und dabei innerlich zu Gott aufschaue, werde ich selbst zu Gott hin ausgerichtet und aufgerichtet. Die seelsorgerliche Qualität der Lieder von Charles Wesley liegt für mich damit in der Erfahrung, wenn eine einzelne Person zum Teil einer Gemeinschaft wird und so getragen und gestärkt wird.

Jürgen Henkys

„Breit aus die Flügel beyde“

Zur literarischen Stellung und zum Traditionshintergrund der letzten Strophen von Paul Gerhardts Abendlied

I.

Im Jahr des Paul-Gerhardt-Gedenkens liegt es nahe, neben die weit ausgreifenden Darstellungen zu Leben und Werk des Dichters auch Einzelinterpretationen zu setzen. Ich wähle dafür eines der berühmtesten Gedichte Gerhardts, das 1647 in der „Praxis Pietatis Melica“ erschienene Abendlied „Nun ruhen alle Wälder“. Dabei interessiert mich besonders die 8. Strophe: „Breit aus die Flügel beyde,/ O Jesu, meine Freude“. Sie ist als Gute-Nacht-Gebet an unzähligen Kinderbetten gesprochen oder gesungen worden. Der Schutz, der mit dieser Strophe erbeten, und die Geborgenheit, die kraft ihrer poetischen Schönheit erfahren wurde, überwiegt weit die kindlichen Missverständnisse, die sich ebenfalls damit verbanden – Missverständnisse, die später, im Erwachsenenalter, als Irritationen weiterwirkten oder umgekehrt als belastigende Erinnerungen präsent blieben.

Um die Aufgabe für heute einzugrenzen, beschränke ich mich auf zwei Fragen: (1) Welche Stellung hat Str. 8 im Ganzen des Textes? Hier geht es um die Liedstruktur. (2) Von welchem theologisch-literarischen Hintergrund her gewinnt der Schluss des Liedes seine Eigenart? Hier geht es um Motivtraditionen.

II.

Die Ausgabe der „Praxis pietatis melica“ von 1647 ist inzwischen verloren. Aber Albert Fischer konnte bei seiner Edition „Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts“ noch darauf zurückgreifen.¹

*1. Nun ruhen alle Wälder,
Vieh, Menschen, Städt und Felder,
Es schläft die gantze Welt:
Ihr aber, meine Sinnen,
Auf, auf, jhr sollt beginnen,
Was ewrem Schöpffer wolgefällt.*

¹ FT III, Nr. 381. Vgl. J. F. Bachmann, Paulus Gerhardts geistliche Lieder. Historisch-kritische Ausgabe, Berlin 1877 (1866), 51-53, und die dort verzeichneten Varianten.

2. *Wo bistu, Sonne, blieben?
Die Nacht hat dich vertrieben,
Die Nacht, des Tages Feind:
Fahr hin; Ein ander Sonne,
Mein Jesus, meine Wonne,
Gar hell in meinem Herten scheint.*

3. *Der Tag ist nun vergangen:
Die güldnen Sternlein prangen
Am blawen Himmels Saal:
Also werd ich auch stehen,
Wenn mich wird heyssen gehen
Mein GOTT auß diesem Jammerthal.*

4. *Der Leib eylt nun zur Ruhe,
Legt ab das Kleid und Schuhe,
Das Bild der Sterblichkeit,
Die zieh ich aus; Dagegen
Wird Christus mir anlegen
Den Rock der Ehr und Herrlichkeit.*

5. *Das Häupt, die Füß und Hände
Sind fro, dass nun zum Ende
Die Arbeit kommen sey.
Hertz, frew dich, du solt werden
Vom Elend dieser Erden
Vnd von der Sünden Arbeit frey.*

6. *Nun geht, jhr matten Glieder,
Geht hin und legt euch nieder,
Der Betten jhr begehrt.
Es kommen Stund und Zeiten,
Da man euch wird bereiten
Zur Ruh ein Bettlein in der Erd.*

7. *Mein Augen stehn verdrossen,
Im huy sind sie geschlossen:
Wo bleibt denn Leib und Seel?
Nim sie zu deinen Gnaden,
Sey gut für allem Schaden,
Du Aug und Wächter Israel.*

8. *Breit aus die Flügel beyde,
O Jesu, meine Frewde,
Vnd nim dein Kühlein eyn.
Wil Sathan mich verschlingen,
So laß die Englein singen:
Diß Kind soll unverletzet seyn.*

9. *Auch euch, jhr meine Lieben,
Sol heinte nicht betrüben
Ein Vnfall noch Gefahr:
Gott laß euch selig schlaffen,
Stell euch die güldne Waffen
Vmbs Bett und seiner Engel Schaar.*

Die Strophen 1-7 zeigen jeweils in der Mitte, zwischen V. 3 und V. 4, eine Zäsur. Nur in der 4. Strophe rückt die Zäsur um zwei Takte nach hinten. „Die zieh ich aus“ gehört noch zum ersten Teil der Strophe. Der zweite Teil, mit „Dagegen“ deutlich als Kontraposition hervorgehoben, beginnt erst am Ende von V.4. Das Formprinzip der sieben ersten Strophen ist: B (zweite Strophenhälfte) verhält sich auf bestimmte Weise zu A (erste Strophenhälfte). Dabei ist A eine allgemein zugängliche Anschauung und B eine geistliche Besinnung.

Die ersten Strophenteile (A) folgen ausgewählten Momenten der anbrechenden Nacht und des Zu-Bett-Gehens. Diese Momente oder Stationen sind in natur- und erfahrungsnahe schlichte Verse eingegangen. Hier liegt der Grund dafür, dass Paul Gerhardts Abendlied oft für die Anfänge deutscher Naturlyrik in Anspruch genommen worden ist. Aber wiederum in Str. 4 ist ja zu beobachten, dass schon in A neben der anschaulichen Beschreibung auch eine Deutung auftaucht: „Das Bild der Sterblichkeit“ (4,3). Das ist ein äußeres Anzeichen dafür, dass der Dichter die Natur und die Erfahrung aus den Strophenanfängen schon immer im Blick auf ihre Deutungsfähigkeit aufgefasst hat, nämlich als Träger eines geistlichen Sinngehalts, der dann in den Strophen Schlüssen entschlüsselt wird. So stehen einander gegenüber in

- Str. 1: der ruhige Schlaf der umliegenden Welt (A) – der Aufbruch der Sinne zum Dienst an ihrem Schöpfer (B)
- Str. 2: die hinter dem Horizont verschwundene Sonne (A) – der Schein der ‚anderen‘ Sonne, der Jesussonne, im Herzen (B)
- Str. 3: die Sterne am Himmelsgewölbe (A) – die Erwartung, selbst einmal Stern vor Gottes Angesicht und in seinem Thronsaal zu werden (B)
- Str. 4: die Alltagskleidung, die ich zum Schlaf ablege (A) – der „Rock der Ehr und Herrlichkeit“, den Christus mir einst anlegen wird (B)
- Str. 5: das Ende der mühseligen Tagesarbeit (A) – die Freiheit von der ‚Sündenarbeit‘ (B)

- Str. 6: die Betten in der Schlafkammer (A) – das künftige „Bettlein in der Erd“ (B)
- Str. 7: die Augen, die jetzt vor Müdigkeit den Dienst versagen (A) – das wache Auge dessen, der Israel und mich beschützt (B)

Das Verhältnis von B zu A ist bestimmt durch eine Innenschau, die als Gegensatz, Erwartung, Vertiefung, Überbietung zur Geltung kommt. Die Besinnung wählt also unterschiedliche Übergänge, um von der Anschauung zum geistlichen Nutzen zu gelangen. Aber immer haftet der gefundene Sinn an einem äußeren Bild, und immer wird das Angeschaute so präsentiert, dass es sich zum Sinnbild erheben lässt. Dieses Hin und Her zwischen Bild und Deutung kennzeichnet die künstlerische Mischform der sog. Emblematis, die zu Paul Gerhardts Zeit in Blüte stand. Einem gemalten oder gestochenen Bild (*pictura*) wurde ein kurzer Text, eine Überschrift oder ein deutendes Motto ‚eingelegt‘² (*inscriptio*), das sich unter dem Bild zu einer knappen Konkretisierung verdichten oder zu einer weiterführenden Betrachtung verbreitern konnte (*subscriptio*).³ Gerhardts Abendlied ist zwar keine Mischform aus Bild und Text. Dennoch weist es in seinem Hauptteil eine „emblematische Struktur“ auf.⁴ Es setzt – ebenso wie das Sommerlied „Geh aus, mein Herz“ – auf die „emblematische Transparenz des Irdischen“.⁵

Die Zweiteilung von Anschauung und Besinnung, von Sinnbild und Deutung, reicht allerdings nur bis Str. 7. Dabei weicht Str. 7 schon in einem wichtigen Punkt vom Bisherigen ab. Denn dort gab es zwar öfter Anreden in der 2. Person: „Ihr aber, meine Sinnen“ (Str. 1), „Fahr hin“ (Str. 2), „Hertz, frew dich“ (Str. 5), „Nun geht, jhr matten Glieder“ (Str. 6). Doch in Str. 7 gleitet das Lied in die Du-Anrede des Gebetes hinüber: „Nim sie zu deinen Gnaden,/ Sey gut für allem Schaden,/ Du Aug und Wächter Israel.“ Und Gebet bleibt das Lied auch in Str. 8: „Breit aus die Flügel beyde [...]“.

Der häusliche Ritus des Abendgebets war in der Folge der Momente vom Dunkelwerden bis zum Einschlafen ja ausgelassen worden. Soll er jetzt, wo die Augen schon zufallen und keinerlei Selbstschutz mehr möglich ist („Wo bleibt denn Leib und Seel?“) noch nachgeholt werden? Eher hat man wohl daran zu denken, dass Str. 7 der Übergang zu einer Art *subscriptio* ist. Dann wäre die

² Der Begriff Emblem kommt vom griechischen ‚emballein‘: hineinwerfen, einlegen.

³ Vgl. Ivo Braak, Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, Unterägeri 1990, 49f.

⁴ Andrea Polaschegg, Zwischen Poetischen Wäldern und Paradiesgärtlein. Paul Gerhardts Sommergesang, in: Winfried Böttler (Hg.), Paul Gerhardt. Erinnerung und Gegenwart (= Beiträge der Paul Gerhardt-Gesellschaft Band 2), Berlin 2006, 23. Dort auch ein eine Abbildung mit *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio* (22).

⁵ Vgl. Johann Anselm Steiger, „Geh‘ aus, mein Herz, und suche Freud“. Paul Gerhardts Sommerlied und die Gelehrsamkeit der Barockzeit, Berlin/New York 2007, 45.

Gebetsstrophe 8 ebenso wie der Gute-Nacht-Segen in Str. 9 die ausgeführte Pointe aller vorherigen bildgebundenen Besinnungen.

Aber auch noch in einer anderen Hinsicht unterscheiden sich die drei Schlussstrophen von den Strophen, die ihnen vorausgehen: Sie spielen unverkennbar auf biblische Texte an. Insbesondere Str. 8 lebt von der Zusammenschau zweier neutestamentlicher Bilder. Es sind das die Gluckhenne aus der Anrede Jesu an die Stadt Jerusalem (Mt 23,37) und der beutegierige Teufel aus der apostolischen Ermahnung (1.Petr 5,8). Gibt es für den Schluss des Liedes eine gemeinsame Tradition?⁶ Dann müsste sie auch diese Schriftverwendung begründen.

III.

Indem ich nach einer Tradition frage, die auf die Endstrophen von Paul Gerhardts Abendlied eingewirkt hat, unterscheide ich mich in methodischer Hinsicht von Rainer Hillenbrands Liedanalyse.⁷ Hillenbrand untersucht Gerhardts „rhetorische und poetische Gestaltungsmittel“ und stellt sie zusammenfassend in zwei „exemplarischen Interpretationen“ dar. „Nun ruhen alle Wälder“ ist sein erstes Beispiel. Gegen die verbreitete Vorstellung, Gerhardts Dichtererfolg beruhe auf der Einfachheit seiner Lieder, will er belegen, dass das so schlicht erscheinende Abendlied das Ergebnis eines hochartifizialen Verfahrens ist: Seine Intention – das Gedicht solle „zu einem Lied der geistlichen Zuversicht werden, dass der Tod nur eine Art Schlaf sei, von dem man wieder aufersteht“ – verfolgt der Dichter mit all den Mitteln der sprachlichen Kunst, die in dieser Gattung anwendbar sind. Das sind neben Wortwahl, Satzbau und Strophenform vor allem die kunstvolle Verschränkung von Antithesen und Analogien und, als Voraussetzung dafür, die Indienstnahme semantischer Mehrdeutigkeit. „Die Verharmlosung des Todes als Schlaf ist das Ergebnis des Bemühens, eigens zu diesem Zweck aufgebaute Antithesen zu entspannen und unterschwellig angelegte Analogien sinnfällig werden zu lassen. Gerhardts ‚schlichte Naivität‘ ist als Intention seines Dichtens eine errungene und nicht umgekehrt sein Dichten Ausdruck seiner ‚Herzenseinfalt‘.“⁸

Hillenbrands Analyse ist hier nicht zu referieren, seine These nicht zu diskutieren. Nur soviel: Es muss verwundern, dass er, anders als beim zweiten

⁶ Rudolf Köhler (HEKG I/2, 519-521) deutet die Strophen 1-7 und 8-9 als selbständige Gestaltungen, zu denen Paul Gerhardt durch das Abendgebet in Johann Arndts „Paradiesgärtlein“ angeregt worden sei. Es ist dies ein Gebet, das seinerseits Luthers Abendsegen paraphrasiert. Diese Deutung leuchtet in Teilen ein, aber zur Erfassung der Eigenheit von Str. 7 und 8 reicht sie nicht aus.

⁷ Rainer Hillenbrand, Paul Gerhardts deutsche Gedichte. Rhetorische und poetische Gestaltungsmittel zwischen traditioneller Gattungsbindung und barocker Modernität, Frankfurt am Main 1992, 88-98.

⁸ Zitate: 95 und 98.

Beispiel, dem Sommerlied⁹, das komplizierte poetisch-rhetorische Verfahren völlig losgelöst von den homiletischen und poimenischen Traditionsströmen darstellt, die den barocken Liederdichter und seine Rezipienten doch tragen und bedrängen, mitnehmen und fordern. Gestalterische Kunstfertigkeit arbeitet sich an unerfindbaren Gehalten ab, und gerade deren Widerstand will poetisch produktiv werden. M.a.W.: Eine theologische Annäherung an das Abendlied bleibt unverzichtbar, und sie gibt sich mit der von Hillenbrand eruierten allgemeinen Intention der Verharmlosung des Todes als Schlaf, von dem man wieder aufsteht, noch nicht zufrieden.

IV.

Jesu Bildwort von der Gluckhenne gehörte zu Luthers Zeit und weit darüber hinaus zum Evangelium, das am Tage des Erzmärtyrers Stephanus (26. Dezember) gelesen wurde: *Jerusalem/ Jerusalem/ die du tödtest die Propheten/ vnd steinigest die zu dir gesandt sind/ wie oft habe ich deine kinder versamlen wöllen/ wie eine henne versamlet jre küchlin/ vnter jre flügel/ vnd jr habt nicht gewolt.* (Mt 23,37) So legt Luther diesen Vers denn auch in der entsprechenden Predigt seiner Wartburgpostille von 1521/22 aus. Damit ist die Weiche für eine lang wirkende Tradition in der evangelischen Erbauungsliteratur gestellt.¹⁰ Aus dieser Predigt hier einige Auszüge:

Sihe der hennen und yhren küchle tzu, da sihistu Christum und dich gemalet und conterfeyet, baß [besser] denn keyn maler malen kann. Zum ersten ists gewiß, das unßer seelen die küchle sind, so sind die teuffel und boßen geyst die weyhe [Weihen, Falken usw.] ynn der luft, ohn [nur] das wyr nit so klug sind als die küchle, unter unßer gluckhenne tzu fliehen. [...]

Nu sihe, wie die naturlich gluckhenne thut: Es nympt sich kawom eyn thier seyner jungen so hart an. Sie wandelltt yhr naturlich stym und nympt an eyn iamerige, klagende stym, sie sucht, scharret und lockt die kuchle; wo sie was findt, das isset sie nit, lest es den kuchle; mitt gantzem ernst streytt unnd rufft sie widder den weyh und breyttet yhr flugel so williglich auß und lest die kuchle unter sich und ubir sich steygen, mag sie gar wol leyden, und ist yhe eyn feyniß, lieblichs bilde. Also auch Christus hatt an sich genommen eyn iamerig stym, fur unß geklagt und puß prediget, yderman seyn sund und iamer antzeyget auß gantzem hertzen. Scharret ynn der schrift, lockt uns hyneyn und lest uns essen, und breytet seyne flugel mit alle seyner gerechtickeytt, vordienst und gnaden ubir uns und nympt uns so freuntlich unter sich, erwermet uns mit seyner naturlichen hitze, das ist: mit seyнем heyligen

⁹ Ebd., 98-106.

¹⁰ Vgl. Johann Anselm Steiger, 55-61.

geyst [...] seyne tzween flugell sind die tzwey testament der heyiligen schrift, dieselben breyten ubir uns seyne gerechtickteyt und bringen uns unter yhm.[...]

*Sih, das ist die aller lieblichst gluckhenne, die da alltzeyt gerne wollt uns samlen unter sich, breytet yhr flugell auß und lockt, das ist: sie predigt unnd lest predigenn die beyde testament, sendet auß propheten, weyßen und schreyber gen Hierusalem, ynn alle welt, aber was geschicht? Wyr wollen nicht kuchle seyn [...]*¹¹

Auf vier Momente weise ich hin: (1) Christus die Henne und du, der einzelne Christ, das Küchlein. Luther individualisiert, wie es auch Paul Gerhardt tun wird. (2) Die Wendung ‚Flügel ausbreiten‘ kommt ja im Bibeltext nicht vor. Aber Luther verwendet sie immer wieder (viermal in diesem Auszug). Von da ist es zur Bitte „Breit aus die Flügel beyde“ nur ein kleiner Schritt. (3) Mit dem Bild der Gluckhenne ist alsbald auch der Feind auf dem Plan – von dem im Schriftabschnitt ja gar nicht die Rede ist¹², nämlich der Teufel mit seinen bösen Geistern. Von hier aus versteht man sofort, dass Paul Gerhardt das Bildwort aus Mt 23 (schützende Gluckhenne) mit dem aus 1.Petr 5 (verschlingendes Raubtier) kombiniert. (4) Luther belässt es nicht bei einer grundsätzlichen Auslegung, nach der jeder Einzelne darauf angewiesen ist, dass ihm das Heil Gottes in Christus ohne irgendwelche Vorleistungen erschlossen ist, sondern er lässt sich auch auf Einzelzüge des Bildes von der Gluckhenne ein, er beginnt zu allegorisieren: Die Henne verändert ihre Stimme – nämlich zum Buß- und Lockton des Evangeliums; sie scharrt, nicht um selbst zu essen, sondern um ihren Küchlein Speise vorzulegen – nämlich aus der Schrift.

Wie schon erwähnt, hat Luthers Auslegung des Gluckhennenwortes Jesu in der evangelischen Erbauungsliteratur weitergewirkt. Aber auch Luther selbst stand bereits in einer entsprechenden Auslegungstradition. Schon Augustinus hatte die gluckende Henne allegorisch gedeutet: Sie wird an ihrer Stimme, an ihrem veränderten Gefieder, an ihrer kläglichen Haltung selbst dann noch als Vogelmutter erkannt, wenn ihre Küchlein gerade nicht zu sehen sind. So ist sie ein Abbild des ermüdeten Jesus (Joh 4,6), nämlich des um unsertwillen ins Fleisch gekommenen Wortes Gottes.¹³ Selbst schwach geworden, schützt sie unter ihren Flügeln ihre schwachen Küchlein vor den Mächten der Luft, vor dem Teufel und seinen Engeln.¹⁴

Hat Paul Gerhardt Luthers Auslegung im Weihnachtsteil der Wartburgpostille gekannt? Das wird man bestimmt voraussetzen dürfen. Die Frage ist nur, ob ihm bei der Abfassung des Abendliedes der originäre

¹¹ WA 10 I/1, 281-285 i.A. Hervorhebungen von mir.

¹² Johann Anselm Steiger, 60f.

¹³ BKV IV, I. Band, Kempten und München 1913, 255f.

¹⁴ So Augustins Auslegung von Ps 91[90],4 in den *Ennarrationes in Psalmos*, CChr.SL XXXVI, Turnholt 1956, 153. Den Hinweis auf die beiden Augustinstellen verdanke ich Ansgar Franz.

Luthertext näher lag als eine andere Stimme, die in der Tradition eben dieser Lutherpredigt stand. Hier nun verweise ich auf den Görlitzer Martin Moller (1547-1606)¹⁵ und seine „Praxis Evangeliorum“. Das ist ebenfalls eine Auslegung der Sonntagsevangelien durch das Kirchenjahr hin. Es ist ein Werk, das wegen seines reformatorischen Fundaments, seiner erbaulichen Kraft und seiner seelsorgerlichen Elementarisierung noch weit über hundert Jahre nach dem Erstdruck (Görlitz 1601) wirksam geblieben ist. Elke Axmacher hat Martin Moller und seinen Büchern eine umfangreiche Monographie gewidmet und dessen „Praxis Evangeliorum“ zum Haupttitel gewählt.¹⁶ Es ist hier nicht der Ort, Mollers Auslegungsverfahren in seinen Evangelienpredigten im Einzelnen darzustellen. Nur soviel: Jeder Gedanke, den Moller aus einem Text und seinem Verwendungszusammenhang in der evangelischen Lehre entnimmt, wird zunächst seelsorgerlich appliziert und sodann in persönliches Gebet gefasst. Bei Mollers Ausdeutung des Verhältnisses der Gluckhenne zu ihren Kücken und umgekehrt ist das Vorbild Luthers mit Händen zu greifen – nur dass Moller das allegorische Verfahren viel ergiebiger anwendet als der Reformator. So gehört in seine Auslegung auch die Beobachtung, dass die Gluckhenne nachts bei den Kücken bleibt und nicht, wie die anderen Hühner auf Sitzstange oder Baum auffliegt. Der hier entscheidende Abschnitt lautet so:

*III. Die Gluckhenne bleibet Tag und Nacht bey ihren Küchlein, und flieget nicht auf von ihnen, wie die andern Hühner: Also bist Du auch bey uns, HErr Jesu! Alle Augenblick, und deine Augen sehen, ohn Unterlaß, auf alle, die deinen Namen fürchten. Ich will ihn, sprichst Du, Esa.27,3. Tag und Nacht behüten. Ja, HErr! Deine tägliche Liebe und Treue gegen uns ist nicht auszusprechen. Aber deine Nachtwohltaten sind noch viel grösser. O wer könnte ruhig schlafen, vor dem höllischen Fuchs und Tausendkünstler, wenn Du uns nicht bedecktest unter deinen Flügeln?
HErr Jesu Christe! Du kennest die grosse List und Bosheit des leidigen Teuffels: O breite deine Flügel aus über mich, dass ich vor dem höllischen Fuchs und Raubvogel sicher sey, Amen.¹⁷*

¹⁵ Vgl. das „Materialheft für die Gemeindegemeinschaft“ zum 400. Todestag von Martin Moller: Aus Gottes Wort lernen – christlich leben – selig sterben, hg. von Hans-Wilhelm Pietz, Görlitz 2005.

¹⁶ Elke Axmacher, Praxis Evangeliorum. Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547-1606), Göttingen 1989. Auf S.178-189 durchleuchtet Axmacher Paul Gerhardts „O Welt, sieh hier dein Leben“ im Blick auf eine Prosavorlage in M. Mollers „Soliloquia de passione“.

¹⁷ Martin Moller, Praxis Evangeliorum (1601), Nachdruck Nürnberg 17[??], S. 53. Auf dem Titelblatt des von mir benutzten Exemplars sind die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl abgerissen. Hervorhebungen von mir.

Dass Paul Gerhardt in seinen Liedern auch auf Mollers „Praxis Evangeliorum“ zurückgreifen kann, habe ich beim Adventslied „Warum willst du draußen stehen“ gezeigt.¹⁸ Hier haben wir es mit einem zweiten Fall zu tun. Für unsere Untersuchung sind folgende Akzente aufschlussreich: (1) Die Gluckhennenbetrachtung ist in die Form von zwei *Gebeten* gefasst. „[...] breite deine Flügel aus“ führt bei Gerhardt zu „Breit aus die Flügel beyde“. (2) Dabei handelt es sich um Gebete *zur Nacht!* Sie ergeben sich aus dem Umstand, dass die Gluckhenne, wie erwähnt, nachts bei den Kücken bleibt und nicht, wie es Hühnerart ist, auffliegt. So ist die Glucke das Sinnbild für Jesus den Wächter. Um dieses Schutz- und Wächteramt Jesu biblisch zu begründen, greift Moller auf alttestamentliche Texte zurück: „Ich will ihn [nämlich den Weinberg Israel] *Tag und Nacht* behüten“ (Jes 27,3) und „Siehe, des Herrn *Auge* sieht auf alle, so ihn fürchten“ (Ps 33,18). Von hier aus erklärt sich beides, dass Paul Gerhardt nämlich schon mit Str. 7 in die Gebetsform gleitet; und dass er andererseits von den menschlichen Augen, die im Schlaf nicht mehr sehen und sichern können (A), zu Jesus, dem „Aug und Wächter Israel“, übergeht (B). Mollers auslegende Gebete zeigen eindeutig, dass die Zusammenfügung der Strophen 7 und 8 nicht willkürlich ist. Zugrunde liegt eine Schriftmeditation. (3) Die Nacht ist gefährlicher als der Tag. So sind auch Jesu „Nachtwohltaten“ viel größer als seine „tägliche Liebe und Treue“. „Ruhig schlafen“¹⁹ und vor dem „höllischen Fuchs und Tausendkünstler“ sicher sein kann man nur unter den Flügeln Jesu. Wie bei Luther so bei Moller: Gluckhennenschutz und Teufelsgefährdung kommen in einem Zuge zur Sprache. Und so ist es auch, nach Übernahme der bei Moller vorgegebenen Form des Abendgebetes, in Paul Gerhardts „Breit aus die Flügel beyde“.

V.

Die Zeit der unreflektierten Weitergabe von „Breit aus die Flügel beide“ als Kindergebet ist längst vorbei. Die allermeisten Kinder haben ja nie gesehen, was Paul Gerhardt in seinen Sommergesang holte: „Die Glucke führt ihr Vöcklein aus.“ Die Klage Jesu über Jerusalem mit dem Gluckhennenbild, die hier helfen könnte, kommt im Kindergottesdienst oder Religionsunterricht nicht vor. Den Satan kennen die Kinder höchstens noch als Gruselfratze. Und die jungen Eltern? Es geht ihnen nicht viel anders.

¹⁸ Jürgen Henkys, Zur literarischen Rückbindung der Lieder Paul Gerhardts an Luther und die Bekenntnisschriften. Ausgewählte Beispiele, in: Winfried Böttler (Hg.), *Beiträger der Paul-Gerhardt-Gesellschaft Band 4*, Berlin 2008 (im Druck).

¹⁹ Nach der Überlieferung von Johann Georg Ebeling, *Pauli Gerhardi geistliche Andachten* (Berlin 1666/67), und Johann Heinrich Feustking, *Pauli Gerhardi Geistreiche Hauß- und Kirchenandachten* (Zerbst 1707), soll die authentische Fassung von Str. 9 lauten: „Gott laß euch ruhig [nicht: selig] schlaffen“. Träfe das zu, so hätte sich Paul Gerhardt auch in der letzten Strophe an Moller angelehnt.

Aber da ist ja noch der Schutzgesang der Engel: „Dies Kind soll unverletzt sein.“ Und da ist das Bewusstsein von der Verletzlichkeit der Heranwachsenden, von ihrer dauernden Gefährdung durch Missbrauch und andere traumatisierende Erlebnisse, durch Verführung in undurchsichtigen Milieus, durch Waren- und Bilderfluten. Die Eltern kennen zur Genüge das Gefühl der Hilflosigkeit. Sie ahnen nämlich, dass es ja ihre eigene Welt ist, die die Kinder gefährdet. Die Verantwortung für die heute aufwachsenden Kinder geht über die eigene Kraft. So ist es gut, daran erinnert zu werden, dass mit „Kind“ in Paul Gerhardts Strophe zuerst erwachsene Menschen gemeint sind: die „Kinder“ Jerusalems (Mt 23,37). Und dann auch diejenigen, die Jesus in den synoptischen Evangelien die „Kleinen“ nennt – nach heutiger Auslegung die Christen, seine verachteten Nachfolger²⁰: „Ihre Engel im Himmel sehen allezeit das Angesicht meines Vaters im Himmel.“ (Mt 18,10)

Unsere traditionsgeschichtliche Erörterung von Paul Gerhardts Abendstrophen ist kein selbstzweckliches Unternehmen. Sie will fruchtbar werden im Gespräch mit Eltern- und Gemeindegruppen. Dabei gilt: Erst was gemeinsam gesungen wird, öffnet sich auch der gemeinsamen Befragung.²¹ Singenerfahrung (im Resonanzraum der Stimmen anderer) und Lebenserfahrung (die auf Artikulationshilfe angewiesen ist) treffen einander. Musik, Dichtung und Lebenswelt erschließen sich gegenseitig, und bei kundiger Moderation kann aus dem veraltenden Lied ein neues werden.²²

²⁰ Vgl. Horst Balz/ Gerhard Schneider (Hg.), Exegetisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Band II, Stuttgart 1981, 1051f.

²¹ Hier ist an Aufsätze von Christa Reich zu erinnern, etwa: Forschendes Singen? Über die Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer Singepraxis in einem Graduiertenkolleg Kirchenlied/Geistliches Lied interdisziplinär, in: I.A.H. Bulletin. Publikation der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie – Nr. 30, 2004 –, Graz Mai 2005, 69-72.

²² Vgl. Andreas Marti, Abschied von Gerhardt & Co., ebd., 82.

Stig Wernø Holter

Singing with the past

An account of Norwegian hymnody in an American context

Introduction

I was fortunate enough to spend most of my sabbatical 2005-2006 as a visiting scholar at Luther Seminary, St. Paul. My project was to investigate the Norwegian hymn heritage¹ in the American context. This gave me the opportunity to visit different Lutheran churches and to experience how the Lutheran Book of Worship (LBW) was used, not least during the daily chapel services at the Seminary. As a visitor it is always rewarding to compare one's experiences with the way things are done at home. In the fall of 2006 ELCA's new hymnal, Evangelical Lutheran Worship (ELW), was published. In this article I will pay attention to both hymnals.

The main purpose of the article is to clarify the development of Norwegian hymnody in American context and to compare it with the development in Church of Norway. Hopefully this will throw some light on the reasons for the swift fading out of this part of the cultural heritage after the transition to the English language in the Norwegian-American congregations. But I will also call attention to the inclusion of two contemporary hymns from Norway in ELW.

The title of the article is extracted from the minutes of The Norwegian Synod's general meeting in Decorah, Iowa 1872. Hymnal editor U. V. Koren had to face some criticism against the conservative stand in the hymnal issue: "As for us we find it more natural to sing with the past than with the future, and we find it ... easier to use the kind of words, that we know our fathers used, than the kind that our children and grand children maybe will use."² The background of this statement is the radicalization of the Norwegian language in Norway at the time.

¹ In this article *Norwegian* partly refers to hymns written by Norwegian poets, partly to the resource of hymns in the Norwegian/Danish language which the emigrants brought with them to the new world, including translations from foreign languages.

² Beretning om det trettende ordentlige Synodemøde, afholdt af Synoden for den norsk-evangelisk-lutherske Kirke i Amerika ...1872, p. 18. Decorah, Iowa 1872.

1 a Historical survey

1.1 Hymnals in the Norwegian-American church bodies

Norwegians lived for more than one hundred years³ in the US as a Diaspora. To handle this, two strategies were at hand: fast adaptation to the new culture or preservation of the old one. Conditions for a natural development of the culture and language they had brought along, were not at hand.

There are good reasons for dividing the development within Norwegian-American hymnody and liturgy into the following periods⁴:

1. The Norwegian period: c. 1840 – World War I (hymns and liturgy in the native language, a practice paralleled by other ethnic groups)
2. The Norwegian-American period World War I -1958/60 (hymns and liturgy translated into English, also paralleled by other ethnic groups. The two first periods are overlapped by a bilingual period.)
3. The American (post-ethnic) period from 1958/60 (marked by ethnic diversity reflecting the merging process and anglicized hymnody and liturgy).

At the time of the first Norwegian church formations in the 1840s, three different hymnals were in use in the home country: Kingo's hymnal from 1699, Guldberg's hymnal from 1778 and Evangelical Christian Hymnal from 1799. They have been characterized in this way respectively: "often unsingable", "stilted" and "diluted".⁵ Grundtvig is told to have referred to the last one as "neither evangelical, nor Christian, nor a hymnal at all".

Guldberg's hymnal was widely used by the emigrants and it was even printed twice in the US.⁶ The first Norwegian hymnal to be compiled overseas, was the Hymnal of the Norwegian Synod 1874 (proposed edition 1870). The title reads: "Psalmebog, udgiven af Synoden for Den Norsk Evangelisk

³ Organized emigration from Norway started in 1825. The majority of these early emigrants were quakers or people who sympathized with quakerism. They left the country because of their pacifism and critical attitude to the state church. They made no use of hymns or liturgy, and did not play any role in the later formation of Norwegian congregations in the US.

⁴ An account of the general history of Norwegian-American church bodies is not intended in this article.

⁵ [Anonymous] *Oplysninger om nogle af den lutherske Kirkes Salmedigtere og deres Salmer. III. Den dansk-norske Kirke*, p. 84. Kristiania 1881.

⁶ I have found two American editions: Norway, Ill. 1854; Inmansville, Wis. 1854. The former was published for The Northern Illinois Synod, the latter for The Norwegian Synod. The author of an emigrant letter from 1851 mentions that Guldberg's hymnal is the one in use, in other words: It is wise to bring it in the emigrant trunk. NAS Vol. 22: 148, Northfield, Minnesota 1965.

Lutherske Kirke i America". It is a very conservative hymnal. The language is really not Norwegian but Danish. It is made up of a selection from Guldberg (c. 250 hymns) and Kingo (c. 200) and a few contemporary Norwegian hymns. According to the plan only hymns that had become dear to the congregation through a long time of trial should be included.⁷ Almost every third hymn has 10 stanzas or more, the longest having 47! Why did the Synod⁸ make their own hymnal when the other Norwegian Lutherans used hymnals from Norway? And at a time when both Andreas Hauge, the lay preacher's son, and Magnus B. Landstad were compiling new hymnals in Norway? I can think of a few possible explanations: 1) The Synod leaders knew Landstad would include hymns by Grundtvig. According to their view, Grundtvig was a heretic. Even if his hymns were good, his very name would be a liability. The approved hymnal version, however, contains two anonymous hymns by Grundtvig, the most famous being "Guds Ord, det er vort Arvegods". 2) The Synod wanted to do their own projects. The climate for collaboration with the other Norwegian churches was rather cool after the debate on slavery in the 1860s. 3) Finally, I think there was an economic motive - the new publishing house of the Synod needed a good income source, and a hymnal was something every church member would need to buy and bring to church. Probably all these motives worked together to make the hymnal project come true.⁹

The hymnal was revised and modernized in 1903 and was used as an alternative to Landstad's hymnal far into the 20th century. Adaptation to the new context is very modest. In the litany L says: "Grant our *gracious Lord and King* peace and a successful regime and at all times victory over *his* enemies." The Synod's hymnal says instead: "Grant our *government* peace and a successful regime and at all times victory over *its* enemies." A hymn that has survived from this hymnal is Koren's "Ye Lands, to the Lord, Make a Jubilant Noise", which he wrote for the inauguration of the main building at Luther College, Decorah. It is set to a tune by the Norwegian organist Erik Hoff.

In the beginning of the 1890s The United Church decided to go for Landstad's hymnal. But they realized it needed both an adaptation and a supplement. The Hauge Synod participated on this edition, which meant it would acquire a more pietistic tendency than the original. The supplement also included a more Grundtvigian hymn like "Deilig er jorden" (Ingemann's version of "Beautiful Savior"), a hymn which not entered the Norwegian hymnal until 1926 (*Landstads reviderte salmebok*). The American Landstad-edition (AmL), *Salmebog for Lutherske Kristne i Amerika* (1894), shows a higher degree of

⁷ Beretning om det 9de ordentlige Synodemøde, afholdt af Synoden for den norsk-evangelisk-lutherske Kirke i Amerika i "Vor Frelzers" Kirke i Chicago Ill. fra 21de til 29de Juni 1868, p. 57-59. Decorah, Iowa 1868.

⁸ When *Synod* is used alone, it always refers to the Norwegian Synod.

⁹ In a conversation with the author in the fall of 2005 Prof. Todd Nichol at St. Olaf College called the economic motive in question. The connection with the Missouri Synod was much more important, he thought.

adaptation to the political and geographical context than the Synod's hymnal did. All references to the King are replaced with references to the [US] government or the authorities. If an adaptation was not possible, the stanza in question was omitted. Hymns depicting typical Norwegian topography were replaced or changed: "Fra fjord og fjære Fra fjell og dyben dal" (From fjord and shore, from mountain and deep valley) is replaced by "Silent night". A hymn referring to "those who settle high in the mountain" is changed to "those who settle scattered on the plain". One missionary hymn in the supplement mentions "Eskimo and Indian". The supplement has 96 hymns. Less than ten of them are by Norwegian-American authors, of whom the best known today is L. M. Biørn.

I have recorded 14 pages of alterations in AmL compared to the original Landstad, differences in spelling and grammar not included. To Norwegians this edition is the unknown Landstad revised! A conspicuous alteration is that the use of cases in the names *Jesus* and *Kristus* (Jesu, Jesum, Kriste, Kristum, Kristo) is discontinued except for the genitive (Jesu). This happened later in Norway. An unchanged edition of Landstad was published in 1904 for the use in the Lutheran Free Church. It had the same supplement as AmL.

It is one of history's ironies that Landstad's hymnal became so important in this country since Landstad himself was a strong opponent to emigration. He wrote a poem about the conflicts caused by emigration and the terrible destiny that the emigrants could encounter. He appealed to people's feelings, describing how a mother would have to give her child a wet grave in case it died during the voyage.¹⁰

As some readers might know, the Norwegian language does not only have a large number of dialects (c. 400), but also two official written varieties. *Bokmål* (formerly called riksmål) is in writing closely related to the Danish language, while *nynorsk* (formerly called landsmål) is closer to the dialects, especially those of Western Norway. For a better appreciation of the similarities and differences between Danish, Norwegian (bokmål) and new Norwegian, one and the same hymn stanza is presented below in three versions juxtaposed to each other:

¹⁰ *Morgenbladet*, June 24, 1842. Reprinted in Landstad, M. B.: *Sange og Digte af forskjellige Slags, mest fra gamle Dage*, p. 70-75. Christiania 1879.

<i>Danish (Den danske salmebog 1953, #2)</i>	<i>Norwegian bokmaal (NoS¹¹ #301)</i>	<i>New Norwegian (NoS #302)</i>
Lover den Herre, den mægtige Konge med ære! Lov ham, min sjæl, og lad det din forlystelse være! Mød ham med sang, psalter og harpe giv klang! Åndelig leg vil jeg lære.	Lovsyng vår Herre, den mektige konge med ære! Lov ham, min sjel, og la det din forlystelse være! Stem opp en sang, psalter og harpe, gi klang! Syng for Gud Herren, den kjære!	Lovsyng vår Herre, den mektige kongen med ære! Herren å prise vår høgaste hugnad skal vere! Lovsongar kved, sitar og harpe, kling med! Syng for Gud Herren, den kjære!

In 1893 Landstad's hymnal got a supplement consisting of Elias Blix' hymns - in new Norwegian. Quite a number of these hymns are highly treasured in Norway, but they never made their way into the American scene. One could say that the Norw. Landstad turned more national with the Blix-supplement while the AmL became more pietistic. Many of the emigrants left Norway before the "landsmaal" (rural Norwegian = new Norwegian) became officially accepted. The language they had learnt to read and write was the Danish-Norwegian language ("bokmaal"). In the new country they had to fight for their national identity and could not afford an internal fight about what kind of Norwegian to use.¹²

In the 1890s the need of hymnals in the English language for the young generation became more urgent. In 1898 no less than three hymnals saw the day's light. They were meant for use in the Sunday schools and English services. The two biggest church bodies tried to cooperate on a joint hymnal, but in vain. They could not agree upon the music questions (rhythmic chorales or Lindeman?). The Synod's English hymnal has the title *Christian Hymns for Church, School and Home with Music*. The majority of the hymns in this collection are from Anglo-American tradition, like "Abide with me", "Holy, holy, holy", "Rock of Ages" and "Nearer, my God, to thee". The United Church published *The Church and Sunday School Hymnal*. The hymnological profile of the hymnals do not differ significantly apart from the music. In addition the Synod pastor Ditlef G. Ristad privately published *Lutheran Hymnal for the Sunday School*.

These three collections paved the way for the first inter-synodical English hymnal for the majority of the Norwegian-American congregations, *The Lutheran Hymnary* 1913 (LH). One of the members in the joint commission was Fredrik Melius Christiansen, who later created the famous Norwegian-

¹¹ *Norsk Salmebok*, Oslo 1985.

¹² Recently Finn Tømmerberg, Norway (Tømmerberg: *Elias Blix : Norwegian hymn writer and poet of Nordland*. Halså 1999) and Gracia Grindal, St. Paul, Minnesota (unpublished) have translated hymns by Blix into English.

American *a cappella* choir song. It is by the way interesting to see how work on a joint hymnal paved the way for the merger four years later. A parallel process took place in the 1950s when the *Service Book and Hymnal* (SBH) was compiled, preparing the merger of 1960. If the former hymnals represented the Norwegian period, LH represents the Norwegian-American period. It appeared at a time when the Norwegian community in the US was at its peak. The challenge the editors were facing was to retain a Lutheran *and* – as far as possible – Norwegian profile in an all-English hymnal. A Lutheran hymnal should meet several requirements, doctrinally (justification, anthropology, sacraments) and liturgically (hymns for every Sunday, catechetical hymns etc). Even if it was the editors' ambition to preserve the Norwegian hymn treasure in the English language, a large part of LH consists of English/American hymns.¹³ Having emerged from the metric Psalters of the reformed churches, the character of these hymns is less didactic than sacrificial compared to Lutheran hymns, less Christological than based on the Old Testament and – as far as the revival songs are concerned – more empirical than dogmatic. Already the word hymn instead of the Danish-Norwegian *salme* indicates a shift towards praise and adoration.

LH's concept is clearly Anglican, just like the concept of its successors. It is an "all-in-one book" replacing at least three liturgical books in Church of Norway: The altar book, the hymnal and the chorale book. LH was the first big size hymnal with full music, a book obviously not meant to be carried from home to church in the pocket! Each tune is identified by a proper name (in the index), one never has to turn the page during a hymn, and there is a selection of psalms. Nothing of this was – or is – found in standard Lutheran hymnals in Europe. The later hymnals, SBH and LBW, are modeled on the same concept.

On what topics, then, did the editors consider the Norwegian tradition to suffer from a shortage of adequate hymns? The following paragraphs of the hymnal contain almost exclusively original English hymns:

- Prayer and Praise
- God – His Majesty and Glory, His Goodness and Love, His Trinity
- The Church – Foundation and Nature, The Ministry, Missions, Church Buildings
- Children's Service
- The Heavenly Home

¹³ Verlyn D. Anderson gives the following information about the hymns' original language: Danish-Norwegian: 262 (42%). German: 118 (19%). English/American: 238 (39%). Verlyn D. Anderson: *The history and acculturation of the English language hymnals of the Norwegian-American Lutheran Churches, 1879-1958*, p. 162. University of Minnesota, 1972.

On these topics the Anglo-American tradition had something important to add.¹⁴ A new day in the church year is Thanksgiving day.

A weakness of the LH-project was the *ad hoc* translations from Danish/Norwegian. In most cases they were done by people who did not have English as their first language. Their texts could not match the elegant poetry from the English-speaking churches, especially Watts and Wesley. That is probably one reason why they disappeared *en masse* from SBH and subsequently from LBW. The German immigrants, on the other hand, drew upon the brilliant translator Catherine Winkworth, who lived in England and published hymns translated from German in the 1850s and '60s. Another well known translator of Lutheran hymns was John Wesley. This meant that German hymns were secured a future place in the American Lutheran hymnals, LH included. With uneven translations and a good selection of hymns from the English-speaking world, it is no wonder if the latter often were preferred. Translating means alteration, but of course not necessarily to the worse. The translation by Carl Doving – one of the LH editors – of Grundtvig's famous hymn "Built on the rock the church doth stand"¹⁵ is a good example of a successful translation, boldly introducing a new metaphor in the very first line.

Concordia is a bilingual hymnbook published in 1916. The 1932-edition is all English. It was prepared by pastors in the United Church and The Free Church, Andreas Bersagel, Vigleik E. Boe og Sven O. Sigmond. The subtitle reads *A collection of hymns and spiritual songs*. This hymnal includes hymns from the Lutheran tradition (translated from Latin, German and the Scandinavian languages), hymns from the English-speaking world and gospel hymns. The latter category represents something radically new compared to LH. It did not benefit from an official approval, but was made diligent use of in low church congregations. It became the preferred hymnal of The Free Church. Unlike LH, *Concordia* is arranged according to topics, not to the church year.

SBH was meant to be the hymnal of eight Lutheran churches, thus trying as far as possible to unite the essence of each ethnic tradition within the two covers of a book. Still, two thirds of the content is of Anglo-American origin. Now the tendencies discernible in LH now became evident. The notion of *Lutheran* is expressed in this way in the preface: "...the final criterion is not Lutheran authorship, but agreement with the teachings of the Word of God...". The question of the didactic hymn is settled radically: "...the hymns should be devotional rather than didactic or homiletical..."¹⁶. Thus the special flavour of

¹⁴ This corresponds pretty well to the overall character of Anglican piety in hymnody, as examined by Karl-Michael Dierkes: *Anglikanische Frömmigkeit und Lehre im Kirchenlied*, Trier 1969. However, it should be noticed that hymns reflecting the anglo-catholic movement – represented in *Hymns Ancient and Modern* and especially *The English Hymnal* – are avoided by the Norwegian-American hymnal editors.

¹⁵ ELW #652: Built on a rock the church shall stand.

¹⁶ *Service Book and Hymnal*, p. 286. Minneapolis 1958.

Lutheran hymnody is understood as something disposable. The number of tunes in SBH exceeds the number of hymns, while traditionally tunes were supposed to support multiple texts. SBH contains 24 hymns from Denmark and Norway, three out of which are by Landstad. SBH's editors regretted this, pointing out that the most highly cherished Scandinavian hymns had not been provided with equally good translations as the Greek, Latin and German hymns had.¹⁷

In this context the changes made in LBW are not particularly noteworthy, except that it perhaps is a token of the time that even the word *hymnal* is deleted from the title of the book. While the old Norwegian hymnals were meant for church, school and home, LBW is first and foremost a liturgical book.

A hymnal with a strong Scandinavian profile was published as late as in 1996 by the small remnant of the old Norwegian Synod, The Evangelical Lutheran Synod (ELS). The title is *Evangelical Lutheran Hymnary*, referring clearly to the hymnary from 1913. This is a hymnal that "sings with the past", containing no less than 60 Danish and Norwegian hymns, all written before c. 1870. It also includes 12 tunes by Lindeman and five Norwegian folk tunes. It is used by c. 70-80 congregations.¹⁸

1.2 The language question

In the early settlements of the Midwest the choice of language was not an issue. Nor was it an issue in remote areas dominated by Norwegians. Towards the end of the 19th century the transition to English accelerated in urbanized environments. In the beginning of the 20th century the language question became urgent. The opinions among the immigrants divided between those who wanted a rapid adaptation to American culture and those who stressed the importance of transmitting their mother tongue to the American born generation.¹⁹ Not all the immigrants were proud of their heritage.

In the 1890s occasional services could be held in English. In the following years many congregations became bilingual. In 1916 there were 3.137 congregations in the US using the Norwegian language, most of them (93%) were of course Lutheran, but there were also Methodists and Baptists among the Norwegians. In the course of the 100 years 1825-1925 approximately one third of Norway's population emigrated, the overwhelming majority to the US. During and after World War I the question of the immigrants' language became very much a question of political loyalty to the new country. Around 1925 the number of services held in Norwegian shifted from more than 50% to less than

¹⁷ Report of the joint commission on a common hymnal. Quoted by Anderson 1972 p. 337.

¹⁸ Information given by Mark DeGarmeaux, Bethany Lutheran College, Mankato, MN in e-mail July 10, 2007.

¹⁹ See e.g. Waldemar Ager: *Om at bevare vort Morsmaal*. [About preserving our mother's tongue.] Eau Claire, Wisconsin 1907.

50%. At this point mass immigration came to a halt through the immigration acts of 1924 and 1925. It was now that St. Olaf College took up the tradition of broadcasting Norwegian services to people in Minnesota. This meant a lot to native Norwegians who wanted to worship in the language of their heart. The inter-war period made it off with most of the Norwegian services. The old people would normally want a Norwegian-speaking pastor, but these were increasingly hard to provide. And the young people would go to other churches if the service wasn't in English. As one pastor put it: "The English language or death."²⁰

Up to this point one could assert that the Norwegians had found themselves in a process of acculturation. Now they were rapidly drawn into a process of assimilation. Without a continual inflow of new immigrants the language would have to vanish. In 1941 88% of the services in The Norwegian Lutheran Church of America were held in English. In 1948 the church omitted *Norwegian* from its name lest it might prove excluding. Today there are only two churches left in the US (apart from the seamen's churches) using the Norwegian language, the Norwegian Memorial Churches in Minneapolis and Chicago.

1.3 Church music

In Norway, organists are supposed to stick to the music of the authorized book. In the 19th century this meant one of the Lindeman chorale books: Ole Andreas Lindeman's from 1835/38 or Ludvig M. Lindeman's from 1877. In the Norwegian churches in America the situation was different in many respects, also in the field of music and liturgy. They had the freedom to do things that Lindeman - father or son - did not approve of. The emigrants could choose to follow the ways of the mother church - and of course many did - or they could do something quite different. No chorale book was authorized by the church bodies in the period we are investigating.

In the pioneer time the hymns would be sung without any kind of instrumental accompaniment. The lay leader (klokker) - who also in many cases would be the school teacher - was the precentor. But there is early evidence of the use of violins and psalmodikons.²¹ When a church was erected, the first instrument would typically be a cottage organ (American organ). It

²⁰ From the report of Augsburg Publishing House to the general assembly of The United Church 1896: "Den Tid er ikke langt borte, da man over alle norske Kirkedøre i vort Samfund maa skrive disse Ord: 'Det engelske Sprog eller Døden.'" (The time is not far away when one has to write these words over all Norwegian church doors in our community: The English language or death.) *Beretning om Det syvende Aarsmøde for Den Forenede norsk-lutherske Kirke i Amerika, afholdt i St. Paul, Minn., fra 3dje til 11te Juni 1896*, p. 129f. Minneapolis 1896.

²¹ Oscar N. Olson: "A Forgotten Instrument ... The Psalmodikon." *The Lutheran Companion* 1943, no. 45 p. 1256ff.

could easily be carried from the parsonage to the church and back. The next step would be a pipe organ. I don't have any statistics on this, but it seems that a lot of pipe organs were installed in the 1890s. The organist would often be a woman, typically the pastor's wife.

The first chorale book published by a Norwegian in the US, was Knud Henderson's chorale book. Henderson (1835-1930) was born in Voss, Norway, and came to America with his parents in 1849. They settled in Cambridge, Wisconsin. He got in touch with pastor Paul Andersen in Chicago, received a basic musical training and served as an organist and choir director in one of the city's Norwegian churches. The first music book published by a Norwegian in the US, Henderson's *Choral Bog* appeared in Chicago 1866 and was republished several times, latest in 1918. 25.000 copies were sold. It was not intended for any particular hymnal, but aimed at providing music for the hymnals in common use. Henderson felt free to present some of the old tunes in the original rhythm. His settings are not sophisticated, but he advocated part-singing. The chorale book by O. A. Lindeman was not very well suited for choirs, he thought, so simplified the settings in order to render them more singable. He also composed a few tunes.

The leaders of the Norwegian Synod asked organist in Kristiania, Erik Hoff to pay attention to their hymnal as he was about to publish a chorale book in the 1870s. It was meant as a challenger to L. M. Lindeman's, but did not obtain authorization. The Synod did not appreciate Lindeman's views. They were more influenced by the German organists of the Missouri-synod, who would use *Kern des deutschen Kirchengesangs* by Dr. Layritz as their primary source. Hoff's chorale book is a quite good one, offering both isometric and rhythmic versions of many tunes. He avoids Lindeman's extravagances. Its main weakness is Hoff's own tunes, which are not very inspired and far too numerous! I expected to find a lot of copies of this chorale book in American libraries, but I didn't. It seems that this chorale book mainly served as a source for editors.

One of these editors was the pastor Erik Jensen (1841-1927). Working constantly on improving the musical standards within the Synod, his musical publications are quite numerous. The curious thing is that Jensen turned out to be an admirer of L. M. Lindeman. He considered it better to stick to the hymnody of the mother church instead of the hymnody of the German immigrants. This was quite the opposite of the Synod's official stand. Nevertheless Jensen's *Koralbog* (Chicago 1879) became widespread in the congregations. His taste and musical judgments being very good, the book is musically superior to Henderson's. Thus Jensen became the first important advocate for Lindeman in the US, but he also included tunes from Hoff and other sources. In this way he created conditions for a more varied hymnody than was possible within the mother church. Following the controversy on predestination Jensen became an Anti-Missourian and joined The United

Church in 1890. Due to a conflict with his congregation in Coon Valley, Wisconsin, Jensen had to resign three years later.

When the American Landstad-edition was released, a need arose for a new chorale book. Lindeman needed a supplement as well. This task was assigned to Oluf Glasøe (1859-1918), a pastor and professor at Luther seminary, St. Paul. He identified himself entirely with Lindeman, but provided a relatively broad selection of other tunes as well. The Glasøe-Lindeman *Koralbog* appeared in Minneapolis, 1899.

The last of the Norwegian chorale books is *Rhythmisk Koralbog*, published in 1903, the year of the Norwegian Synod's 50 years' celebration. It was meant for the revised edition of the Synod's hymnal. Now the ideas from the 1860s and 70s about a rhythmic restoration of the old chorales were to be carried out. The book was prepared by a commission, and the Danish organist Thomas Laub – an expert on church music from “the golden age” (before c. 1650) – served as a consultant. He contributed more than 50 settings in what he called the pure church style. But in this book we can also see something quite unique: Rhythmic chorales with settings by Lindeman!

As to LH, it is obvious that the language transition also meant a musical shift from a German/Scandinavian center of gravity to an Anglo-American one. This shift was also a shift in a reformed direction. Still LH contains c. 140 German chorales and 63 Scandinavian chorales, including 30 by L. M. Lindeman and the Norwegian folk tune “Behold the host” (Den store, hvite flokk).

Concordia 1916 allows for more gospel songs than LH. It has only two Norwegian folk tunes: “Behold the host” and “In heaven above”. The 1932-edition introduced 15 Norwegian folk tunes, but the selection is different from the Norwegian chorale book of 1926 (*Koralbok for den norske kirke*), the first one to introduce folk tunes since L. M. Lindeman refused to include any in his chorale book.

2 Theoretical reflections

In the Scandinavian emigrant songs²² we encounter all kinds of emotions: hope, deception, homesickness, ambivalence. Several authors use biblical imagery, drawing especially upon narratives from the Old Testament, stories about departure, travel, longing and promises. The pastor's sermon to the Norwegian settlers in Rølvaag's famous novel *Giants in the Earth* makes ample use of this imagery.²³ Nothing of this contextuality is found in the Norwegian-American hymnals. Why is that so? It seems as if such human feelings were not admitted into the religious - or at least the ecclesiastical - domain. They are deemed

²² Reimund Kvideland: "Emigrantviser: propaganda og nostalgi." *Emigrantviser*, Oslo 1975 s. 9-37.

²³ O. E. Rølvaag: *Giants in the Earth* p. 19...

irrelevant. In the moment of devotion and worship, the outside world is shut off.

Indirectly, though, contextuality is expressed by the hymns that the immigrants did *not* try to transplant into American soil. Many of the finest Norwegian hymns from the 19th and the beginning of the 20th century are conceived in a national romantic spirit. Nationalism based on a rediscovery of a proud past, a wild geography, a tough climate and hard living conditions intermingled with Christian faith in a way that turned these hymns untranslatable in more than one sense. Especially the hymns in new Norwegian (Blix a. o.) are very difficult to translate because of all the alliterations. When the sounds of the language are part of the poetry itself, it is almost impossible to translate it. You cannot sing about the midnight sun or the Gulf Stream in Minnesota! And what country is the fatherland to the second and third generation immigrant?

Of course, it was not to be expected that a nation's hymnody just could be transferred from one continent to another without being transformed. The American scene was different in so many respects: the political system, geography, climate, and history. Lutheran hymnody in America developed an indigenous character through the language transition and the inclusion of non-translated English hymns. The music followed as a natural consequence, and the big mergers encouraged a diversity of styles and traditions, coloring American Lutheran identity in a way different from any one of its contributing traditions. And as the old American Puritanism gradually gave way to more liberal and life embracing attitudes, it is not surprising that the old hymnody associated with the immigrant communities were discarded.

To sum up: The main reasons for the loss of so many of the Norwegian hymns are 1) the language transition with all its implications, 2) the church mergers which meant that the heritage of many national/ethnic church bodies had to be accounted for, 3) the poor translations of the Danish/Norwegian hymns compared to the translations from German, 4) a shift from a puritan attitude to a more social and liberal attitude.

3 The Norwegian hymn heritage²⁴

3.1 Hymns and tunes in LBW and ELW

LBW 1978 contains 8 translations and 13 tunes.

Hymns translated from Norwegian (composer included when the tune is Norwegian):

- 69: I am so glad each Christmas Eve (Jeg er så glad hver julekveld; Wexelsen/Knudsen JEG ER SAA GLAD)
- 227: How blest are they who hear God's Word (O salig den, Guds Ord har hørt; Brun)
- 244: Lord our God, with praise we come before you (Herre Gud, ditt dyre navn og ære; Dass)
- 256: Oh, sing jubilee to the Lord, ev'ry land (Al Verden nu raabe; Koren/Hoff GUDS MENIGHED, SYNG)
- 310: To you, omniscient Lord of all (Jeg står for Gud som allting vet; Landstad)
- 313: A multitude comes from the east and the west (Der mange skal komme fra øst og fra vest; Landstad)
- 342: I know of a sleep in Jesus' name (Jeg vet meg en søvn I Jesu navn; Landstad)
- 351: Oh, happy day when we shall stand (Å, tenk når engang samles skal; Wexels)

Notes:

Oh, sing jubilee to the Lord, ev'ry land is the only one hymn in LBW written in Norwegian in America.

The Landstad hymn "*I know of a sleep...*" uses a tune by Weyse, while in Norway we use a tune by Fugl²⁵. In some American sources it appears that the orthodoxy of this hymn has been questioned. It is admittedly a very personal hymn, written by an author struck by grief over the death of two of his

²⁴ Norwegians look upon the hymns by the old Danish poets like Kingo, Brorson and even to a certain degree Grundtvig as integral parts of our national hymn treasure. This is not only justified from the fact that Norway politically was part of Denmark until 1814, but also because the two countries kept up their strong ties in terms of language and culture throughout the 19th century. This survey, however, is strictly limited to texts and tunes of Norwegian origin.

²⁵ According to NoS #856 a folk tune, but this is probably not the case, see Holter: "*Hellig sang med himmelsk lyd*". *Norsk kirkesang i endring og vekst med særlig vekt på Koralbok for den norske kirke*, p. 283f. Bergen 2003.

children. The American version leaves out more than half of the seven original stanzas.

Additional tunes:

- 147 (=338), 285, 301, 365, 458, 481: L. M. Lindeman (best known: KIRKEN)
- Folk tunes:
- 314: DEN STORE HVIDE FLOK
- 326: PRINCESS EUGENIE²⁶
- 330: I HIMMELEN, I HIMMELEN
- 204: Knut Nystedt TORSHOV
- 75: [Jacob Gerhard Meidell] DEJLIG ER DEN HIMMEL BLAA

Notes:

An important reason for the survival of the folk tunes DEN STORE HVIDE FLOK and I HIMMELEN, I HIMMELEN is most likely Grieg's arrangements of them for choir.

Both LBW and ELW say the tune of #75 is Danish. The truth is that it is composed c. 1840 by Jacob Gerhard Meidell (1778-1857), a Norwegian who spent his adult life in Denmark as a customs officer. He is not known to have composed any music apart from this tune. The second last bar figures in two versions, of which LBW (=ELW) has the altered one (G - E - D).²⁷ NoS #93 has restored the original, word-painting version B - A - D (for the words "up to them [the stars]").

ELW 2006 contains 5 translations and 9 tunes.

Hymns translated from Norwegian (composer included when the tune is Norwegian):

- 271: I am so glad each Christmas Eve (Wexelsen/Knudsen JEG ER SAA GLAD)
- 330: Seed that in earth is dying (Såkorn som dør i jorden; Ellingsen/Herresthal SÅKORN SOM DØR I JORDEN)
- 441: Oh, happy day when we shall stand (Wexels)
- 690: We raise our hands to you, O Lord (Vi rekker våre hender frem; Ellingsen/Kverno VI REKKER VÅRE HENDER FREM)
- 730: Lord our God, with praise we come before you (Dass/Norwegian folk tune ROMEDAL)

Additional tunes:

- L. M. Lindeman:
 - 380/381: FRED TIL BOD
 - 652: KIRKEN

²⁶ "Å, at jeg kunne min Jesus prise", NoS #376.

²⁷ Responsible for this is the Danish musician and chorale book editor A. P. Berggreen.

- Folk tunes:
 - 425: DEN STORE HVIDE FLOK
 - 630: I HIMMELEN, I HIMMELEN

Of the five Norwegian hymns comprised by ELW, two are contemporary hymns (both by Svein Ellingsen). Four of them have Norwegian tunes. Altogether there are six Norwegian tunes, three out of which are folk tunes. The most conspicuous change is that Landstad – the hymnal editor and poet – has been discarded from the hymnal. Even so, it is interesting that all the Norwegian hymns and tunes in LBW and ELW are still in use in Norway except one of the Lindeman tunes (FRED TIL BOD). But the heritage from the past is heavily cut back, whether the tune or the text is to be deemed responsible for the disqualification in each case.

It is almost impossible to say anything on a general basis about the small number of Norwegian hymns in ELW. Except for “I am so glad each Christmas Eve” – which is not a liturgical hymn in strict sense – all the hymns are set in the first person plural (“we”-hymns”). None of them is didactic or preaching in character. And they have all relatively short meters. With only one exception – Lindeman’s KIRKEN – all the tunes are set in the major key.

Notes:

I am so glad each Christmas Eve (#271) has five stanzas in ELW as compared to nine in NoS. ELW acknowledges its ethnic diversity by rendering the 1st stanza in the original tongue. This is a traditional carol to be sung by the family walking around the Christmas tree in a circle hand in hand. For each new stanza we stop and move in the other direction. The three stanzas focusing on *mother*²⁸ in the original, lending to the hymn a strong sense of Christmas as the family’s holiday, are left out. They also witness to the hymn’s female authorship.²⁹ The ELW-version lacks the original’s reference to baptism.

Seed that in earth is dying (#330) has kept its three original stanzas. In NoS the hymn is assigned to Maundy Thursday, in ELW to Lent. However, this popular Ellingsen-hymn is often used at other occasions as well, especially as an offertory or communion hymn. I think Durnbaugh’s translation does justice to the original, but one characteristic line is lost: “Lord, give us back the faith.” This is a cry from people in a post-Christian world having lost their faith. The composer, Harald Herresthal, is a professor of church music at the Norwegian State Academy of Music in Oslo. He is also an accomplished musicologist.

Oh, happy day when we shall stand (#441) is pastor Wexels’ great missionary hymn. It has been transferred from Mission (NoS) to End time (ELW). The original text is about the heavenly rally (meeting?) of the Lord’s servants and “the millions” (among the nations) who heard their preaching (and came to faith).

²⁸ The Norwegian text still uses the old fashioned word *moder*.

²⁹ LBW keeps one of these stanzas, with the remark: "For use in the home"

We raise our hands to you, O Lord (#690). One of the original six stanzas is left out, with no harm done to the hymn as a whole. Durnbaugh has almost succeeded in retaining the unusual rhyme pattern of the Norwegian text: The last word in the last line of each stanza rhymes with the last word in the first line of the next stanza: flow – bestow, [bud – grow], pain – rain, eyes – lies. And even the rhyme of the very last line: come – home. But perhaps the translation does not quite reflect Ellingsen's insisting on our own emptiness. Life is given us from springs outside ourselves! The composer, Trond Kverno, is a professor of music theory at the Norwegian State Academy of Music in Oslo. He is one of Norway's foremost composers of church music.

Lord our God, with praise we come (#730) is what hymnologist Dagfinn Zwilgmeyer called a *hymnus numinosus*³⁰. This is not really a Christian hymn type, according to Zwilgmeyer. The hymn is a selection from Petter Dass' lengthy comment on the first prayer of the Lord's prayer, and he gives no room for *Deus revelatus*. In the English version the hymn is radically changed as it is put in the mouths of a liturgical community ("we"), nearly contradicting the line that says, God is God also when there is no "we". It also introduces a reference to Christ in the last stanza, thus incorporating the second article of *Credo*. But the hymn gains considerably by being reunited with its proper tune, a Norwegian folk tune from Romedal.³¹ The proper tune required an extra syllable in the third line of each stanza.

FRED TIL BOD is a Lindeman-tune which no longer is known in Norway. The hymn by Grundtvig is sung to a tune by the Danish composer Hartmann (NoS 607), and Lindeman's was never able to "threat" its position.

4 A glance at hymnody in Norway and some comparisons

4.1 Hymnals

The current hymnal of Church of Norway – Norsk Salmebok (NoS) – was approved by the King³² in 1984 and published the following year. It was basically meant to be a working together of the two preceding hymnals, Landstad's revised hymnal (1926) and Nynorsk Salmebok (1925). For a period of 60 years the congregations had had the choice between the two, depending on the local language in use (bokmål or nynorsk). Setting out in the 1950s, a hymnal

³⁰ Zwilgmeyer: *Den norske salme*, Oslo 1942 s. 38. The author refers to Rudolph Otto's "Das Heilige" (1924).

³¹ LBW has a tune by L. Sateren, which has not been much used.

³² According to Norway's constitution of 1814 §16 public worship is to be ordered by the King. This means that both the liturgy and the hymnal of Church of Norway has to be approved by the King. At meetings outside the Church, for instance in the numerous prayer houses, a different repertory of songs and hymns were favored. Since 1990 the King's authority has been delegated to the elected Church assembly, which meets on an annual basis.

commission elaborated a joint hymnal with 60 % of the hymns in bokmål and 40 % in nynorsk. Since the work progressed slowly, the new hymnal could benefit from the “hymn explosion” of the 1960s and 70s. This is reflected in the hymnal supplement of 1973, *Salmer 1973*. Some English hymns in Norwegian translations had already found their way into the hymnals of the 1920s, but the interest for this tradition increased considerably after World War II, resulting in 58 hymns translated from English in NoS with a corresponding number of tunes. At the same time many hymns of German and Danish stock went out of use and were left out in NoS, especially drabbing the great Danish poet Kingo.

Another strong impetus in the 1960s and 70s came from Sweden. Up to that time Swedish hymnody had left only few traces in Norwegian hymnals, though Lina Sandell’s spiritual songs for a long time had been held in high esteem outside the public worship. Since the 1990s songs from Taizé have also gained access to congregational hymnody. A hymnal supplement was introduced in 1997, *Salmer 1997*. It expanded the hymn concept in a rather challenging way by introducing texts in foreign languages, tunes in a contemporary, popular style, and African songs presupposing part-singing. Besides, several hymns of the more traditional kind have been created by Norwegian poets over the last few decades, among whom Svein Ellingsen is the best known. The foremost hymn translator today is Arve Brunvoll.

An estimate of the amount of the material common to the current hymnals in ELCA and in Church of Norway, regardless of language, shows that LBW has 22% of its hymn texts and 36% of the music in common with NoS. The two collections were finished only six years apart. Because of the time elapsed since NoS appeared, a comparison with ELW requires to take *Salmer 1997* into consideration as well. My estimate indicates that the new American hymnal has 19% of its hymn texts³³ and 30% of the music in common with NoS and *Salmer 1997* together. In other words, the common hymn resources of the two church bodies are diminishing, both texts and music. Approximately half of the common hymns are really heritage hymns. The other half consists of hymns that recently have been introduced in Church of Norway resulting from the ecumenical trends following World War II.

NoS will probably not stay in use as long as its predecessors. In 2003 the Church Assembly decided to revise the liturgy, the lectionary and the hymnal. The work is supposed to be finished in 2010. It is too early to tell what the new hymnal will look like, but it seems certain that psalms with refrains and different kinds of liturgical songs will be favored at the expense of the metrical hymns. This means another heavy toll on the hymn heritage, especially hymns that are not in frequent use.

Some immigrants returned to the home country. So did two of the Norwegian hymns written in America:

³³ ELW #239-893. Not all the songs are metrical hymns, but the same applies to *Salmer 1997*.

- Reis deg, Guds menighet (M. Falk Gjertsen; tune: RUSSIAN HYMN)
- På Herrens tempel bygges (L. M. Biørn; tune: Zinck 1801)

They were included in NoS, but it is too early to tell if they make it through the ongoing revision.

4.2 Chorale books

The crucial question of the so called hymnody controversy that raged from 1858 to 1880 was the justification of a rhythmic restoration of the hymn tunes from the 16th and 17th centuries. L. M. Lindeman rejected the rhythmic chorale as unfit for congregational song. He would spirit up the inherited isometric chorale³⁴ by adding a number of dotted rhythms, just as he did in his own tunes. He was also very much concerned about bridging the lines in a strict rhythm, without any kind of interlude or fermata. Lindeman's strong side was his unique melodic gift. He created a lot of good tunes and some quite brilliant. They represent the core of Norwegian hymnody. The internationally best known, KIRKEN, is one of his earliest tunes, set in the Dorian key. "Its melodic and rhythmic strength have often been equated with Martin Luther's EIN FESTE BURG."³⁵ His harmonizations are very advanced, using a rapid harmonic rhythm and a lot of seventh-chords in all inversions. The idiom is somewhat Mendelssohnian.

The chorale book of 1926 - *Koralbok for den norske kirke* - was prepared by a commission. They decided to allow for rhythmic chorales in a limited number. Some very important features of this book are the introduction of more than 30 Norwegian folk tunes, some English tunes like Dykes' NICEA ("Holy, holy") and Monk's EVENTIDE ("Abide with me"), and one American - Mason's BETHANY ("Nearer to thee, my God"). The settings by Eyvind Alnæs, who harmonized what was not already done by Lindeman, are all in a romantic style inspired by Grieg.

The official chorale book of 1985 - *Norsk Koralbok* - differs from its predecessor both in its varied stylistic concept and its ecumenical profile. The idiom is more instrumental than choral. Complying with a general wish, many tunes were transposed to a lower pitch. The two most important composers of new tunes are Egil Hovland and Trond Kverno. Their style covers a wide specter, from simple songs for children to tunes utilizing all 12 tones of the chromatic scale. The basic principles of the 1985 book are expected to be carried on to the next one, but unlike all the earlier chorale books, the new one will

³⁴ Represented in Norway by Zinck's chorale book from 1801 and Ole Andreas Lindeman's chorale book from 1835/38. O. A. Lindeman was L. M. Lindemans father and teacher.

³⁵ Anderson 1972 p. 196.

print all the stanzas of the hymns so that the organist may join the singing more easily.

4.3 Some practical issues

The tradition in Norway is to sit down during hymn singing, with a few exceptions such as the national anthem (“Ja, vi elsker dette landet”), the national hymn (“Gud signe vårt dyre fedreland”) and “God save our gracious King” (“Gud sign vår konge god”). Over the last years it has become quite common to rise at the final hymn of the morning service and at the entrance hymn when there is a procession. As long as the congregation rises for the readings, this custom will probably be continued. The liturgy prescribes from five to eight hymns, depending on whether there is holy communion and/or baptism in the service. The hymnal itself is a rather small and light book, containing only the texts and the tunes and very few settings.

In the Lutheran services I have attended in the US, it seems to be the rule to rise when singing. This is really an Anglican tradition, adopted by American Lutherans in the 20th century. LH (1913) says typically in the order for morning service: “The Hymn ended, the Congregation shall *rise*.” Later hymnals do not prescribe any particular posture, but the service orders of 1958 and 1978 presuppose that the congregation remains seated during the readings except at the gospel. According to information passed on to me, both sitting and standing could be the case in many churches some 40 or 50 years ago, depending on the pastors’ instructions. Part of this development is that the number of hymns to be sung has decreased. Most often only three hymns are sung nowadays, a practice supporting the wide-spread wish for short and effective services. The hymnal itself is also quite big and heavy, owing to the full music contained in it. To me it seems that the standing position favors shorter and fewer hymns, preferably of praise character and sung very quickly. Accordingly, traditional Lutheran hymns of meditative or preaching character will easily be left out.

5 Conclusion: “Unceasing praise of the ages”³⁶

Lutheran hymnody was born in the German language. The first translations to Danish were made as early as in the 1520s, before the reformation was officially established in Denmark/Norway. In the long run evangelical Christians of the Danish tongue would not be limited to singing translated hymns. A native evangelical poetry found its way. As time passes by, it is natural that an increasing part of the hymnody is made up of poems grown of native soil and – consequently – singable tunes composed expressly for the texts and conceived in the musical feeling of the people. In the 19th century the same thing happened in Norway. After centuries of Danish government and cultural

³⁶ ELW #330, st. 3.

dominance a native Norwegian hymnody was created, featuring the names Landstad, Lindeman and Blix. Norwegian hymnody has evolved to become a blend of different historical layers and traditions – including non-Lutheran traditions. The increase of British and American hymns, songs from Taizé and different third world countries has been considerable, though without altering altogether the basic character of Norwegian hymnody. It would have been very strange indeed if we went on singing only or even primarily hymns translated from German.

Much the same thing can be said about American Lutheran hymnody. It would have been unnatural to go on for ever singing only heritage hymns from the old country. But the language transition was unique in so far that it brought with it a rupture of tradition and an embracement [embracing?] of a large *corpus* of hymns and tunes borrowed from a non-Lutheran tradition. A partly parallel phenomenon took place in the Roman-Catholic Church after the second Vatican Council in the 1960s. A shift to the vernacular meant a dramatic shift in terms of church music. To a certain degree this also led to the inclusion of Lutheran hymns in the respective languages in the new RC hymnals.

The Norwegian heritage has diminished for each new hymnal over the last 100 years, and this author cannot but regret the loss of Landstad. His deep human experience and Christian hope has earned him the epithet "The advent singer". Still, when ELW includes two contemporary hymns from Norway, it is a sign that Norwegian hymnody not only is a question of artificially conserving a culture, but of what it can contribute to the interpretation of the faith today. To this comes that music is an important tie between our churches. Its adaptability to different languages deserves recognition as a factor of important ecumenical implications.

Norwegian-American Lutheran churches and their hymnals

Eielsen's Synod 1846-1876 Guldberg	The Scandinavian Augustana Synod 1860-1870		The Norwegian Synod 1853-1917
Hauge's Synod 1876-1917 • Guldberg • Landstad (revised and with supplement) 1894	The Danish- Norwegian Conference 1870-90 Landstad	The Danish- Norwegian Augustana Synod 1870-90 Landstad	<ul style="list-style-type: none"> • Guldberg • The Synod's hymnal 1874/1903 • Christian Hymns for Church, School and Home with Music, 1898
	The United Church 1890-1917		Anti-Missourian Brotherhood 1887-1890
	<ul style="list-style-type: none"> • Landstad (revised and with supplement) 1894 • The Church and Sunday School Hymnal 1898 		
The Lutheran Free Church 1897-1963 Landstad (unchanged, with a supplement) 1904	The Norwegian Lutheran Church of America (NLCA) 1917-1946 The Evangelical Lutheran Church (ELC) 1946-1960 <ul style="list-style-type: none"> • The Lutheran Hymnary 1913 • The Lutheran Hymnary Junior 1916 (bilingual) • The Concordia 1916 (bilingual)/1932 (English) • The Service Book and Hymnal 1958 		Norwegian Synod of the American Evangelical Lutheran Church (Now ELS) 1917- Evangelical Lutheran Hymnary 1996

Wolfgang Kabus

Vom Psalter zum Pop – das Unbehagen der Hochkultur in der populären Umgebung

Eine kulturwissenschaftliche Überlegung

*Auf alles zu hören, was uns etwas sagt,
und es uns gesagt sein lassen,
darin liegt der hohe Anspruch, der an den Menschen gestellt ist.¹*
(Gadamer)

Wer über Musik redet, kann nur scheitern. Er gleicht dem Narren, der Architektur tanzen will. Beschriebene Musik ist eben nicht mehr als ein erzähltes Essen.² Das trifft in besonderer Weise auf die Populärmusik zu: Nur wer sie tut, versteht ihren Sinn. Trotzdem müssen wir die kognitive Annäherung wagen, denn die Begegnung dieses Musikgenres mit der Hochkultur erfordert eine enorme intellektuelle und philosophische Auseinandersetzung.

Vom Psalter zum Pop – das meint eine kulturelle Entwicklung von Jahrtausenden und zielt ab auf ihre stete Veränderung. Wie der Psalter Altisraels geklungen hat, weiß keiner. Aber wie auf die vielen Wandlungen der Musik im Laufe ihrer Entwicklung erhitzt reagiert wurde, steht in mancherlei Artikeln und Lehrbüchern. Und heute? „Im Westen nichts Neues!“ Für viele Gläubige ist die Populärmusik immer noch vom Teufel.

Einige wenige der hochkulturellen Profis haben die Diskussion um die populäre Kultur schon für beendet erklärt. Aber spätestens seit dem *Zwischenruf* in der Fachzeitschrift *Forum Kirchenmusik* (Januar 2002) und der *Entgegnung* (September/ Oktober 2007) wissen wir, dass das ein Irrtum ist: Die Diskussion weitet sich aus, und zwar „mit großer Schärfe“. Der Redakteur endete seinerzeit das Vorwort mit der Ankündigung: „Das Streitgespräch ist eröffnet.“³

Noch ein Beispiel: Jüngst erschien in der *Süddeutschen Zeitung* (April 2004) ein Artikel zum Thema Populärmusik.⁴ Schon am gleichen Tag reagierte Landeskirchenmusikdirektor Michael Lochner aus München darauf mit einer halb-offenen Mail. Einige Tage später folgte sogar noch eine Ergänzung. Sie endet so: „Ich denke, es ist an der Zeit, mit der [...] Populärmusik in ein (hoffentlich

¹ Hans-Georg Gadamer, zit. nach *Augsburger Zeitung* vom 11. Februar 2000, 13.

² Joachim Kaiser; „Beschriebene Musik ist wie ein erzähltes Essen“, *Süddeutsche Zeitung*, Beilage Pfingsten 2001.

³ Klaus-Jürgen Gundlach, Jörg Strodthoff, Martin Giebeler, „Vorwort“, „Zwischenruf“ und „Entgegnung“, *Forum Kirchenmusik* 2002 Heft 1 (Januar/Februar), S. 3; 13 ff sowie 2007 Heft 5 (September/Oktober), S. 14-18.

⁴ Ulrich Meyer, ddp., *Süddeutsche Zeitung* Nr. 82. Mittwoch 07. April 2004, 45.

reinigendes) Streitgespräch einzutreten.“⁵ (Weitere Beispiele als Beweise der Aktualität unseres Themas ließen sich problemlos finden.)

Mit unserem Aufsatz greifen wir ein in diese Diskussion. Wir veranstalten kein kulturkritisches Lamento – uns interessieren Sachinformationen: Wie hängen tradierte Hochkultur und Popularkultur zusammen? Beeinflussen sie sich gegenseitig? Oder: Schließen sie einander aus? Gibt es Ursachen für den heute entstandenen „garstigen Graben“?

Wie sagt Pascal: „Das Herz hat seine Gründe, die der Verstand nicht kennt.“⁶ Kaum ein Thema ist so emotionsgeladen und „unsachlich“ wie das um Populärmusik und Hochkultur. Darum ist das Gespräch miteinander so schwer. Versuchen wir es trotzdem.

1 Exposition

Als Exposition gelten vier Gedanken, gekoppelt an vier Fragen, die uns als gedankliche Fluchtlinien begleiten sollen.

1. Die moderne Welt ist entzaubert und „entauratisiert“. Das heißt: Sie hat ihre Bedeutsamkeit verloren. Funktioniert unsere Gesellschaft gerade deshalb, weil sie sich die Frage nach einem höheren Sinn kaum noch stellt?⁷ Auf unser Thema angewandt hieße das: Wozu Hochkultur? Popularkultur reicht doch!
2. Die Erlebnisorientierung ist heute nicht nur eine Freizeitphilosophie. Ihr Einfluss verändert die Gesellschaft grundlegend, prägt Menschen und Denken um. Kann die Hochkultur an dieser Entwicklung vorbeigehen?
3. Populärmusik gehört zum Weltbild unserer Zeit und darum auch zur kulturellen Praxis der Postmoderne. Erfordert die zeitgeschichtliche Echtheit, ja Redlichkeit deren Akzeptanz?
4. Es gibt keine Kultur jenseits irgendwelcher Kultursynthesen. Dieser Leitsatz löst sich heute u. a. auf in die Fragen nach der Akkulturation des Popularen einerseits und nach unserem Widerspruch andererseits:
 - Wo und wie kann Hochkultur die Popularkultur einschließlich ihrer Ausdrucksformen auf- und annehmen?
 - Wo und wie muss sie ihr widersprechen?

⁵ Landeskirchenmusikdirektor Michael Lochner, zit. nach Mathias Hartmann: „Ist christliche Populärmusik vollwertige Kirchenmusik?“, *musik & message* 2004 Heft 2, S. 9.

⁶ Blaise Pascal, zit. nach Michael Nüchtern, *Kirche in Konkurrenz*. Stuttgart 1997, S. 16.

⁷ Nach Norbert Bolz: „Sind Sinnfragen überholt? Der Zerfall des Repräsentativen.“, *UNIVERSITAS* August 2001, S. 770 ff.

2 Problemlage

Was ist denn eigentlich unser Problem mit der Populärmusik? Wie eh und je das gleiche: Die Geschichte ist niemals fertig. Sie geht vorwärts, ohne uns zu fragen, und zwar rücksichtslos und schnell. Ein Paradigmenwechsel hat stattgefunden.

„Es ist übrigens nicht schwer zu sehen, dass unsere Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen und steht im Begriff, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner Umgestaltung. Zwar ist er (der Geist) nie in Ruhe, sondern in immer fortschreitender Bewegung begriffen. Aber [...] (er) reift [...] langsam und stille der neuen Gestalt entgegen, löst ein Teilchen des Baues seiner vorhergehenden Welt nach dem anderen auf, ihr Wanken wird nur durch einzelne Symptome angedeutet; der Leichtsinns wie die Langeweile, die im Bestehenden einreißen, die unbestimmte Ahnung eines Unbekannten sind Vorboten, dass etwas anderes im Anzuge ist. Dies allmähliche Zerbröckeln [...] wird durch den Aufgang unterbrochen, der, ein Blitz, in einem Male das Gebilde der neuen Welt hinstellt.“⁸

Das sind keine Worte einer modernen Programmschrift, die Mut zur Postmoderne machen wollen. Vielmehr entstammen sie der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1807). Die Eindringlichkeit der Formulierungen verrät: Es geht um weit mehr als nur eine philosophische Standortbestimmung; es geht um Perspektiven und existenzielle Orientierungshilfen. Offenbar gab es unser Problem schon immer. Es ist eben nur die Frage, wie wir es deuten und lösen. Wie sagt ein Dichter: „Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“ (Francis Picabia)⁹

Wir leben in einer sehr eiligen Kultur, und manchmal macht uns das Tempo zu schaffen: Wir kommen nicht mehr mit. Vor allen Dingen verlieren wir den Überblick. Die „neue Unübersichtlichkeit“, die Habermas zur Leitvokabel des Jahrhunderts erklärte, raubt uns unsere Gelassenheit und Eindeutigkeit, unsere Gewissheit. Darum wirken wir oft so unsicher und kurzatmig. Da rufen die Einen: „Hütet euch vor der Zukunft - sie geht schwanger mit der Apokalypse!“ – sie sichern das Morgen durch ein Festhalten der Vergangenheit! Und die Anderen behaupten das Gegenteil.

Das Problem entsteht, weil beide Seiten – die Hochkultur und die Populärkultur – schwer miteinander reden können und sich einander den Schwarzen Peter zuschieben für alles, was heute den Bach hinunter trudelt. Dabei geht es doch darum, das Alte zu pflegen, dem Neuem aber offen zu begegnen, seine Ambivalenzen zu erkennen und in Ruhe den Horizont abzusuchen. Das nennt

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Vorwort (1807).

⁹ Francis Picabia, zit. nach Reiner Knieling, *Unsicher - und doch gewiß. Christsein in der Postmoderne*. Neukirchen-Vluyn 1999, S. 9.

man dann kulturelle Kompetenz! „Ohne die Auseinandersetzung mit der neuen Kultur hat keine (gewachsene) Hochkultur eine Chance.“¹⁰ Dieser Lehrsatz ist umso wichtiger, je mehr die Autorität der Hochkultur in der Gesellschaft schwindet.

3 Schwierigkeiten mit dem Neuen

Veränderungen gehen immer von Eliten aus. Es ist eine Art Avantgarde – die kulturelle, die kirchliche, die soziale, die politische –, die die neuen Formen findet und die Gedanken der Zeit formuliert. Häufig müssen sich diese Vordenker ihren Freiraum mühsam erkämpfen. Der Gründungsrektor einer Hochschule sagte beharrlich: „Die Theologen kommen immer zu spät.“ Ähnlich die kulturelle Elite: Sie neigt dazu, die Wege der Zukunft mit Normen zu pflastern, die längst keine mehr sind. Im Gegenzug die Popularkultur: Sie erklärt die Hochkultur respektlos zu Plunder und lässt sie im Altenteil der Geschichte Platz nehmen. Arroganz auf beiden Seiten?

Um es noch einmal deutlich zu sagen: Das in unserem Thema benannte Problem liegt nicht so sehr in der Tatsache neuer Popular(Jugend-)kulturen an sich, sondern im Umgang miteinander. Und es steht die Frage: Können sie sich gegenseitig akzeptieren oder strafen sie sich weiterhin mit Verachtung? Erkennen beide, dass Pluralität der Schlüssel zur Zukunft ist oder beharrt jeder auf seinem Hegemonieanspruch? Wie wäre es mit der Formulierung der Musikwissenschaftler Dietrich Helms und Thomas Phleps: „Keiner wird gewinnen“?¹¹

4 Positionsbestimmung

Wer vorwärts will, muss wissen, wo es lang geht. Er muss die Koordinaten kennen, die ihn einordnen und tragen. Versuchen wir jetzt eine Positionsbestimmung. Wir wollen kulturelle, auch kulturpolitische Bewegungsrichtungen erkennen und finden, wie der Marsch in die Zukunft weitergeht. Wir befragen vier Bereiche: Bundesregierung, Schulmusik, Sinfoniekonzert und schließlich noch die Kirche(n). Danach kommen wir zum Unbehagen. Beginnen wir in der Rangliste ganz oben:

4.1 Deutscher Bundestag – drei Einblicke

1998 erlebt der Deutsche Bundestag seine 4. Kulturdebatte. Da ist von Bach und Stifter die Rede, von der Erhaltung des kulturellen Erbes, von Kultur als Binde-

¹⁰ Wolfgang Kabus, These Nr. 4 der Vorlesung Ästhetik an der Theologischen Hochschule Friedensau (nach B. Pfeiffer).

¹¹ *Keiner wird gewinnen – Populäre Musik im Wettbewerb/* hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld 2005.

mittel der Zivilisation, von Elitekultur und vielen alten Namen. Die Popularkultur als Sinnstifter, als Teil einer lebendigen Gesellschaft, als Jugend- und Altenkultur, wenigstens als organisatorischer Kitt kommt nicht vor. Das ist verwunderlich. Wir kommentieren mit Hanns Cibulka: „Wer auf dem Berg steht, hört nicht, was in den Tälern gesprochen wird.“¹²

Am 24. September 2001 beschließt die Bundesregierung ihre Antwort auf die Große Anfrage der Bundestagsfraktion der CDU/CSU zur „Bestandsaufnahme und Perspektiven der Rock- und Popmusik in Deutschland“. Die unter der Federführung von Staatsminister Prof. Julian Nida-Rümelin entstandene Antwort – die Erstellung dauerte ein Jahr! – unterstreicht u. a. viererlei:

1. die Bedeutung der Rock- und Popmusik für alle Alters- und sozialen Schichten in Deutschland,
2. die nicht mehr zeitgemäße Aufteilung in E- und U-Musik,
3. die Notwendigkeit der Aus- und Fortbildung der U-Musiker (ohne Nennung eines plausiblen Konzeptes, auch nicht finanziell),
4. den erheblichen wissenschaftlichen Forschungsbedarf. (In den letzten Jahren hat sich sehr viel getan!)

Im Antrag stand der Gedanke im Mittelpunkt, dass sich aufgrund der veränderten kulturellen Struktur die Pop- und Rockkultur von einer ehemaligen „Außenseiterrolle“ zu einem gesellschaftlich weithin akzeptierten Kulturbereich fortentwickelt habe, der aber bisher eine entsprechende politische Aufmerksamkeit versagt blieb.¹³

Noch ein Seitenblick auf die Landesebene: Das Ergebnis der 3. Popkonferenz (dialog. POP) vom 16.-18.11.2001 in der Stadthalle Germering bei München ist ganz ähnlich. Das Grußwort des Bayerischen Staatsministers für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Hans Zehetmair, stellt fest: „Popmusik ist Kultur- und Wirtschaftsgut.“¹⁴ Die von der Konferenz erhofften Finanzausschüsse bleiben trotzdem aus. Das Geld fließt nach wie vor in die Hochkulturen.

4.2 Szenenwechsel: Schulmusik – warum nur soviel Denkmalspflege!

Der Verband deutscher Schulmusiker (VDS) veröffentlicht aus Anlass seines 50jährigen Bestehens die Weimarer Erklärung. Die *nmz* („neue musikzeitung“) vom März 2000 kommentiert: „Notfall Schulmusik“. Der Vorsitzende, Hans Bäßler, macht auf tief innere Zusammenhänge aufmerksam und fragt: „Kann man sich auch ohne ein *Concerto grosso* von Corelli [...] als künstlerisches Wesen entwerfen?“ Er stellt für die Schulpraxis drei Modelle gegenüber: „Das Gegenweltmodell“, „Das Konsensmodell“ und „Das Interdependenzmodell“ und

¹² Hanns Cibulka, *Das Buch Ruth*. Halle 1978, S. 51.

¹³ *is* „Überfällige Positionsbestimmung liegt vor“, *nmz* November 2001, S. 29.

¹⁴ Hans Zehetmair, zit. nach *nmz* Oktober 2001, S. 8.

sagt: „Es gibt meines Wissens kein Sachargument dafür, der Rock-musik nicht auch eine kulturpädagogische Funktion zuzusprechen oder sie in einer Werteskala unten, die musikalische Avantgarde (bzw. Klassik) aber oben anzusetzen.“¹⁵ Bäßler erkennt den totalen Bruch zwischen Unterricht und Alltag und fordert eine neue Weltorientierung (sprich Alltagsorientierung). Anstatt konsequent an ihrer eigenen Legitimation und Aktualität zu arbeiten, hat die Schulmusik in den letzten Jahrzehnten allzu oft an der Klagemauer gestanden.¹⁶ Es kann doch nicht sein, fortwährend nur das eigene Denkmal zu putzen und dabei die Zeit zu verpassen.

Das Ergebnis des Versagens der Schulmusik sei – nach Bäßler – zweierlei: einerseits das stillschweigende Abnabeln der jungen Generation, andererseits aber ihre selbst-professionalisierende Kompetenz. Das meint: Die Jugend geht ihren Weg allein.

Im Februarheft der *nmz* ist ein geharnischter Angriff aus studentischer Perspektive auf die akademische Schulmusikerausbildung zu lesen: Die Musik, die heute vor allem gehört wird, sollte auch zum Studienplan gehören. „Wir studieren zwar Musik im 21. Jahrhundert, aber sie kommt im Studium nicht vor.“ Stattdessen können die Musikpädagogen im Bereich der Populärmusik fast nichts. Das wird bei der Begegnung mit den Schülern laufend zum Problem. „Mein Alternativvorschlag lautet: Ein vierwöchiges Schulpraktikum für Hochschulprofessoren mit eigenverantwortlichem Unterricht, abzuleisten in der vorlesungsfreien Zeit. Betreuungslehrer ist die jeweilige Kollegin/ der Kollege, der regulär die Klasse führt [...] Quo vadis Hochschulen, quo vadis VDS?“¹⁷ (Eine Mitteilung am Rande: In fast allen Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland gibt es heute eigene Abteilungen Populärmusik o. ä.! Sogar der bundesweite Wettbewerb *Jugend musiziert* hat sich der Populärkultur geöffnet.)

4.3 Szenenwechsel: Sinfoniekonzert – drei besorgte Stimmen

Reinhold Brinkmann, deutscher Musikwissenschaftler an der Harvard-Universität, Ernst-von-Siemens-Preisträger, hat in seinem Artikel „Schwanengesang“ im Berliner *Tagesspiegel* vom 2. Juni 2001 aus dem Trend der von ihm beobachteten „Müdigkeit des Publikums“ geschlussfolgert, die klassische Musik werde „im 21. Jahrhundert verschwinden.“¹⁸

¹⁵ Hans Bäßler, „Musik in der Schule als Brücke zur Kultur - Rede anlässlich der Weimarer Erklärung des VDS“ am 7. November 1999, *nmz* März 2000, S. 49-51.

¹⁶ Hermann Wilske: „Inhalte statt Erlebnispädagogik“, *nmz* März 2000, S. 55.

¹⁷ Peter Granzow: „Weg oder Irrweg? - Möglichkeiten und Erwartungen“. Verschiedene Meinungen zum Artikel von Ulrich Kaiser „Schulmusik - quo vadis“? (*nmz* 12/01-1/02), *nmz* Februar 2002, S. 49.

¹⁸ Reinhold Brinkmann, „Schwanengesang“ im Berliner *Tagesspiegel* vom 2. Juni 2001, zit. nach *nmz* Juli/August 2001, S. 8.

Auf dem Essener Kongress Die Zukunft der klassischen Musik – Auf der Suche nach dem Publikum stellt ein Referent fest: „Klassik goes Pop, oder sie fährt zur Hölle.“¹⁹ (Daran glaubt natürlich ernsthaft keiner.)

Der bekannte Münchner Musikkritiker Prof. Joachim Kaiser sieht es differenzierter: „Heute [...] befindet sich alle Hochkultur in verzweifelter Defensive. Was sie nämlich erfordert an Hingabe, an Geduld, an Bildung, an Vorbereitung, an Konzentrationsfähigkeit – alles das können und wollen viele Zeitgenossen nicht mehr aufbringen. Nur: Das Schöne lässt sich nicht zusammenfassen, auf flotte, computergeeignete Ja/Nein-Entscheidungen reduzieren.“²⁰ Darum erscheine Kunst-Schönes einer mobilen, fernsehgewohnten Quizgesellschaft als altmodisch, mühselig, gestrig, sektiererisch ... Doch Kaiser relativiert zugleich: Schon Hegel habe in seiner Zeit „Zerstreutheit“ und „Faselei“ ausgemacht und kritisiert. Mit anderen Worten: Auch heute nichts Neues!

Als aufmerksame Zeitgenossen bemerken wir: Musik bekommt heute einen neuen gesellschaftlichen Stellenwert. Ein Paradigmenwechsel findet statt. Ging es bisher in der europäischen Musikkultur um das Denken, also um die Komposition, so geht es heute immer stärker um die Kommunikation, also das Tun, das Mitmachen, das Selbermachen; Musik „entsteht“ unter Mitgestaltung des Publikums.

Neben den kritischen Stimmen vernehmen wir aber auch, dass das Interesse an neuen klassischen Musikangeboten erstaunlich wächst: Spezialensembles, themen-orientierte Konzerte, Einführungen und Publikumsgespräche, Moderation und Kommentierung, mit Pop durchsetzte Programme, klassisch und poppig geprägte Kindersingfeste mit 28.000 Teilnehmern (2007 in Braunschweig) usw. Auch das ist typisch für unsere Zeit! So bieten seit Kurzem bereits fünf Musikhochschulen und mehrere Universitäten neue Studiengänge an: „Neue Wege der Musikvermittlung“ bzw. „Interkulturelle Musikforschung“, „Musikkommunikation“...

Fazit: Es ist unser Eindruck, dass in der deutschen Kulturszene einiges in Bewegung geraten ist. Die Popularkultur hat uns alle kalt erwischt. Auch die Gesellschaft taumelt und rudert. Findet eine Annäherung der beiden musikalischen Gegenspieler statt? Das unübersehbare Niemandsland zwischen Pop- und Hochkultur war lange vermint. Beide Brüder waren hoffnungslos miteinander verfeindet, so dass es keine Aussicht auf einen gemeinsamen Händedruck gab. Heute wird die Szene übersichtlicher. Zumindest sind die Vorurteile geringer geworden. Und es kann durchaus passieren, dass man in einem Konzert nicht mehr genau weiß, ob einem ein E für ein U gemacht wird oder umgekehrt. Da kommt einem Lessing in den Sinn: Ist seine Ringparabel doch noch nicht versickert: Die Wahrheit hat der, der meint, sie zu haben? Können Sultan, Tempelherr und Nathan doch ganz gut *miteinander* leben? Entdecken

¹⁹ Stefan Keim, „Die Jugend - das unbekannte Wesen“, *nmz* Juli/August 2001, S. 11.

²⁰ Joachim Kaiser, Dankesrede anlässlich der Verleihung des Werner-Egk-Preises. Zitiert nach: „Hochkultur in der Defensive“, *Augsburger Allgemeine* vom 12. Oktober 2001, S. 23.

vielleicht auch die modernen Betroffenen ihre freundschaftlichen Möglichkeiten und verwandtschaftlichen Beziehungen? Interdependenzmodell?

4.4 Letzter Szenenwechsel: Kirche(n) unter Druck

Gestatten wir uns noch einen Blick in die Kirchen! Immerhin sind sie eine starke kulturelle Kraft. Welchen Weg gehen sie? Umberto Eco schreibt etwas verschmitzt, aber doch sehr überlegt: „Es waren einmal die Massenmedien, sie waren böse, man weiß, und es gab einen Schuldigen. Ferner gab es die Tugendhaften, die ihre Verbrechen anklagten [...] Gut, das alles vorbei ist.“²¹ Wir lächeln vielleicht. Aber soweit, „das alles vorbei ist“, sind die Kirchen noch lange nicht. Sonst müssten sie gelassener und lustvoll-offener auf die neue populäre Kultur reagieren. Bis heute übernehmen sie lieber die Rolle des tugendhaften Anklägers als die eines optionserfüllten Visionärs. Die Frage drängt sich auf: Ist es denn wirklich nötig, in jedem Jahrhundert neu als einsamer Herold gegen den Rest der Welt aufzutreten in dem Glauben, diese demonstrative Pose seien wir Gott schuldig? Manche kirchlichen Verantwortungsträger schauen beim Thema Populärmusik so ernst in die Runde, als spiele der FC Bayern nur noch in der zweiten Liga. Es ist keine Frage: Der hermeneutische Zirkel wird sie auch diesmal wieder einholen. Und über eins müssen sie sich klar sein: Die Zeit der ersten Geige ist vorbei. Wohl oder übel werden sie in der zweiten Reihe Platz nehmen müssen.

Kultur ist unerbittlich. Sie geht ihren Weg – mit uns, gegen uns und auch ohne uns. Das zu begreifen sind wir erst auf dem Wege. Wer immer vorn war, wer die Leitkultur gestellt hat und nun nicht einmal mehr der *primus inter pares* sein darf, nur gleichberechtigter Partner auf dem Markt der Möglichkeiten, dem muss es ja unbehaglich werden auf diesem Planeten.

In dieser Situation befinden sich die Kirchen heute. Sie lenken ein, weil es nicht anders geht. Lieber wären sie aber die überlegenen Apostel der Hochkultur. Aber der Druck von außen ist so groß, dass es nicht mehr anders geht, als sich „um das Wesen dieser (neuen) Kultur zu kümmern“.

Um den Prozess, der die Kirchen erfasst und in Unruhe gestürzt hat, noch deutlicher in den Griff zu bekommen, fügen wir dem anfangs erwähnten Artikel der *Süddeutschen Zeitung* (5) noch zwei weitere hinzu:

- Januar/Februar 2001: In Musik und Kirche sagt uns unser katholischer Kollege Stefan Klöckner kritisch: „Kirchenmusik muss auf den Tag gebracht werden, darf kein feudal ausgestattetes Museum sein [...] Die Zeichen der Zeit zu erkennen und zu deuten, ist ein ‚*locus theologicus*‘.

²¹ „Multiplizierung der Medien“ in Umberto Eco, *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München 1985, S. 162.

Zeitgenossenschaft bezeichnet den theologischen Genuss der Zeit, in der man lebt [...] Populär – populistisch – popelig?“²²

- Und ein halbes Jahr später (September/Oktober 2001) in der gleichen Zeitschrift: Bernhard Reich, KMD in Calw und Präsident des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland: „Fortbildungen waren immer nötig [...] Neu ist jetzt der große Bereich der Populärmusik, dem man sich nicht verschließen darf, selbst wenn man sich dazu nicht so verpflichtet fühlt [...] Wer sich dieser Entwicklung grundsätzlich verschließt, der macht einen kapitalen Fehler.“²³

Der Weg war weit, bis diese Sätze an exponierter Stelle so eindeutig gesagt werden konnten. Aber die Stimmen häufen sich, die mahnen: „Haltet die ‚Kirchentüren‘ nicht von innen zu!“²⁴ So gibt es heute an mehreren Hochschulen für Kirchenmusik popmusikalische Öffnungsanstrengungen; die Referenten für kulturelle Bildung und die Jugendpfarrämter betreuen viele Bands; in Bayern steht die christliche Populärmusik organisatorisch sogar gleichberechtigt neben der tradierten Kirchenmusik. Zwei Brüder unter einem Dach?

Eigentlich klingt das alles ganz gut. Aber trotzdem: Das Unbehagen über diese neue Kultur, die Populärkultur, liegt nach wie vor wie Mehltau auf Kirchen und Gremien. Ohne Einzelheiten zu nennen, verweisen wir auf die vier offiziellen EKD-Papiere der letzten Jahre: *Kirche und Kultur in der Gegenwart* (1996)²⁵, *Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von Protestantismus und Kultur* (2000)²⁶, *Räume der Begegnung - Religion und Kultur in evangelischer Perspektive* (2002)²⁷ sowie *Kirche der Freiheit - Perspektiven für die Evangelische Kirche im 21. Jahrhundert*“ (2006)²⁸. Im ersten und letzten wird die Populärmusik zwar in einem Unterpunkt behandelt und in einem anderen mit einer irreführenden Zahl erwähnt; zusätzlich gibt Peter Bubmann einen Überblick über die Lage. Im zweiten Papier gehören ihr von 68 Seiten ganze vier. Das dritte Papier widmet ihr sogar ein eigenes Kapitel, allerdings unter der negativen Leitidee des Trivi-

²² Stefan Klöckner, „Anmerkungen zur Situation der katholischen Kirchenmusik in Deutschland.“, *Musik und Kirche* 2001 Heft 1, S. 7.

²³ Bernhard Reich, „Ein Kantor muss immer sichtbar sein.“, *Musik und Kirche* 2001 Heft 5, S. 298.

²⁴ „Josefstaler Anstöße zum Gottesdienst“, verabschiedet bei der Wochenendtagung ‚Tat-ORT Gottesdienst‘ (26.-28. Januar 2001). In: Rainer Brandt, *Bericht aus dem Amt für evangelische Jugendarbeit zur Landeskonferenz der Dekanatsjugendpfarrerinnen und -pfarrer* (02.-05. Juli 2001 in Sulzbürg).

²⁵ *Kirche und Kultur in der Gegenwart*/hrsg. von Helmut Donner. Hannover 1996.

²⁶ Manfred Kock (EKD), Walter Klaiber (VEF), *Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von Protestantismus und Kultur im neuen Jahrhundert*. Hannover/Frankfurt am Main 1999.

²⁷ *Räume der Begegnung - Religion und Kultur in evangelischer Perspektive. Eine Denkschrift*. Gütersloh 2002, S. 36 ff.

²⁸ *Kirche der Freiheit - Perspektiven für die Evangelische Kirche im 21. Jahrhundert - Ein Impulspapier des Rates der EKD*. Hannover 2006.

alen. Aber in keiner der vier Veröffentlichungen werden Konzeptionen vorgelegt, wie wir den kulturellen Umbruch kirchlich bewältigen können. Immer wieder geht es nur darum, zu sagen, wer wir sind, was wir haben und welche Bedeutung wir für die Gesellschaft und die Kultur besitzen. Unsere kulturelle Relevanz und Identität, wie sie heute aussehen könnte, wird nur beteuert, aber nicht inhaltlich diskutiert. Es fehlt, wenn nicht alles täuscht, der gelungene theologische Überbau. Das heißt: Es fehlt die große Vision für die Zukunft.

5 Vom Unbehagen der Hochkultur in der populären Umgebung

Wir wollen nun mit vier Leitsätzen versuchen, das Unbehagen ins Wort zu holen, ohne damit Vollständigkeit zu beanspruchen. Wir berühren die Bereiche Kultur, Ästhetik, Qualität und als Parallele noch einmal die Theologie.

1. These (das kulturelle Unbehagen): Ohne theoretische Orientierung und konzeptionelle Fundierung kann die Gesellschaft nicht vernünftig handeln. Sie braucht eine neue Theorie der Kultur.

Die Grundfrage ist: Versteht sich Kultur als schöne Zutat zum Leben oder ist sie das Leben selbst? Ist sie als Hochkultur ein Privileg für Auserwählte – also ein spezieller, separater Bereich – oder umfasst sie das Leben in seiner Gesamtheit?

Der bei den Klassikvertretern* weit verbreitete Kulturpessimismus entscheidet sich klar für die erste Lösung. Danach ist zum Beispiel die Populärmusik die vorläufige Endstation der kulturellen Dekadenz, das tiefste kulturelle Tal. Jede neue Epoche wäre nach dieser These immer die bisher schlechteste. Die Klassik aber steht wie ein einsamer Fels in der Brandung des allgemeinen Verfalls.

Wer so denkt, hat natürlich immer Schwierigkeiten mit neuen kulturellen Erscheinungen. Und nicht selten kämpft er an einer Front, wo der Feind überhaupt nicht steht. Statt die Chancen und Notwendigkeiten der neuen Kultur zu entdecken, sieht er nur ein Bergab, den Verfall. Wie wäre es mit dem Vorschlag des Philosophen Wolfgang Iser, Kultur heute in ihrer „erweiterten Perspektive“ zu sehen, in ihrer hochkulturellen und in ihrer populären Form?

Damit berühren wir Leitsatz 4 unserer Exposition: Es gibt keine Kultur jenseits irgendwelcher Kultursynthesen. Mit Sicherheit ist es also nicht nötig, ein schlechtes Gewissen zu haben, wenn wir „mit der Zeit im Gespräch“ sind; im Gegenteil! Populärkultur und Hochkultur sollten die Begegnung suchen. Die Zeichen am Horizont stehen gut.

Das heißt natürlich auch, dass wir uns eine kognitive Distanz bewahren müssen. Die Kultur hat Platz für alle, aber nicht für alles. Fragen der Sachge-

mäßigkeit und der Qualität müssen diskutiert werden, allerdings nicht nach Regeln von gestern. Populärmusik „denkt“ anders als die Klassik. Darum folgt sie auch anderen Gesetzen.

Mit diesem Denkansatz befinden wir uns in guter Gesellschaft: Paul Tillich, Albrecht Grözinger, um nur zwei aus dem theologischen Sektor zu nennen. Auf Andrew Greeley sei ausdrücklich hingewiesen. „God in Popular Culture“²⁹ heißt sein kulturtheologischer Entwurf.

Fazit: Wir meinen also: Wer über den Platz der Hochkultur in der Postmoderne nachdenken möchte, der muss auch die Verhältnisbestimmung zur Popularkultur vornehmen. Postmoderne, also unsere gesellschaftliche Umgebung, ist in erster Linie ein kulturelles Phänomen, ein Phänomen großer Vielfalt und großer Gegensätze. Sie gilt es zu akzeptieren. Aber gerade daran scheiden sich die Geister. Hier entsteht das große Unbehagen – und manchmal sogar der Krieg. Alle behaupten ihr Existenzrecht, ihre Qualität und vor allem ihre zeitgeschichtliche Echtheit. Und jeder will ernst genommen sein. Wird es Hochkultur und Popularkultur gelingen, sich gegenseitig in den Blick zu bekommen, sich gegenseitig zu akzeptieren?

Die musikalische Hochkultur fühlt gegenüber der modernen Popularkultur Unbehagen, weil sie den musikalischen Paradigmenwechsel (den Rhythmus, den Swing, den Beat!) beargwöhnt und als Dekadenz bewertet. Umgekehrt empfindet die Populärmusik die „Klassik“ als beendet, unmodern und überholt, sich selbst aber als modern und aktuell. Der Graben ist „garstig“ (Lessing), der beide trennt. Ist er aber auch unüberwindbar? Soviel zur ersten These!

2. These (das gesellschaftlich-ästhetische Unbehagen): Postmoderne ist ästhetische Inszenierung. Die Hochkultur darf diese *conditio postmoderna* nicht als geistige Oberflächlichkeit deuten.

Jede Kultur hat eine bestimmte Stoßrichtung. Wir nennen sie Ästhetik. Ästhetik ist die zentrale Dimension des Kulturellen. In ihr wird deutlich, worum es eigentlich geht. Da gibt es plötzlich ganz andere Werte, neue Maßstäbe, verrückte Lebensmaximen, Feeling statt Denken, Gefühl statt Vernunft, eine ganz andere Musik! Die Erlebnisorientierung kennzeichnet die moderne Art zu leben. Und wer diese Erscheinungen mit falschen Maßstäben misst, kommt zu falschen Ergebnissen. Ganz konkret: Wer an die Populärmusik die Elle der Klassik anlegt, vermisst sich total. Sie gehorcht anderen Regeln. Es ist eine Ästhetik der Sinnlichkeit, nach der hier musiziert wird, nicht die des Gehirns. In ihrem Vollzug geht es z. B. weniger um konkrete Bedeutungen und textlich gefasste Inhalte, sondern vielmehr um ihr Bewegungspotenzial. Die Show ist

²⁹ Andrew M. Greeley, *God in Popular Culture*, Chicago 1988; deutsch: *Religion in der Popkultur*. Graz 1993.

* Populärmusiker bezeichnen jede Musik der Vergangenheit als Klassik. Ihre Musik dagegen ist die moderne.

ihr Geschäft – positiv gemeint! Populärmusik wird auf ihre Bewegungscodes hin „gelesen“, ja „abgetastet“ und mit dem ganzen Körper erschlossen – mal mehr, mal weniger. Das ist ihr Sinn! Davon wusste die Klassik wenig – und die Romantik fast nichts. Diese beiden Kunstrichtungen haben die Melodik und die Harmonik bis zum Bersten fortentwickelt; die Rhythmik aber ließen sie unberührt. Populärmusik dagegen wendet sich dieser musikalischen Urgewalt zu und erklärt den Rhythmus, den Beat zum neuen Paradigma. Er ist das Feuer im Ofen. Und sollte einer auf die Idee kommen, hinter dieses Paradigma zurückgreifen zu wollen, der muss an der kulturellen Realität scheitern. Äußere Gestaltung, etwa die Bewegung, die Gestik ist keine infantile Hampelpelei, ist kein Ausdruck innerer Armut, sondern ein erklärtes Zeichen dieser Musik.

Mit der Bewältigung dieser neuen Bedingung sind wir alle noch beschäftigt. Die Hochkultur darf also die neuen ästhetischen Kriterien nicht als geistige Indolenz deuten. Das wäre ein dilettantisches Urteil. „Kommunikation“ (Musik als Tun, als Mittun, als Selbermachen) erfordert eben andere Töne als „Komposition“ (Musik als Denken)!

Wir wollten mit diesen Gedanken zeigen: Die Postmoderne mit ihrer Populärmusik ist keine modische Schimäre, die man in ihrer Oberflächlichkeit enttarnen muss. Sie prägt unser aller Leben um. Man kommt ihr auch nicht bei, wenn man sie als „außenorientiert“ und damit „kulturunmöglich“ abqualifiziert. Beim Anblick eines sehr charakteristisch zurechtgemachten Jugendlichen etwa – wir meinen einen szenebewussten Typ – können einem schon mal die Gesichtszüge entgleisen. Aber der Verdacht auf alberne Äußerlichkeiten verfliegt meistens, wenn man mit ihm ins Gespräch kommt. Wie wäre es, wenn die Hochkultur mit dieser neuen Kultur mehr „redete“?

Bringen wir das alles auf den Punkt: Wo liegt das Unbehagen? Der „klassisch“ denkende Mensch ist von der Sache her ein „innengeleiteter“ Typ (David Riesmann). Er ist geprägt von festen Wertvorstellungen und eindeutigen Prinzipien; er lebt von unumstößlichen Wahrheiten und hehren Moralvorstellungen. Wertorientiertheit, Qualität und Beständigkeit sind seine Markenzeichen. Ganz anders der „außen-geleitete“ Mensch: flexibel, inszenierungsbereit, kreativ – was das auch immer sein mag. Heute sind ästhetische Garnierungen gefragt, Designbereitschaft und abwechslungsreiche Szenen. „Die Außenwahrnehmung des Menschen, seine inszenierte Erscheinungsweise hat an Bedeutung gewonnen.“³⁰ Gerhard Schulze prägte mit seinem Bestseller dafür den Begriff der Erlebnisgesellschaft.³¹

Und mit dieser „außengeleiteten“ Kultur soll der „innengeleitete“ „Klassiker“ ins Gespräch kommen! Da muss ihm ja unbehaglich werden. Die Gegensätze scheinen so krass, dass es keine geistige Brücke zwischen beiden gibt. Im

³⁰ Wilfried Ferchhoff, „Jugendkulturen in Deutschland am Ende des 20. Jahrhunderts“, *Populärmusik, Jugendkultur und Kirche*/hrsg. von Wolfgang Kabus. Friedensauer Schriftenreihe - Reihe C Bd. 2. Frankfurt am Main 2000, S. 138.

³¹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main u. a. 1993.

kulturellen Scheinwerfer der popularen Welt wirkt die „innengeleitete“ Klassik plötzlich wie ein Fossil, die „außengeleitete“ Gesellschaft dagegen wie das blühende Leben! Ja, es ist schlimm, wenn Selbstbild und Fremdbild so weit voneinander entfernt sind, wie das heute der Fall ist. Die alte klassische Straßenverkehrsordnung und der neue popkulturelle Straßenverkehr wollen nicht zueinander passen, jedenfalls nicht sofort. Michael Heymel bringt das Unbehagen für den Bereich der Kirchenmusik genau auf den Punkt, wenn er fragt: „Pop und Rock [...] zielen auf Bewegung, geistliche Musik abendländischer Tradition dagegen auf Sammlung und Konzentration. Zu fragen bleibt, wie das rhythmische Anliegen, das sich in der Populärmusik äußert, in der kirchlichen Praxis (etwa im Gottesdienst) aufgenommen werden kann.“³²

3. These (das qualitative Unbehagen): „Populärmusik ist der Gartenzwerg in der Kunst; er ist ein unwürdiger Partner der Hochkultur.“ Die „Klassiker“ benötigen fachliche Kompetenz, um derartige Fehltritte zu vermeiden.

Die Argumentation der popularen Primitivität ist hinlänglich bekannt. Bis heute wird sie bemüht. Wir erinnern uns noch einmal an die Veröffentlichung im *Forum Kirchenmusik* (vgl. Fußnote 4). Populärmusik ist „Kunst“ auf Straßenhöhe, nutzlose Wegwerfware! Oder wörtlich im Originalton Strodthoff: „Mit Rock und Pop assoziiere ich andere Gefühlsebenen als die des Ritus im religiösen Rahmen [...] Ich denke an Freizeit, Cola, Werbung und Schülerfeten [...]“³³

Es ist in der Geschichte nicht das erste Mal, dass die Musikkultur ein ästhetisches Gruseln überfiel in dem Augenblick, als das Volk selbst zu den Tönen griff. Denken wir zum Beispiel an das geistliche Volkslied *Harre, meine Seele*. Es bekam kein ordentliches Grab bei den Heiligen, sondern gehörte auf den Friedhof der Geächteten. Mit einem Sternchen hinter der Liednummer sollte es sterben. Aber es starb nicht. Heute feiert es fröhlich Urständ, sogar im Evangelischen Gesangbuch. Und wir fragen: War für das Verdammungsurteil die Kategorie des Ästhetischen überhaupt zuständig? Gibt es Zusammenhänge, die mit den Begriffen „gut“ oder „schlecht“ nicht geregelt werden können? Wenn auch die tradierte Ästhetik der Populärmusik nur Partytauglichkeit testen will: Die Teenies wissen mehr!

Die Geringschätzung des Populären speist sich aus verschiedenen Quellen.

- Da ist einmal das humanistische Bildungsideal, das im Entstehen einer an der breiten Masse orientierten Kultur nur ein Symptom des Zerfalls sieht. Abgesunkenes Kulturgut!

³² Michael Heymel, „Populärmusik und Kirche - Interdisziplinäres Forum in Bad Herrenalb“, *Musik und Kirche* 2000 Heft 3, S. 201.

³³ Jörg Strodthoff, „Zwischenruf“, *Forum Kirchenmusik* 2002 Heft 1 (Januar/Februar), S. 13.

- Daneben steht die linksintellektuelle Kulturphilosophie und Gesellschaftskritik, die in der Gefolgschaft Adornos „nichts Wahres im Falschen“ ausmachen kann: Populäre Musik, ob Jazz, Schlager, Pop oder Rock ist Massenbetrug!
- Dazu kommt heute ein Drittes: Die Jugendkultur – auch die musikalische – hat sich in den letzten fünf Jahrzehnten so weit von der tradierten Kulturpraxis der Erwachsenen entfernt und dabei ein so differenziertes Eigenleben entwickelt, dass sie dem, der draußen steht, verdächtig erscheint. Noch einmal Adorno: Dort werden Dinge gemacht, „von denen wir nicht wissen, was sie sind.“³⁴

Demgegenüber gilt unser Plädoyer einer sachkundigen Einsicht. Die Wissenschaft weiß heute sehr genau, wer und was Populärmusik ist: Sie ist Bestandteil unseres Alltags und unserer Biografie; sie entspricht heutigem Lebensgefühl und hat Leit-bildfunktion übernommen. Und nun das völlig Ungewohnte für uns: Die Jugend wird nicht mehr *mit*, sondern *durch* Populärmusik groß. So sagen es uns die Soziologen. Die theologischen und hochkulturellen Attacken gegen sie – vorgetragen im Namen von Qualität und Verantwortung – erweisen sich als fromme Fehlschläge und akademische Verspätungen. Selbst die Argumente „Unterhaltung“ und „Genuß“ müssen neu diskutiert werden. Beide gehören bekanntlich zu den *conditio postmoderna*, also auch zur Ästhetik der Populärmusik. Den „Klassikern“ sind sie bis heute verdächtig. Unterhaltung ist das Feindbild der sog. E-Musik. Sie beansprucht für sich gesammelte Aufmerksamkeit. Aber dagegen ein Zitat aus dem Jahre 1999/2000; neue wissenschaftliche Erkenntnisse werden sichtbar: „Am angemessenen *delectare* liegt es, ob das Gesagte überhaupt eine Wirkung hat [...]“ sagt Harald Schroeter-Wittke in seiner Habilitationsschrift (Bonn 1999/Friedensau 2000).³⁵ Und Rudolf Bohren meint: „Vergisst der Prediger, dass er (auch) ein *homo ludens* (ein spielerischer Mensch) ist, wird er leicht zum Tragiker auf der Kanzel [...]“³⁶

Das sind Töne, die ein so genannter „ernster Musiker“ – natürlich verstanden im übertragenen Sinne – nicht gerne hört. Wir aber fragen: Ist die Hochkultur vielleicht deswegen zum „Tragiker auf der Kanzel“ geworden, weil sie dieses Zeichen der Zeit nicht verstanden hat, das Signum der neuen Kultur?

Es kann nicht schaden, in diesem Zusammenhang auch noch auf Leopold Mozart, den hochehrwürdigen Pädagogen der Aufklärung hinzuweisen. Er schreibt an seinen Sohn: „Vergiß das sogenannte populäre nicht.“³⁷

³⁴ Theodor W. Adorno, „Vers une musique informelle“, *Gesammelte Werke* Bd. 16. Frankfurt am Main 1978, S. 540.

³⁵ Harald Schroeter-Wittke, *Unterhaltung*. Friedensauer Schriftenreihe - Reihe C Bd. 4. Frankfurt am Main 2000, S. 65.

³⁶ Rudolf Bohren, *Predigtlehre*. München 1986, S. 18.

³⁷ Leopold Mozart, zit. nach *Wolfgang Amadeus Mozart*, III, Kassel 1971, S. 53.

Die heutige Populärmusik hat die klassischen Fesseln gesprengt und unbefangen die Unterhaltung und die Körperlichkeit zum wesentlichen Ganzheitsfaktor der neuen Musik erklärt und zu ihrem eigenen Prinzip gemacht. So ist – vom Denkansatz her – ein Konzert der Populärmusikszene etwas völlig anderes als ein Konzert der Klassik. Geht es der Einen ums Erleben, so geht es der anderen ums Denken. Das heißt: Auch die Kriterien der Qualität sind auf sehr unterschiedlichen Ebenen angesiedelt. Verständlich! Wenn die Hochkultur dabei Unbehagen empfindet, dann steht sie zwar in einer großen Tradition; verhindern wird sie das neue ästhetische Element aber nicht. Körperlicher „Musikgenuss“ im Dienste des Ich! Das ist das Wesen der neuen, zeitgenössischen Populärkultur. Die Hochkultur sollte sich unbeschwerter darum kümmern.

Wenden wir uns noch der theologischen Seite unseres Anliegens zu. Das scheint ein Umweg zu sein. Aber wir treffen damit ein weiteres zentrales Anliegen.

4. These (das theologisch-semantische Unbehagen): Populärmusik ist Teil der postmodernen „Kultur nach dem Wort“. Ihre neue „Erzählweise“ ist keine kulturelle Verwahrlosung.

Spätestens seit der Reformation versteht sich die Kirche als „Kirche des Wortes“. Das sehr spezifische Wort-Ton-Verhältnis etwa bei Martin Luther und Heinrich Schütz ist typischer Ausdruck dieses Weltbildes und galt bisher als vorbildlich und verbindlich. Problematisch wurde die Wort-Ton-Beziehung bereits bei Bach, kritisch in der Romantik und zum Dilemma im Rock und Pop: Das Wort wird heute ekstatisch deformiert. Was ist dazu zu sagen?

Die westliche Tradition hat ihre kulturellen Wurzeln im Judentum und bei den Griechen. Das war eine „Kultur des Wortes“. Wort und Wirklichkeit gehörten zueinander und gaben den Dingen Sinn. Eine Wirklichkeit ohne Wort war nicht vollständig. Zum Beispiel wurde die Liebe erst durch das Ja-Wort bei der Trauung real; vorher spielte sich nichts ab.

Heute ist der Vertrag zwischen Wort und Wirklichkeit gebrochen. Die Brücken sind gesprengt. Unsere Kultur ist zu einer „Kultur nach dem Wort“³⁸ geworden. Wir haben das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit der Sprache verloren (nach Georg Steiner). Denken wir getrost an die Politiker: jeder lügt, so gut er kann. Oder: Müsste heute das zentrale Wort beim Traualtar „[...] bis dass der Tod euch scheidet“ nicht ehrlicher heißen: „Bleibt zusammen, solange es euch Spaß macht; danach kann jeder seiner Wege gehen“? Zwar bleiben wir bei der alten Formulierung; nur: wir glauben sie nicht! Das Wort ist einfach nicht mehr wahr.

³⁸ Georg Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* (1989). Mit einem Nachwort von Botho Strauß. München/Wien 1990, S. 132.

Darum liegt die Sprache auch überall herum wie Müll – in den Zeitungen, in den Medien, im Internet – und keiner kann ihn entsorgen. Wie es scheint, gehört Müll attributiv zu uns (nach Michel Certeau), auch der Sprachmüll.

„Das Müllen ist des Menschen Lust; Müllenum, Müllenum;
So müllen wir einander um; Müllenum, Müllenum.“³⁹
(nach Kurt Marti)

Der Verlust der Autorität des Wortes, des logos, der Logik hat tiefgreifende Folgen für unsere Daseinserfahrung. Was uns bleibt, sind persönliche Gefühle, Erlebnisse, Emotionen. Die kann uns keiner nehmen. So ist unversehens aus der „Wortgesellschaft“ ein „Menschenpark“ als „Erlebnisgesellschaft“ geworden, eine „Kultur nach dem Wort“ (Peter Sloterdijk, Gerhard Schulze, Georg Steiner). Damit sind wir erneut bei der Populärmusik angekommen.

Versuchen wir jetzt, einige Gedanken zur Semantik dieser neuen Kultur zu formulieren, um zu begreifen, wie sie sich selbst versteht.

„Alles, was ich dir zu sagen habe, sagt dir meine Gitarre.“⁴⁰ Dieser Satz ist keine Anekdote. Er ist die Leitidee von heute aus dem Munde eines Popmusikers. Wir haben richtig gehört: die Gitarre – unser so beliebtes Sound-symbol – sagt das, nicht meine Stimme, meine Sprache. In einer „Kultur nach dem Wort“ brandet eine Musik auf, die einem wortlosen Mythos gleicht: Das Wort wird vom Klang überboten. Populärmusik mit ihrem „neuen Sound“ wird zum Signum der Postmoderne, zum Symbol einer emotionalen Kultur. Eine Musik ohne Worte? Die „Kirche des Wortes“ jedenfalls hat Probleme damit. Verstößt sie doch elementar gegen das bisher geltende theologische Prinzip des „Singens und Sagens“.

Fragen wir die Populärmusik, wie sie sich Sprache und Musik im Einklang vorstellt. Was ist ihr Konzept? Besitzt sie ein anderes Programm als Luther und Bach? Verlangt ihre neue Ästhetik auch eine neue Semantik?

Die Populärmusik wirft die Sprache nicht weg, aber sie gibt ihr eine andere Position. Sprache wird als Stimme interessant (etwa Bob Dylan, Louis Armstrong, Patty Smith, Beach Boys ...); sie wandert in den Sound. Dort hat sie nicht mehr die Aufgabe, das Wort im klassischen Sinne „zu sagen“, sondern sie muss menschliche Leidenschaften mit Hilfe von Worten musikalisieren. Sie darf jubeln, seufzen, schreien, hauchen; alles ist erlaubt – auch extremste ekstatische Formen –, wenn sie nur dem Erlebnis dienen. Von daher erklärt sich auch ihre erhöhte Subjektivität: Im Song hat der Sänger vor allen Dingen sich selbst mitzuteilen. Der Volksmund nennt das gern Authentizität (Echtheit).

Die zentrale Aufgabe der Stimme ist also der Transport von Subjektivität, nicht der Transport des Wortes. Begreifen wir sie darum getrost als einen Ekstasekürzel, der schließlich sogar zur Körpersprache wird, zur Gestik. Die

³⁹ Kurt Marti, *Gedichte, Alfabeete, Cymbalklang*. S.I. 1966.

⁴⁰ Anonymus, zitiert nach Bernd Schwarze, *Die Religion der Rock- und Popmusik*. Stuttgart/ Berlin/ Köln 1997, S. 95.

Stimme liefert das Brennmaterial für das Feuer der Gefühle und wird unter Umständen selbst dabei verbrannt. Natürlich ist der Text für den Song nach wie vor unverzichtbar; aber er muss sich gefallen lassen, dass er zum Sound verlängert wird, zu einer postverbalen Sprache. Was die Populärmusik zusammenhält, natürlich graduell sehr verschieden, ist also nicht der Text, sondern der Sound.

Um es noch einmal ganz pointiert zu sagen: Der Sound setzt das Wie (Inszenierung) vor das Was (Sprache); er setzt den Klang vor die Bedeutung; er platziert das Singen vor das Sagen und den charakteristischen Ausdruck vor den Inhalt. Die Sprache ist der Auslöser, nicht das Ziel; sie mutiert zur Stimme und wandert in den Sound – und der Sound wird zur Gestik. So ist die Gestik nichts weiter als die Fortsetzung der Sprache mit anderen Mitteln. Über das körperliche Erleben, nicht über die kopflastige *ratio* verkündet sie ihre Botschaft und steigt in die begrifflichen Lücken. Diese neue Zielsetzung erhöht die Intensität des Singens zwar ungeheuer, manchmal bis zum dezibelischen Grenzwert, aber sie reduziert die verbale Artikulation auch erheblich, manchmal bis auf „0“.

Konkret: Der Text ist in vielen Poprichtungen und Titeln nicht verstehbar. Der Sound in seiner Lautstärke dagegen beherrscht alles. Und das ist nach der neuen Ästhetik nicht einmal falsch. „Ein Song braucht nicht verstanden zu werden; du kannst ihn trotzdem begreifen.“⁴¹ Deuten ist Erleben, nicht Denken!

So ist die Populärmusik von der Sache her keine Hörmusik, wohl aber ein singendes und tanzendes Ringen um Identität; eine neue „Erzählweise“,⁴² eine „triebhafteste Rede“, die den Einklang zwischen „Singen und Sagen“ gestisch definiert; vielleicht auch eine neue *via regia*, wenn wir sie nach der Beziehung von Text und Musik befragen. Und vor allem eins: Sie bestätigt höchst eindrucksvoll, dass es einer der größten protestantischen Irrtümer ist zu meinen, Religion sei nur eine Sache der bewussten Wahrnehmung. Populärmusik tritt den Gegenbeweis an. Sie „macht“ etwas völlig anderes mit uns. Sie zeigt, wie man das Evangelium auch „sagen“ kann.

Eine neue Weise des Wortes also? Andere Völker wussten das schon lange, nur das Christentum hatte sich anders entschieden. Heute, im Zeitalter der Globalisierung, auch der kulturellen, hat es „Schwierigkeiten mit (dieser) ... Wahrheit“⁴³ (Walter Janka). Es empfindet Unbehagen, ja Gefahren für das Evangelium in dieser populären Umgebung. Ob das Wort in der Populärmusik denn wirklich verdunstet zugunsten einer ichbezogenen Fröhlichkeit?

Wir verstehen alle Bedenklichen, die das befürchten. Die Beantwortung dieser Frage ist aber nur über die Praxis zu klären. Populärmusik ist keine Sache der *ratio*, wohl aber der *emotio*. Man muss sie tun. Die Gedanken des Körpers errät

⁴¹ Anonymus, zitiert nach Jean-Martin Büttner, *Sänger, Songs und triebhafteste Rede*. Basel 1997, S. 243.

⁴² Jean-Martin Büttner, (vgl. Fußnote 42), S. 17.

⁴³ Walter Janka, *Schwierigkeiten mit der Wahrheit*. Berlin/ Weimar 1990.

nur der, der sie am eigenen Leibe erfährt.⁴⁴ Werden wir nicht müde, das zu betonen.

6 Zum Schluss

Unser Thema gehört in einen inneren Zusammenhang zur Gesamtwetterlage der Welt: Globalisierung, Individualisierung, Emotionalisierung. Wenn heute vom Schicksal der Menschheit in der Postmoderne gesprochen wird, dann stellen sich schnell die großen Krisenmetaphern und ihre Gegenstrategien ein. Das kulturkritische Lamento ist besonders beliebt. Wir glauben weder an das Eine noch an das Andere. Was wir brauchen ist ein klares Profil, ist kulturelle Echtheit. Und dazu gehört mit großer Selbstverständlichkeit die neue Populärmusik genauso wie die tradierte Hochkultur. Das bedeutet: Kontinuität und Aktualität unter einem Dach! Der Philosoph Wolfgang Iser gibt uns mit seinem Leitbild einen überzeugenden Schlüssel in die Hand. Er spricht von der (musikalischen) „Doppelfigur der Gegenwart“ und sagt: man muss sich „in beiden Arten kompetent und lustvoll“⁴⁵ bewegen können.

Mit der Kontinuität hat die Hochkultur, verstanden als Pflege der Tradition, auch der zeitgenössischen, keinerlei Probleme, wohl aber mit der populären Aktualität. Dazu können wir nur sagen: Jede Zeit hat ihre Grammatik - und die ist erlernbar. Ist es nicht höchste „Zeit, dass wir uns um das Wesen dieser (neuen) Kultur kümmern“? Heute hat keiner mehr ein Recht auf Ahnungslosigkeit. Die Hochkultur sollte – mit und ohne Unbehagen – in Sachen Populärkultur die geistigen Turnschuhe ausziehen und kompetent und lustvoll mitreden. Sie sollte endlich begreifen, dass Populärkultur etwas völlig anderes „mit und macht“ als die Klassik, also einfach „anders“ ist als sie. Es geht, was die Begegnung beider Kulturen betrifft, nicht um Toleranz – die hat keiner mehr zu erbitten; „Dulden ist beleidigen!“⁴⁶ (Goethe); es geht um Akzeptanz, und zwar im Namen der kulturellen Echtheit und der post-modernen Pluralität. Eins sollte uns ganz klar sein: Kultur ist autopoietisch und selbstreferenziell. D. h.: Sie geht ihren Weg – auch ohne uns. Und wir ahnen sicher nicht falsch: Die Zeit ist nicht mehr fern, wo die Populärkultur ihre eigene Hochkultur präsentieren wird. Allerdings spricht nichts dafür, dass der Psalter in Zukunft nur noch als Pop gesungen wird.

⁴⁴ Vgl. auch den Aufsatz von Rainer Pachner und das Interview mit Friedhelm Brusniak in *Musik und Kirche* 2002 Heft 2, S. 76-86 und S. 92-95.

⁴⁵ *Die Aktualität des Ästhetischen*/ hrsg. von Wolfgang Iser. München 1993, zitiert nach BKJ (Hrsg.) Bd. 41. Remscheid 1997, S. 15.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, „Maximen und Reflexionen“ Nr. 875. In: *Goethes Werke*, Festaussgabe Bd. 14. Leipzig 1926, S. 361.

Ada Kadelbach

„I denne fagre sumarstid gå ut, mi sjel...“

Paul Gerhardt in skandinavischen Gesangbüchern

Andreas Marti hat es in einem Beitrag zum Paul Gerhardt-Jahr auf den Punkt gebracht: Paul Gerhardt ist ein Rezeptionsphänomen.¹ Das merken wir nicht nur im Jubiläumsjahr. Kein anderer deutscher Kirchenlieddichter ist so stark verbreitet, nicht einmal Luther. Gerhardts Lieder wurden praktisch in alle Sprachen übersetzt. Sie werden bis heute weltweit gesungen, in allen Konfessionen, in allen Ländern. Seine Wirkung ist in der Kirchenmusik, in der Andachts- und in der Weltliteratur, ja sogar in der Bildenden Kunst bis heute zu spüren. „Gerhardt als Rezeptionsphänomen umfassend und detailliert zu untersuchen, wäre eine Aufgabe, der sich die Hymnologie erst noch stellen müsste“,² fordert Marti. Mein kurzer Beitrag über Gerhardt-Lieder in skandinavischen Gesangbüchern soll zu dieser gemeinsamen Aufgabe ein Baustein sein.

Skandinavien nimmt in der internationalen Rezeptionsgeschichte Paul Gerhardts eine bemerkenswerte Stellung ein. Bereits in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts erschienen die ersten dänischen und schwedischen Übersetzungen: in den Gesangbüchern des Bischofs von Odense Thomas Kingo (1681) und des schwedischen Erzbischofs Haqvin Spegel (1686). So wurden Gerhardts berühmte Morgen- und Abendlieder „*Wach auf, mein Herz, und singe*“ und „*Nun ruhen alle Wälder*“ bereits kurz nach seinem Tode (1676) auf dänisch und schwedisch gesungen. Einige dieser frühen Übersetzungen haben bis heute überlebt, wenn auch in immer wieder neuen Bearbeitungen und Verbesserungen. Andere wurden in den folgenden Jahrhunderten durch neue Übertragungen und Nachdichtungen abgelöst und ergänzt.

Für Deutschsprachige, die Gerhardts Texte weitgehend (wieder!) in den Originalfassungen singen, ist es ein faszinierender Gedanke sich vorzustellen, dass sich in anderen Sprachräumen theoretisch jede Generation „ihren“ Paul Gerhardt ästhetisch und theologisch neu aneignen kann. Das birgt Risiken, aber auch Chancen. Vor allem hat man die Möglichkeit der Revision, ohne gleich in den Verdacht der Denkmalschändung zu geraten.

Von dieser Chance haben die Kommissionen der aktuellen amtlichen Gesangbücher der evangelisch-lutherischen Kirchen in Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland in unterschiedlicher Weise Gebrauch gemacht.

¹ *Warum Paul Gerhardts gedenken?*, in: „Mein Sprachgesell“. Zs. der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD 20 (2/2006), S. 6-10.

² Ebd., S. 7.

Ich habe *Den Svenska Psalmboken* 1986,³ das *Svensk Psalmbok* 1986 (das schwedische Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche in Finnland), das *Norsk Salmebok* 1985 mit dem Ergänzungsheft von 1997 und *Den Danske Salmebog* 2003 sowie ihre jeweiligen unmittelbaren Vorgänger auf Paul Gerhardt-Lieder untersucht.⁴ Zunächst die statistischen Ergebnisse (vgl. die Synopsis des handout 1).

Insgesamt enthalten die vier evangelisch-lutherischen skandinavischen Gesangbücher der Gegenwart 21 verschiedene Lieder von Paul Gerhardt (27 Nummern einschließlich der alternativen Text- und Melodiefassungen). Das ist ein lebendiges Zeugnis einer über 300jährigen Wirkungsgeschichte, selbst im Vergleich mit den deutschsprachigen Kirchen und Freikirchen, die in der AÖL (Arbeitsgemeinschaft Ökumenisches Liedgut) zusammenarbeiten.

Das *Evangelische Gesangbuch* (EG)⁵ enthält im Stammteil 26 Gerhardt-Lieder (drei weitere in Regionalteilen), das Reformierte Gesangbuch der Schweiz (RG)⁶ 25 (davon drei, die nicht im EG stehen). Mennoniten,⁷ Baptisten⁸ und Methodisten⁹ nahmen 21 bzw. 22 Lieder auf. Von den insgesamt 32 gegenwärtig im deutschen Sprachraum nachgewiesenen sind 19 in allen untersuchten protestantischen Gesangbüchern zu finden.

Auf katholischer Seite sieht es anders aus. Im *Gotteslob*¹⁰ und im katholischen Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz¹¹ ist Paul Gerhardt

³ *Den Svenska Psalmboken med Tillägg* (2002) ist ein Verlagsprojekt ohne Autorisierung der lutherischen Kirche (Svenska Kyrka). In dem Anhang von 100 überwiegend neuen Liedern befindet sich keins von Paul Gerhardt.

⁴ Die Gesangbücher Finnlands und Islands konnten von mir aus sprachlichen Gründen nicht näher untersucht werden. Dem Verfasserverzeichnis zufolge enthält das offizielle lutherische Gesangbuch in finnischer Sprache (Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja 1986) 12 Lieder von Paul Gerhardt, das Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche Islands (Sálmabók íslensku kirkjunnar 1997) 8, davon 3 in zeitgenössischen Übersetzungen.

⁵ *Evangelisches Gesangbuch. Stammausgabe der Evangelischen Kirche in Deutschland*, erarbeitet im Auftrag der EKD und ihrer Gliedkirchen, der Evangelischen Kirchen in Österreich, Elsass und Lothringen, 1993.

⁶ *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*, 1998.

⁷ *Mennonitisches Gesangbuch*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Mennonitischer Gemeinden in Deutschland und der Konferenz der Mennoniten der Schweiz (Alttäufer), 2004.

⁸ *Feiern und Loben. Die Gemeindelieder*, hrsg. vom Bund Freier evangelischer Gemeinden und vom Bund Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden, 2003.

⁹ *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*, hrsg. von der Zentralkonferenz in Deutschland, der Jährlichen Konferenz Schweiz/Frankreich und der Jährlichen Konferenz Österreich, 2002.

¹⁰ *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch*. hrsg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs sowie der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stammausgabe 1975. Zahlreiche Diözesanausgaben mit eigenem Liederteil ab Nr. 792.

¹¹ *Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz*, 1998.

nur 4 bzw. 5 mal vertreten, aber bei den deutschen Alt-Katholiken¹² und bei den Schweizer Christkatholiken¹³ immerhin 10 bzw. 13 mal. Es zeichnet sich ab, dass das künftige *Gemeinsame Gebet- und Gesangbuch* für die deutschen und die österreichischen (Erz-)Bistümer (GGB) mehr Lieder von Paul Gerhardt enthalten wird als sein Vorgänger *Gotteslob*.

Jedenfalls zeigt der statistische Vergleich, dass Paul Gerhardt in den skandinavischen Gesangbüchern gut vertreten ist und dass die liedökumenischen Gemeinsamkeiten zwischen den protestantischen Kirchen des deutschen und des skandinavischen Sprachraums größer sind als zwischen den Protestanten und Katholiken deutscher Zunge. Dies ist bei der lutherischen und pietistischen Kirchenliedtradition des Nordens vielleicht nicht überraschend, angesichts des Transfers in andere Sprachen dennoch bemerkenswert.

Im Folgenden werden die einzelnen skandinavischen Gesangbücher, die Liedauswahl und ihre Übersetzungen nun genauer betrachtet.

I.

Das jüngste, *Den Danske Salmebog* 2003 – königlich autorisiert am 29.7.2002 – führt mit 15 Liedern und 18 Nummern die skandinavische Gerhardt-Liederliste an. „*Ist Gott für mich, so trete*“ wurde nicht nur in Brorsons ursprünglicher Übersetzung von 1735, sondern auch in deren über hundert Jahre später erfolgten Bearbeitung (1850) übernommen. „*Befiehl du deine Wege*“ erscheint gleich in drei mehr oder weniger wortgetreuen Nachdichtungen aus dem 19. Jahrhundert – die letzte von Grundtvig 1855. Alle drei Übersetzungen befanden sich auch in dem Gesangbuchvorgänger von 1953. Es ist der einzige mir bekannte Fall, bei dem ein Lied offensichtlich bewusst in drei Textversionen tradiert wird. Was sagt allein dieser Tatbestand über die Beliebtheit von Gerhardts Trostlied bei den Dänen aus!

Für die Rezeption der Lieder Paul Gerhardts sind die eigenständigen Übertragungen von Hans Adolph Brorson (1694–1764) von größter Bedeutung. Sieben befinden sich noch im neuen dänischen Gesangbuch, sechs im norwegischen. Es ist vor allem Steffen Arndals Verdienst, Brorson als den großen dänischen Kirchenlieddichter zwischen Kingo (1634–1703) und Grundtvig (1783–1872) von dem Vorurteil einfältiger nationaler Enge, das ihm lange anhaftete, befreit zu haben. Brorson verbindet Gerhardts Theologie und barocke Dichtkunst mit seiner eigenen pietistischen Frömmigkeit und einer

¹² *Eingestimmt. Gesangbuch des Katholischen Bistums der Alt-Katholiken in Deutschland*, 2003.

¹³ *Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der Schweiz*, 2004.

durch die dänische Kirchenliedtradition geprägten Sprache und entwickelt daraus eine spezifische Metaphorik.¹⁴

Die meisten Gerhardt-Lieder werden auch in Dänemark zu den bereits von Crüger und Ebeling komponierten oder zugewiesenen vertrauten Weisen gesungen. Doch es gibt einige sehr schöne Ausnahmen. Für Gerhardts berühmtes Sommerlied „*Geh aus, mein Herz, und suche Freud*“ musste auch im deutschen Sprachraum lange nach einer geeigneten Melodie gesucht werden, bevor sie Anfang des 19. Jahrhunderts in August Harders volkstümlicher Weise gefunden wurde. Obwohl sie durch die – aus heutiger Sicht – zum Purismus neigenden Väter des EKG¹⁵ über 40 Jahre lang aus dem deutschen Gesangbuch vertrieben worden war, überlebte sie in der Singpraxis und bekam mit dem EG (Nr. 503, vgl. Abb. S. 5) wieder offizielle Anerkennung. Zusammen mit dem Text ist sie zu einem echten Volkslied geworden, das auch Menschen kennen, lieben und singen, die nicht oder wenig zur Kirche gehen.

Die so beliebte Melodie, die im deutschen Sprachraum wohl auch künftig mit dem Lied verbunden bleiben wird, findet sich aber in keinem der untersuchten skandinavischen Gesangbücher. In Dänemark, Norwegen, Schweden und im schwedischsprachigen Finnland wird die Melodie gesungen, die der große Theologieprofessor und Erzbischof von Uppsala, der spätere Friedensnobelpreisträger Nathan Söderblom (1866–1931), 1916 dem Gerhardt-Lied gab. Der dänische Hauptpastor Christian Kragballe (1824–1897) übersetzte Gerhardts Sommerlied 1855 ins Dänische: „*Gak ud, min sjæl, betragt med flid / i denne skønne sommertid / Guds underfulde gaver!*“ Es ist – mit 8 von 15 Strophen des Gerhardtschen Originals – sein einziges Lied im *Danske Salmebog* von 2003. Bernt Støylen (1858–1937) übertrug das Sommerlied 1923 ins Norwegische: „*I denne fagre sumarstid / gå ut, mi sjel, og gled deg i / vår Herres store under!*“ Und die schwedische Kirchenlieddichterin Britt G. Hallquist (1914–1997) sorgte 1980 für eine zeitgemäße Auffrischung der bereits im 19. Jahrhundert bearbeiteten Übersetzung von Joachim von Düben (1671–1730) aus dem Jahre 1725: „*I denna ljuva sommartid / gå ut, min själ, og gläd dig vid / den store Gudens gåvor*“.¹⁶

II.

Das *Norsk Salmebok* 1985 – königlich autorisiert am 29.6.1984 – enthält 9 Lieder von Paul Gerhardt in 10 Übersetzungen. 6 wurden aus dänischen Gesangbüchern übernommen und überarbeitet: neben den 4 von Brorson –

¹⁴ Vgl. Steffen Arndal, „Den store hvid Flok vi see...“. H.A. Borson og tysk pietistisk vækkelsessang, Diss. Odense 1989.

¹⁵ *Evangelisches Kirchengesangbuch*. Stammausgabe 1950. Vgl. EKG 371 mit der Melodie „Heut singt die liebe Christenheit“ von Nikolaus Herman 1560.

¹⁶ Bei der Präsentation in Trondheim wurden einige Strophen in dänisch, schwedisch und norwegisch vorgetragen, um die Schönheit des Textes auch in den Übersetzungen spüren zu können, und danach vom Auditorium mehrsprachig auf die Söderblomsche Melodie von 1916 gesungen (vgl. handout 2).

darunter „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“ und „*Wie soll ich dich empfangen*“ – je eine Übertragung aus der Barockzeit („*O Haupt voll Blut und Wunden*“ 1718) von Frederik Rostgård (1671–1745) und aus der Romantik („*Fröhlich soll mein Herze springen*“ 1878) von Carl Joakim Brandt (1817–1889). Während im Dänischen Gesangbuch für das letztgenannte Lied die bekannte Crügersche Melodie (1653) verwendet wird, finden wir im *Norsk Salmebok* (Nr. 39) eine weniger ›springende‹, aber durchaus angemessene Weise des Norwegers Per Steenberg (1879–1947) von 1922. Die übrigen vier Texte beziehen sich nicht auf dänische Vorlagen, sondern sind originale Übersetzungen bedeutender norwegischer Kirchenlieddichter. Der Herausgeber des ersten amtlichen norwegischen Gesangbuchs von 1869, Magnus B. Landstad (1802–1880), übersetzte 1861 die 12 Strophen von „*Befiehl du deine Wege*“ unter Beibehaltung des Spruchakrostichons: *Velt-På Herren-Din-Vei-Og-Håp-På-Ham-Han-Skal-Det-Gjør e* (Ps. 37, 5). Das ist nur in ganz wenigen Sprachen gelungen. Aber offensichtlich wurde seine Übertragung aufgrund dieses Formzwangs doch als mangelhaft empfunden. Denn 1923 überarbeitete Anders Hovden (1860–1943) die Übersetzung Landstads und opferte dabei das Akrostichon. Beide Fassungen erscheinen (mit allen 12 Strophen) im aktuellen norwegischen Gesangbuch (Nr. 460/461) zu der berühmten Melodie von Hans Leo Hassler, dem „*passion chorale*“ – wie beim Verhör des Pilatus in Bachs Matthäuspassion (Nr. 53). Zusammen mit den drei Übersetzungen aus dem *Danske Salmebog* stehen also in Dänemark und in Norwegen z.Zt. fünf Fassungen zur Verfügung. Welche wirklich gesungen werden, müsste eine Erhebung klären.¹⁷

Der bereits erwähnte produktive norwegische Liederdichter Bernt Støylen – er ist mit 20 eigenen Texten und 53 Übersetzungen im Gesangbuch vertreten – übersetzte im 20. Jahrhundert nicht nur Gerhardts Sommerlied, sondern auch dessen berühmtes Abendlied neu (Nr. 804).¹⁸

Überraschenderweise findet sich in dem offiziellen Ergänzungsheft zum *Norsk Salmebog* (*Salmer* 1997) mit überwiegend neuen geistlichen Liedern ein weiterer Paul Gerhardt-Text, den ich in keinem anderen skandinavischen Gesangbuch (wohl aber im offiziellen finnischen) gefunden habe: „*Ich steh an deiner Krippen hier, o Jesu, du mein Leben*“ zur Melodie aus dem Schemelli-Gesangbuch von 1736, die traditionsgemäß Bach selbst zugeschrieben wird. Die Übersetzung stammt von Johannes Smemo (1898–1973). Der norwegische Bischof trat in den 1960er Jahren als Übersetzer alter und zeitgenössischer

¹⁷ Die dänischen Tagungsteilnehmer in Trondheim erklärten, dass alle drei Fassungen in ihrem neuen Gesangbuch in Gebrauch seien, wobei die älteste (Nr. 36, Stenersen 1826/Wexels1840) zu Hasslers Melodie sehr beliebt bei Beerdigungen sei. Falls diese überhaupt im Sonntagsgottesdienst gesungen würde, dann nur zu einer anderen Melodie.

¹⁸ In Dänemark wird es dagegen bis heute in der ersten Übersetzung von Peter Møller aus dem Jahre 1682 gesungen (Nr. 759).

Lieder aus Schweden, England und Deutschland hervor, von denen 17 ins gegenwärtige Gesangbuch aufgenommen wurden.

Heute ist es kaum noch vorstellbar, dass Gerhardts Krippenlied es auch bei uns in Deutschland schwer hatte, in die offiziellen Gesangbücher einzudringen. Aber jetzt gehört es zu den vier Liedern, die in allen deutschsprachigen Gesangbüchern stehen, auch in den katholischen. In *Gotteslob* ist der Text noch mit Luthers Melodie „*Es ist gewisslich an der Zeit*“ (1529) verbunden, wie es auch zur Bachzeit noch üblich war und wie wir das Lied aus dem 6. Teil des Weihnachtsoratoriums im Ohr haben. In vier Diözesananhängen erscheint der Text aber zusätzlich mit der innigen, arienhaften Melodie aus dem Schemelli-Gesangbuch, und so wird sie wohl auch in das neue katholische Gesangbuch aufgenommen werden. Die norwegische Kommission, die das Ergänzungsheft 1997 konzipierte, befindet sich mit ihrer Entscheidung also in guter ökumenischer Gesellschaft.

III.

Wie bereits erwähnt, liegen uns in schwedischer Sprache zwei amtliche evangelisch-lutherische Gesangbücher vor: *Den Svenska Psalmboken* von 1986 enthält 8 Lieder von Paul Gerhardt.¹⁹ Das *Svensk Psalmbok för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland* aus demselben Jahr hat zwei zusätzliche Lieder von finnlandschwedischen Übersetzern: das Osterlied „*Nun freut euch hier und überall*“ (Johan Ludvig Runeberg 1855) und das Lob- und Danklied „*Sollt ich meinem Gott nicht singen*“ (Alfons Takolander 1927) zu der Melodie von Johann Schop.

Die Nachdichtungen spiegeln eine lange Rezeptionsgeschichte. So erscheint die bereits erwähnte älteste Übersetzung von „*Nun ruhen alle Wälder*“ (Spegel 1686) in einer Bearbeitung durch Britt G. Hallquist (1978) genau 300 Jahre später in beiden Gesangbüchern: „*Nu vilar folk och länder*“. Sie ist näher an Gerhardts Text und trifft auch seinen persönlichen Ton. Zugleich versucht Hallquist, die in Schweden vertrauten ursprünglichen Formulierungen Spegels beizubehalten. Dieser Spagat scheint ihr weitgehend zu gelingen. Der rhythmischen Fassung der berühmten Innsbruck-Weise von Isaac ist im *Svenska Psalmboken* noch eine begradigte Alternative beigegeben (Nr. 186b).

Der überragende schwedische Übersetzer um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war der Hymnologe, Gesangbuchherausgeber und Bischof von Karlstad Johan Alfred Eklund (1863–1945). Durch ihn wurden ältere Übersetzungen abgelöst bzw. ergänzt. Unter seinen zahlreichen Liedern in den beiden aktuellen schwedischsprachigen Gesangbüchern befinden sich auch die

¹⁹ Davon befinden sich 5 im ökumenischen Teil (Nr. 1-325), auf den sich 15 Kirchen und kirchliche Gemeinschaften in Schweden einschließlich der Katholiken verständigt hatten.

zu den Gerhardt-Vorlagen „*Ich singe dir mit Herz und Mund*“, „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“ und „*Ist Gott für mich, so trete*“.

IV.

Alle bisher vorgestellten Lieder kommen heute auch noch in deutschsprachigen Gesangbüchern vor. Dabei unterscheiden sich die skandinavischen von den deutschsprachigen ›Hitlisten‹ erheblich. Nur ein einziges Lied steht wirklich in allen Gesangbüchern: das u. a. durch die Matthäuspassion weltberühmt gewordene Passionslied „*O Haupt voll Blut und Wunden*“. Doch dann driften die Listen schon auseinander. Drei weitere Lieder stehen in allen deutschsprachigen Gesangbüchern: „*Ich steh an deiner Krippen hier*“, „*Lobet den Herren alle, die ihn ehren*“ und „*Nun danket all und bringet Ehr*“. Wie bereits erwähnt, wurde Gerhardts Krippenlied 1997 in das norwegische Ergänzungsheft aufgenommen. Aber die beiden anderen, die sich bei uns auch wegen der Crügerschen Chorsätze so großer Beliebtheit erfreuen, sind in keinem offiziellen skandinavischen Gesangbuch zu entdecken. Dort sind die ersten Plätze anders besetzt, nämlich mit den natur- und lebensnahen, aber dennoch geistlichen Gedichten „*Nun ruhen alle Wälder*“ und „*Geh aus mein Herz*“. Diese volksliedhaften Gesänge fehlen dagegen in fast allen katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachraums, obwohl sie bei Umfragen fast jeder kennt, ohne meistens den Namen des Dichters nennen zu können.

Überraschenderweise sind die beiden anderen Lieder, die in allen skandinavischen lutherischen Gesangbüchern der Gegenwart zu finden sind, Brorsons und Eklunds Übersetzungen von „*Ist Gott für mich, so trete*“ und „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“. Letzteres wurde zum ersten Mal bereits im Todesjahr von Paul Gerhardt 1676 von Ericus L. Norenius (1635–1696) ins Schwedische übersetzt, hat also eine lange Übersetzungstradition; und Brorsons dänische Nachdichtung wird auch in Norwegen gesungen. Im deutschen Sprachraum ist Gerhardts einst so beliebtes und heute theologisch wie sprachlich umstrittenes Passionslied nur noch im EG zu finden, in keinem schweizerischen, in keinem freikirchlichen und schon gar nicht in einem katholischen Gesangbuch – aber eben in den aktuellen skandinavischen Gesangbüchern.

Es ist wirkungsgeschichtlich also hochinteressant, unter den skandinavischen Übertragungen Gerhardt-Lieder zu entdecken, die aus den deutschsprachigen Gesangbüchern verschwinden. Ja, es gibt in den nordischen Ländern sogar welche, die im deutschen Sprachraum schon sehr lange ausgeschieden sind oder nie richtig Fuß fassen konnten. Dafür zum Schluss einige Beispiele.

Schon jetzt müssen Gerhardt-Liebhaber nach Skandinavien reisen, um einige seiner Lieder wenigstens in einer Fremdsprache singen zu können, z.B. in den Übersetzungen Grundtvigs im dänischen Gesangbuch. Dort finden wir eine stark verkürzte Nachdichtung von Gerhardts 17-strophigem Ehestandslied

aus der Ebelingschen Gesamtausgabe, das nur selten den Weg in ein deutsches Gesangbuch fand („*Voller Wunder, voller Kunst, voller Weisheit, voller Kraft*“), oder zwei kaum erkennbare Strophen aus dem einst sehr beliebtem Pfiingstlied „*O du allersüß'ste Freude*“ (1647), das eine kuriose Wanderung durch halb Europa antrat, bis es im dänischen Gesangbuch landete. Dies sind die Stationen der hymnologischen Reise: Der aus Deutschland stammende Pastor Johann Christian Jacobi (1670–1750) fertigte 1722 in London für die German Lutheran Royal Chapel, die Queen Anne für ihren dänisch-lutherischen Gemahl eingerichtet hatte, die erste überaus dürftige englische Übersetzung der 10 Strophen von Paul Gerhardt. Jeweils ca. 50 Jahre später wurde sie zunächst von seinem reformierten Londoner Kollegen Augustus Montague Toplady (1776), dann erneut von dem anglikanischen Pfarrer Edward Bickersteth (1833) überarbeitet. Aus dieser kaum noch an das Original erinnernden Vorlage fertigte Grundtvig 1837 seine Fassung, die noch immer im dänischen Gesangbuch steht: „*Helligånd, vor sorg du slukke*“ (Nr. 308). Sie hat mit der 10-strophigen Übersetzung von Brorson 100 Jahre vorher „*O du sjælens største glæd*“ („*O du allersüß'ste Freude*“) so gut wie nichts gemeinsam.

Doch scheint es sich bei diesen beiden Liedern um dänische Außenseiter zu handeln. Ganz anders steht es um das aus den deutschsprachigen Gesangbüchern schon lange verbannte Lied „*Weg, mein Herz, mit den Gedanken*“ auf die Genfer Psalmmelodie „*Wie nach einer Wasserquelle*“. Biblische Grundlage sind die Gleichnisse vom verlorenen Schaf, vom verlorenen Groschen und vom verlorenen Sohn aus Luk 15, besonders Vers 10: „So, sage ich euch, wird Freude sein vor den Engeln Gottes über *einen* Sünder, der Buße tut“. Das Lied war seit der *Praxis Pietatis* (1647) im 17. und 18. Jahrhundert stark verbreitet, tauchte aber nur noch vereinzelt im 19. und gar nicht mehr in Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts auf.

Dennoch wird es von Theodor Fontane in der *Katte-Tragödie*²⁰ zitiert: Weil der junge Leutnant Hans Hermann von Katte (1704–1730) einen missglückten Fluchtversuch des 19jährigen Kronprinzen Friedrich, dessen Günstling und Freund er war, unterstützt hatte, sollte er auf Befehl des gestrengen ›Soldatenkönigs‹ Friedrich Wilhelm I. „vor den Augen des Kronprinzen“ (S. 845), des späteren Friedrich des Großen, enthauptet werden. Bei der Überführung Kattes auf die Festung Küstrin drei Tage vor der Hinrichtung „begann der [ihn begleitende] Feldprediger ein Singen und Beten, und besonders war es das Lied: ›Weg, mein Herz, mit den Gedanken‹, was eines Eindrucks auf Katte nicht verfehlte“ (S. 846).²¹ Über die letzten Lebensstunden

²⁰ Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, hrsg. von Walter Keitel, Bd. 1, München 1966, S. 831–870.

²¹ Am letzten Tag der Überführung regnete es. Als sich der Oderbrücke in Küstrin näherte, „ließ [der Regen] nach und die Sonne trat hervor. ›Das ist mir ein gutes Zeichen‹, sagte er, ›hier wird meine Gnadensonne anfangen zu scheinen.‹“ (S. 849). Möglicherweise spielt Katte unter Bezugnahme auf das zuvor geführte Gespräch damit auf ein anderes Paul Gerhardt-Lied an: „Nun lasst und gehen und treten“

am 6.11.1730 ist bezeugt, dass er Gerhardts Buß- und Trostlied zusammen mit seinen Begleitern wiederholt gesungen hat. Denn kurz bevor er dem Scharfrichter zugeführt wurde, so heißt es, schenkte er seine Bibel „dem Corporal, welcher sehr fleißig mit ihm gesungen und gebetet, insonderheit das oben benannte Lied, so oft er ohne den Prediger allein gewesen“ (S. 851).

Weg, mein Herz, mit den Gedanken,
als ob du verstoßen wärst;
bleib' in Gottes Wort und Schranken,
da du anders reden hörst.
Bist du bös' und ungerecht,
ei, so ist Gott fromm und schlecht;
hast du Zorn und Tod verdienet,
sinke nicht, Gott ist versühnet.

Fontane konnte das 12-strophige Lied noch im *Geistlichen Liederschatz*, Berlin 1840 (Nr. 596), und im *Unverfälschten Liedersegen*, Berlin 1851 (Nr. 436), nachschlagen. Wir müssen Gesamtausgaben oder Anthologien konsultieren oder eben nach Dänemark oder Schweden reisen. Dort können wir das Lied, dessen Schlussstrophe („Mein Gott, öffne mir die Pforten“) Bach in seiner Kantate *Es erhub sich ein Streit* (BWV 19) verwendete, noch im gottesdienstlichen Kontext erleben. Dies ist im deutschen Sprachraum seit Verzicht auf das Glaubenstrostlied in den Gesangbüchern vor ca. 150 Jahren nicht mehr möglich.

Die alte schwedische Übersetzung von Petrus Brask (um 1650 – 1690) „*Driv den tanken ur ditt hjärta*“ – so das Incipit im finnlandschwedischen Gesangbuch (Nr. 258) – wurde von Jan Arvid Hellström (1941–1994), Professor für Praktische Theologie in Uppsala und seit 1991 Bischof in Växjö, für *Den Svenska Psalmboken* 300 Jahre später noch einmal ganz neu bearbeitet: „*Bort med tanken, sorgs na hjärta*“ (Nr. 241). Man wollte und konnte sich in Schweden und Finnland von dem tradierten Gleichnislied offensichtlich noch nicht trennen. Die Norweger vollzogen 1984 diesen Schritt, doch die Dänen halten beharrlich an Brorsons Nachdichtung von 1734 auch im neuen Gesangbuch fest.

Desgleichen gab es von dem Lied „*Kommt, ihr traurigen Gemüter*“ eine alte schwedische Übersetzung von Petrus Brask (1690), die Johan Olof Wallin (1779–1839), der berühmteste schwedische Kirchenliederdichter des 18. Jahrhunderts, 1814 bearbeitete. Eine dänische oder norwegische Übersetzung des Liedes ist mir nicht bekannt. Auch in Deutschland war es wenig verbreitet und verschwand bald ganz aus den Gesangbüchern. Und dennoch erscheint im *Svenska Psalmboken* eine neue Übersetzung des renommierten Liederdichters und langjährigen Vorsitzenden der Gesangbuchkommission Anders Frostenson (1906–2006) von 1976. Unter seinen 157 Liedern und Liedübersetzungen befindet sich auch das Gerhardttsche Trostlied über Hosea 6, 1–4. Aber nicht zu

(EG 58), dessen 11. Strophe lautet: „Sprich deinen milden Segen / zu allen unsern Wegen, / laß Großen und auch Kleinen / die Gnadensonne scheinen.“

den von Crüger angegebenen Melodien „*Zion klagt mit Angst und Schmerzen*“ oder „*Werde munter, mein Gemüte*“ mit den vielen Wahlmöglichkeiten bei dieser beliebten Strophenform, sondern zu einer schönen alten Melodie aus dem schwedischen *Koralbok* von 1697 (vgl. hand-out 3). Es ist eine schöne, schwingende Moll-Melodie im barocken Arienstil à la Halle: modulierend, mit Punktierungen und Durchgängen. Wer würde auf diese Melodie gern verzichten? Sie mag der Grund für die Neuübersetzung gewesen sein. Einige der von Brask 1690 edierten Übersetzungen mit den Melodien aus dem Choralbuch von 1697 sind offensichtlich so bekannt und beliebt, dass sie in zeitgemäßen Überarbeitungen, notfalls Neuübersetzungen, weiterleben sollen.

*

Beispielhaft habe ich versucht zu beschreiben, was in den skandinavischen Gesangbüchern der Gegenwart an eindrücklichen Spuren des größten deutschen Liederdichters der Barockzeit, Paul Gerhardt, zu entdecken ist. Zur Begründung, warum einige der im deutschen Sprachraum unverzichtbaren Lieder fehlen, dafür aber andere überraschenderweise im Norden Europas überlebt haben, kann ich über die gegebenen Hinweise hinaus nicht viel beitragen. Denn ich bin nicht in der skandinavischen Kirchenliedtradition groß geworden und kenne den tatsächlichen Gebrauch der Lieder nicht. Meine Präsentation sollte auch dazu anregen, sich an der Bearbeitung des eingangs zitierten Desiderats zu beteiligen, nämlich Paul Gerhardt als weltweitem Rezeptionsphänomen nachzuspüren. Die dazu nötigen Einzeluntersuchungen sind eine schier unerschöpfliche Herausforderung für uns alle! Wer wäre dafür geeigneter als die IAH!

Handout 1

Paul Gerhardt-Lieder in skandinavischen Gesangbüchern der Gegenwart				
Paul Gerhardt in Scandinavian Hymnals of Today				
fett = in allen skandinavischen Gesangbüchern				
<i>kursiv = nicht mehr in deutschsprachigen Gesangbüchern</i>				
SF 1986 = (Finnlandschwedisches Gesangbuch)				
	DK 2003	N 1985	S 1986	SF 1986
deutsches Liedincipit	Liednummer in den skandinavischen Gesangbüchern			
Befiehl du deine Wege	36, 37, 38	460, 461		
<i>Du Volk, das du getauft bist</i>	452			
Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	190	121	439	65
Fröhlich soll mein Herze springen	114	39		
Geh aus mein Herz	726		200	534
Ich singe dir mit Herz und Mund			24	288a, 288b
Ich steh an deiner Krippen hier		<i>Salmer 1997: 8</i>		
Ist Gott für mich, so trete	665, 666	324	553	259
<i>Kommt, ihr traurigen Gemüter</i>			541	362
Nun danket all und bringet Ehr	30			
Nun freut euch hier und überall				96
Nun ruhen alle Wälder	759	804	186a, 186b	517
<i>O du allersüß'ste Freude</i>	308			
O Haupt voll Blut und Wunden	193	150	144	60
O Jesu Christ, mein schönstes Licht		141		
<i>Sei mir tausendmal begrüßet</i>	207			
Sollt ich meinem Gott nicht singen				262
<i>Voller Wunder, voller Kraft</i>	699			
<i>Weg, mein Herz, mit den Gedanken</i>	506		241	258

Handout 2

NATUR UND JAHRESZEITEN

(O) 503 EG

1. Geh aus, mein Herz, und suche Freud
in die-ser lie-ben Som-mer-zeit
an dei-nes Got-tes Ga-ben,
schau an der schö-nen Gär-ten Zier
und sie-he, wie sie mir und dir
sich aus-ge-schmückt ha-ben,
sich aus-ge-schmückt ha-ben.

2. Die Bäume stehen voller Laub, / das Erdreich decket seinen Staub / mit einem grünen Kleide, / Narzissus und die Tulipan, / die ziehen sich viel schöner an / als Salomonis Seide, / als Salomonis Seide. Mt 6,28.29

3. Die Lerche schwingt sich in die Luft, / das Täublein fliegt aus seiner Kluft / und macht sich in die Wälder, / die hochbegabte Nachtigall / ergötzt und füllt mit ihrem Schall / Berg, Hügel, Tal und Felder, / Berg, Hügel, Tal und Felder.

Text: P Gerhardt 1653, J von Düben 1725,
C O Angeldorff 1855, Britt G Hallqvist 1980
Musik: N Söderblom 1916

S 200

1 | den - na lju - va som - mar - tid gå
ut, min själ, och gläd dig vid den sto - re Gu - dens
gå - vor. Se, hur i pry - d - ning jor - den står, se,
hur för dig och mig hon får så un - der - ba - ra hå - vor.

2. Av rika löv är grenen full, och jorden täckt sin svarta mull med sköna gröna kläder. De fagra blommors myckenhet med större prakt och härlighet än Salomos dig gläder.

4. När jag hör trastens klara sång, när lärkan jublar dagen lång högt ovan fält och backar, då kan jag icke tiga still. Min Gud, så länge jag är till för livet jag dig tackar.

DK 726

Mel.: Genève 1551
Nathan Söderblom 1916

Gak ud, min sjæl, betragt med flid i denne skønne sommertid Guds underfulde gaver! Se, hvor hvert lille blomsterpar sig yndefuldt nu smykket har på marker og i haver!
2 Hvert træ nu pranger med sit løv, og jorden dækker til sit støv med sommergrønne klæde, og skønnere er ljiljens dragt end Salomon i al sin pragt på gyldne kongesæde.
3 Højt svinger sig de lærker små, og dueerne fra dunkle vrå i skov og mark sig fryder, og nattergalen, hør engang! nu synger glad sin vekselsang, så bjerg og dal genlyder.

T Paul Gerhardt 1653
O Bertt Støylen 1923
M Nathan Söderblom 1916

N 766

I den - ne fæg - re su - nars - tid gå
ut, mi sjæl, og gläd deg i vår Her - res
sto - re un - dert! Sjå ha - gen prydd med
blo - me - seng, sjå gar - den med si
grø - ne eng, og skog med li og lun - dert

2 Sjå kvar ei grein av lauv er full, og moldi pryder seg i gull og fargar utan like! Sjå liljer, roser, blad og blom ber større bragd og herlegdom enn Salomo den rike.

3 Høyr, lerka tirlar høgt i sky, og staren bygger reir på ny, med gauken gjel i lundar. Småfuglar syng i skogen sval, og songen fyller fjell og dal i stille morgonstunder. --

SF 534

1. I denna ljuva sommertid gå ut, min själ, och gläd dig vid vår Herres alla gåvor. Ja, se hur smyckad jorden står, se hur för dig och mig hon får så underbara hävor!
2. Av rika löv är grenen full och jorden täckt sin svarta mull med sköna, gröna kläder. Och blommorna i ångens krans med större härlighet och glans än Salomos dig gläder.
4. När jag hör lärkans morgonsång, när fåglar kvittrar dagen lång på ångar, berg och backar, då kan jag icke tiga still. Min Gud, så länge jag är till för livet jag dig tackar.

Paul Gerhardt 1653
Joachim von Düben 1725
Bearb.

Handout 3

ATT LEVA AV TRO

S 541 Text: P Gerhardt 1656, A Frostenson
Musik: Svensk 1697

1 Vänd nu om, ni sorgs - na sin - nen, vänd ni
han vars makt ej kan för - in - tas, han vars

om till Her - ren Gud, han som tar och å - ter
kär - lek ej tar slut,

ger, byg - ger där han ri - vit ner. Mer än vi kan be och
tän - ka, ja, långt mer vill han oss skän - ka

2 Åt de fångna ger han frihet,
oss ur dödens väld tar,
när för världen Jesus lider,
dör och lägges i en grav.
Och när påskens morgonljus
strömmar in i våra hus
lyser mark och träd och skyar,
och vårt hjärta han förnyar.

3 Då får vi med glädje skåda
huru stor Guds kärlek är,
vilka under, nådegävor
han från himlen åt oss ger.
Den som vi har väntat på
bland sitt folk skall vara då,
honom, som i nåd är nära,
högst vi älska skall och ära.

4 Se, han kommer oss till mötes
som en morgonrodnad klar.
Hela jorden ler och fröjdas.
Han vår Gud, och vi hans barn.
Oss till glädje kommer han.
Livet strömmar ur hans hand,
såsom när ett vårregns flöde
vattnar marker som låg öde.

69. KOMMT, IHR TRAUERIGEN GEMÜTER

(Hosea 6)

Melodie: Werde munter, meine Gemüté (EG 475)

**Kommt, ihr traurigen Gemüter,
Kommt, wir wollen wiederkehrn
Zu dem Herren, dessen Güter
Kein Verderben kann verzehn;
Dessen Macht kein Unglück fällt,
Dessen Gnade wieder stellt,
Was sein Eifer umgestürzt:
Seine Gnad bleibt unverkürzt.**

Zwar hat er uns ja zerrissen
Mit ergrimtem Angesicht
Und uns, da er uns geschmissen,
Sehr erbärmlich zugericht't.
Doch deswegen unverzag't!
Eben der uns schlägt und plag't,
Wird die Wunden unster Sünden
Wieder heilen und verbinden.

Alle Not, die uns umfängen,
Springt vor seinem Arm entzwei;
Wenn zwei Tage sind vergangen,
Macht er uns vom Tode frei,
Daß wir, wenn des dritten Licht
Durch des Himmels Fenster bricht,
Fröhlich auf erneurter Erden
Vor ihm stehn und leben werden.

Alsdann wird man acht drauf haben
Und mit großem Fleiße sehn,
Was für Wundergnad und Gaben
Uns von obenher geschehn.
Da wird dieses nur allein
Unsers Herzens Sorge sein,
Daß wir Gott, des wir uns nennen,
Mögen recht und wohl erkennen.

Heinz Dietrich Metzger

Kein Großgesangbuch Württemberg 1741¹

1 Bestandsaufnahme

Im Jahr 1741 erschien für das Herzogtum Württemberg ein neues kirchenamtlich verordnetes Gesangbuch: "Württembergisches Gesang-Buch, Enthaltend eine Sammlung Reiner und Kräftiger Lieder, welche ein Hochfürstl. Synodus zum Gebrauch der Gemeinden aus dem heutigen Überfluss erlesen und angewiesen. [...] STUTTGART, | Gedruckt bey Johann Georg Cotta 1741." Dieses Gesangbuch war reines Textgesangbuch und erschien in zwei Formaten, als Normalausgabe und als Taschenausgabe. In vielen Auflagen blieb es unverändert, und wurde dann 1791 durch das sog. Aufklärungsgesangbuch abgelöst.

Eine Groß-Ausgabe mit Noten – für den Kantorei- bzw. Schulbedarf – war zunächst nicht geplant; Verlagseditionen einzelner Choralbücher (zu. B.Störl) deckten den Bedarf vorläufig ab. Erst 1750 erschien ein Großgesangbuch mit Noten (Diskant und bez. Bass) mit gleicher Titulatur: "Württembergisches Gesang-Buch, Enthaltend eine Sammlung reiner und kräftiger Lieder, Welche ein Hoch-Fürstlicher Synodus zum Gebrauch der Gemeinden aus dem heutigen Überfluss erlesen und angewiesen[...].Stuttgart, | gedruckt bey Johann Georg Cotta dem jüngern, Hof- und Cantzley-Buchdrucker. 1750."

Abbildung 1:

Vollständiges Titelblatt
WLB Stuttgart.



¹ Der Autor verfasste seinen Beitrag am 30. August 2007.

Nun aber führt *Das Deutsche Kirchenlied* (= DKL), Band I/1 [Kassel 1975] zwei Großgesangbücher auf: 1741/10 und 1750/20. Beide wurden von mir in das GiW² unter 1741-010 und 1750-020 aufgenommen. Die Ausgabe 1741 erhielt den Vermerk: Titelaufnahme nach DKL, während die Ausgabe 1750 auf Grund von Autopsie erfolgte.

Für die Ausgabe 1741 nennt das DKL zwei Fundorte: Reutlingen, Stadtbibliothek und Straßburg, National- und Universitätsbibliothek. Beide Angaben tragen den Zusatz (def.)³. Die Ausgabe von 1750 ist weit verbreitet, u. a. in der Württembergischen Landesbibliothek, wie auch in etlichen Pfarrarchiven. Dr. Heike Wennemuth fragte bei mir am 25. April 2007, ob die Ausgaben von 1741 und 1750 identisch seien. Martin Rößler (in "... das heilige Evangelion")⁴ schreibt, dass 1750 schließlich eine Folio-Ausgabe erscheint.

2 Nachforschungen

2.1 Stadtbibliothek Reutlingen

Das dortige Buch wurde seinerzeit (lt. DKL S. *40) von G[erhard] S[chumacher] b[rieflich] – d.h. ohne Autopsie – erfasst, und zwar zwischen 1968 und 1972. Am 30. Mai 2007 habe ich in Reutlingen das Buch in Augenschein genommen. Titelblatt und die erste Seite des Vorworts fehlen. Sonst ist das Buch in gutem Zustand, mit stabilem lederbezogenem Holzeinband. Der Vergleich mit Kopien des Buches von 1750-020 (Stuttgarter Exemplar) ergaben eine vollständige Übereinstimmung. Die Angabe im DKL bei 1741/10 muss gestrichen werden. Das Buch ist bei 1750-020 einzufügen.

2.2 National- und Universitätsbibliothek Straßburg

Durch die persönliche Verbindung von Frau Birgit Oberhausen (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart) mit der Straßburger Bibliothek konnten wir am im August 2007 entsprechende Kopien des Straßburger Exemplars erhalten. Im Begleitschreiben stellt die Straßburger Kollegin fest: Die von uns vorgelegte Seite "est exactement identique" mit dem Straßburger Buch. Auch das Titelblatt stimmt überein. Leider ist es beschädigt; der untere Rand wurde

² Heinz Dietrich Metzger: *Gesangbücher in Württemberg*. Stuttgart, Weimar 2002 (= GiW).

³ Def. = defekt.

⁴ Martin Rößler: "... das heilige Evangelion in Schwang zu bringen". Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart/ hrsg. Von Rainer Nägele. Stuttgart 1997.

beschnitten; damit verschwand auch die Jahreszahl. Später wurde das Titelblatt auf einen neuen Bogen aufgezogen. Handschriftlich erfolgte der Eintrag der Jahreszahl 1741. Wahrscheinlich wollte man mit der Erstausgabe des Textgesangbuches parallel gehen. Unter der Jahreszahl befindet sich ein Stempel: "Adolf Auberlen | Pfarrer | Hassfelden". Ob es sich hierbei um den Besitzer oder den Restaurator des Gesangbuchs handelt, ist nicht zu ermitteln.

Abbildung 2:

Beschädigtes Titelblatt BNN Straßburg mit nachgetragener falscher Jahreszahl.



Das Buch wurde einst von Markus Jenny per Autopsie erfasst. Er scheint dem handschriftlichen Eintrag der Jahreszahl 1741 gefolgt zu sein. (Aber nobody is perfect, auch ein großer Meister kann sich einmal irren). Fazit: Das Straßburger Buch ist eindeutig der Signatur 1750/20 zuzuordnen. Die Angaben im DKL unter 1741/10 muss gestrichen werden. Das Buch ist bei 1750/20 zu verzeichnen.

2.3 Landeskirchliches Archiv in Stuttgart-Möhringen

Am 17. Juni 2007 habe ich im landeskirchlichen Archiv in Stuttgart-Möhringen recherchiert. Leider sind aus den Jahren 1725 bis 1782 keine Sitzungsprotokolle des Herzoglichen Synodus erhalten. Wilhelm Lempp berichtet über die fragliche Zeit nur sehr dürftig: "Am 18. Nov. 1741 [...] erging ein Generalsynodalreskript betr. Einführung des neuen Gesangbuchs. Dieses sollte dem Rechnung tragen, was der Pietismus Gutes geschaffen hatte."⁵ Über die Veranstaltung des Großgesangbuchs 1750 schweigt sich Lempp aus.

In Faszikel A 26, Nr. 616 des landeskirchlichen Archivs finden sich einzelne Schriftstücke, die meine These belegen:

Schriftstück Bl.10a: 1742: Der Provisor und Organist Melchior Krauß bittet um Erlaubnis, zum neuen Kirchengesangbuch ein 4-stimmiges Choral- und Notenbuch mit Beibehaltung der Störl'schen Melodien zu verfertigen und zum

⁵ Wilhelm Lempp: "Der Württ. Synodus 1553-1924", Blätter für Württembergische Kirchengeschichte, Sonderheft 12, S. 152.

Druck befördern zu dürfen. Beigeschlossen ist ein Notenmuster. Meiner Einschätzung nach scheint dies nicht genehmigt worden zu sein. Es zeigt aber, dass ein Bedarf vorhanden gewesen sein muss. Ferner nimmt Krauß keinen Bezug auf eine Notenausgabe 1741.

Schriftstück Bl.-9. 1742: Ein gedrucktes Reskript des Herzogs macht die Einführung des Gesangbuchs verbindlich. Angeboten werden 2 Formate [Normal- und Taschenausgabe]. Ein Großgesangbuch ist nicht erwähnt.

Schriftstück Bl. 14: 1742: Johann Georg Stötzel bittet um Genehmigung seines Choralbuches. Stötzel brachte dann in Stuttgart bei J. B. Metzler 1744 [GiW 1744-008] eine Bearbeitung des Störlschen Choralbuches von 1710 [GiW 1710-014] heraus. Dies war jedoch eine Veranstaltung des Autors und des Verlags, keineswegs aber eine kirchenamtlich veranlasste Edition. Eine solches offizielles Großgesangbuch aus dem Jahr 1741 hat nicht vorgelegen.

Schriftstück Bl. 33: 1748: Reskript des Herzogs (gedruckt): Ein Verbot andere als offizielle Gesangbücher zu drucken, was aber nicht die Choralbücher betraf.

Schriftstück Bl. 37: 1748: Hier wird erstmals von einem Choralbuch (Notenausgabe des Gesangbuchs) gesprochen. (Es fehlen einige Blätter).

Schriftstück Bl. 52: 1749: Das anbefohlene Choralbuch ist beinahe fertig. Anzumerken ist, dass sich hieraus eine Anordnung des Synodus ableiten lässt.

3 Fazit

Über die Zuweisung und Neuaufnahme von Melodien, wie auch über die Bearbeiter, u.a. des Generalbasses, war den Archivakten des landeskirchlichen Archivs nichts zu entnehmen. Feststehen dürfte, dass das Notengesangbuch nicht gleichzeitig mit der ersten Ausgabe des Textgesangbuches 1741 erschienen ist. Es gibt also nur eine Großausgabe zum Gesangbuch von 1741, nämlich die von 1750. Weitere Auflagen erübrigten sich, da die Choralbücher (Schlagchoralbücher) den Bedarf abdeckten.

In GiW habe ich deshalb den Eintrag 1741-010 gestrichen. Konsequenterweise müsste auch der entsprechende Eintrag im DKL (1741/10) gelöscht werden.

4 Noten- und Textbeispiel

72

) o (

Auf Christi Erscheinung.

34.) **I**n kind gebohren zu bethlehem, Bethle-
hem, Des freuet sich ierusalem. Halle-
Halleluja.

2. Sie liegt es in dem krippelein, Krippelein,
Ohn ende ist die herrschafft sein. Halle- Halleluja.

3. Der ochs und esel kennet fein, Kennet fein,
Bey dieser kripp den herren sein. Halle- Halleluja.

4. Weisen aus morgen kamen gar, Kamen gar,
Gold, weibrauch, myrrhen brachtn sie dar. Halle-
Halleluja.

5. Sein mutter ist die reine magd, Keine
magd, Die ohn ein mann gebohren hat. Halle-
Halleluja.

6. Die

Abbildung 3: Noten- und Textbeispiel aus der WLB Stuttgart

72

) o (

Auf Christi Erscheinung.

34.) **I**n kind gebohrn zu bethlehem, Beth
hem, Des freuet sich jerusalem. Halle
Halleluja.

2. Sie liegt es in dem krippelein, Krippelein
Ohn ende ist die herrschafft sein. Halle: Halleluja

3. Der ochs und esel kennet fein, Kennet fein
Ben dieser kripp den herren sein. Halle: Halleluja

4. Weisen aus morgen kamen gar, Kamen gar
Gold, weibrauch, myrrhen brachten sie dar. Halle
Halleluja.

5. Sein mutter ist die reine magd, Kei
magd, Die ohn ein mann gebohren hat. Halle
Halleluja.

6. D

Abbildung 4: Noten- und Textbeispiel aus der BNN Straßburg

Felician Rosca

Hymn Books and Pipe-organ Music in Romanian Culture

The history of editing Christian Hymn books in Romania is identical with the development of religious literature whose sources are Niceta de Remessiana, Gerhardus, Elvin, Gerardo de Sagredo at the beginning of the III - IV century, together with the setting of centers of culture and promotion of Christianity. An important role in promoting the Byzantine style hymnology is played by the monasteries in Putna, Cozia, Neamt, Targoviste, Curtea de Arges, Brasov, Sibiu which - trough the schools of Byzantine music - will promote a specific hymnology influenced by the history of Romanians. Starting with the XV - XVII centuries, these documents become periodic and are used on daily basis, thus obtaining a general character and singing, by its different hymn forms, obtains a distinct perspective. They are covered in all religious environments set in place in Romania of those medieval days. Authors such as Dosoftei, Filotei sin Agâi Jipei, Dimitrie Cantemir, Johannes Cajoni, Johannes Honterus, Nicolaus Olahus etc. but also foreign authors like Martin Opitz mention in their books (some with an accentuate collection character such as Codex Cajoni or Cationale Catholicum) the specific liturgics singing for each religious community. One can identify in these documents a very wide spectrum of hymns, from orthodox Byzantine, Greek or Slavonic liturgics singing to Gregorian catholic hymns or even Reform hymns. In the process of creating a national Romanian hymnology an important role was and still is played by the oral tradition, which trough its wealth keeps the oldest hymns, some even of proto-Christian origins.

The end of XVII century is marked by a rich cultural activity in Brasov, which brings the Romanian lands in concordance with the Reform hymnology by works of Daniel Croner, Petrus Schimert, Gabriel Reilich etc.

One can notice that Michael Haydn (regarded as the most important European hymns composer of the XVIII century), Ditters von Dittersdorf and Veceslav Pichl passed trough Oradea country - land under the jurisdiction of Maria Tereza and enlightened bishops such as Adam Patachich.

An implicit role in promoting the national hymnology is played by the organ music. Even if Romania is considered a predominant Orthodox country, one can notice that the organ music and the organ as an accompanying instrument of hymns are very good represented. This is why identifying pipe-organs with patrimonial value in the frame of a national project has become a necessity nowadays.

Our research is based on a relevant history on organ music.

Romanian organ art, implicitly the art of building organs as musical instruments had a rich and particularly valuable history with respect to the

development of musical culture on Romanian territories since the XV - XVI centuries. Even if until now there were some retains in the Romanian musical historiography and especially in the European one towards the consistency of Romanian organ art, this research comes to prove a coherent chronology, in which the local organ art values are perfectly well in line with the European concert of classical music. With this context in mind, the research we propose is looking at the development of organ art from the perspective of organ building, the theoretical clarifications regarding the fine tuning of organ registers as well as from the perspective of music creation, interpretation and the premises of musical centers set up in Transylvania, Crisana, Banat and Moldova. This busy period of Transylvanian baroque is represented by Valentinus Gref Backfark, Ioan Caianu, Gabriel Reilich, Daniel Croner. Their activity, less known until now, is raising lately a great deal of interest on behalf on important Romanian and even prestigious European musicologists. Trough their studies, musicologists such as: Octavian Lazar Cosma, Vasile Tomescu, Saviana Diamandi, Pop Agnes, Franz Metz, Felician Rosca etc. are showing the consistency and value of Romanian organ art between the XI - XVIII centuries. Starting from these studies, the research we propose is assembling together historical data which are of reference for organ art, not only in the context of Romanian musical historiography but also in a European one. Several Ph.D. papers wrote by organ players such as Felician Rosca, Molnar Tunde, Csiki Csaba, Maria Abrudan, etc. under the guidance of Professor Eduard Terenyi, Ph.D., have as the main theme the research of this vast domain. Present day research carried out by the organ players Ursula Philippi and Stefan Enyedi are proving the multiple valences of organ art. In the same context the Ph.D. papers and research of the young organ players Turk Erich and Schlandt Steffen are worth mentioning.

One can speak of the premises of the Romanian organ music school only in connection with the arisal of some factors that contributed not only to the affirmation of organ music but also to the affirmation of the national music school. One of the pioneers of this school is Adalbert Caudella, who, as Gr. Poslusnicu noticed in his Romanian Music History, left Vienna in 1814 and settled down in Cernauti where he played the organ at the protestant church. In the same time, he established a piano factory. His son, Francisc Serafim, himself a composer, organ and cello player, is appreciated by the few nobles who tried to introduce Occidentalism to the national culture. The son of Serafim, Eduard Caudella, will become one of the most fervent supporters of the Romanian national music school spirit (Poslusnicu M. Gr., Romanian Music History, p. 341, Cartea Romaneasca Publishing House, Bucharest, 1928).

After 1800 there is a certain continuity of organ music life, in music centers from Transylvania and Banat, and in cities such as Brasov, Sibiu, Cluj, Oradea, Timisoara and other big cities new organs are built, some of them being donated by personalities, among them the writer Vasile Alecsandri who buys a Cavaille-Coll organ in Galati. These people, together with evangelic,

reformatted and roman catholic church communities, will contribute to the buying of new organs, implicitly at the development of organ music (Enyedi Pal, A Cavaille-Coll organ at Galati, manuscript letter, Budapest, 1980). An important role in building new organs is played by major European firms such as Buchholz, Sauer, Riger, Angster, etc., which are getting paid by contributions of believers and big music fans from Romania. Local organ companies such as Kolonics, Dangel, Wegenstein, having builders educated at companies from France and Germany, are working alongside the foreign organ companies. In most cities with catholic, reformatted and evangelic communities, new organs are being build according to the new ways, with pneumatic or electric action, with orchestra type of register disposition, that allow for great romantic opuses interpretation. Actually, these formidable instruments attract big European personalities (i.e. Franz Xaver Dressler), mostly from Germany, who settle down in cities such as Brasov, Sibiu or Cluj. One of the most known companies is Wegenstein from Timisoara, which can take pride in over two hundred opuses, some of them being prized at big European fares.

The research theme we propose wants to be a corollary of research looking at Romanian cultural space organ art. By Repertoire of organs from Romania we want to make available not only archives historical data but also images of beautiful organs built and kept trough an unfortunate restoration activity in the last fifty years that - in a strange way - was beneficial in preserving heritage values that are extinguished in many European countries. We're referring to organs with pneumatic or electro-pneumatic action. By booking the organs and by creating a reference album we wish to documentary restitute one of the national and European music values, the ORGAN.

Beside the beautiful organs, mostly those from Transylvania, an extremely important role is played by hymns books after 1800.

The hymns books always illustrated the great religious transformations from Romania. I refer here not only to the moments relevant from a social point of view, such as the liturgics reform imposed by Ioan Cuza Ruler - by which singing in Romanian becomes compulsory in Romanian Orthodox churches along with the creation of modern Romania after 1848 - but also to the special activity of Anton Pann, to whom actually we owe the new Romanian orthodox liturgics form. An important moment in the theoretical clarification of Romanian orthodox Byzantine singing is marked by Ioan Damaschin, who fixes the eight orthodox voices ("ehuri" or modes). From now on, Romanian hymns, by works of Ciprin Porumbescu, Gheorghe Ștefănescu, Dumitru Kiriak, Iacob Mureșianu, Gheorghe Dima, Ion Vidu, are created not only as a simple form of church hymns but also as a more evolved creations in which the hymn is used as a source of inspiration for creations with a symphonic character.

An important role in promoting a modern hymnology is held by Filaret Barbu, Nicolae Lungu, Dumitru Kiriak, Mihail Berezovschi, Nicolae Firu, Atanasie Lipovan, Dimitrie Cusma, Gheorghe Cucu, Muzicescu Gavril, Petre P.

Paulini, Ștefan Demetrescu, Nicolae Jelescu, Dumitru Florea, Vasile Florescu, Aurora Ionescu, Timotei Popovici etc.

The XX century is noticeable by the explosion of an impressive number of hymn books, most of them published after 1990. We notice the manifestation of composer-melodists specialized in using a musical language with hymns-like specificity. Also, a great deal of lyrics makers-poets become specialized not only in translating valuable hymns from the European or American heritage, but also in creating themselves hymns with an exceptional theological and poetical content. Names such as Nicolae Moldoveanu, Sebastian Barbu Bucur, Mircea Diaconescu, Iovan Miclea, Valentin Burciu, Benone Burtescu, Greissing Cornel, Belean Nicolae, Constanța Cristescu, Grăjdian Vasile, Sebastian, Ioan Ciurar, Carmil Tocănel, Marcel Octavian Costea, Daniel Stăuceanu, Traian Dorz, Geantă Cezar, Lucian Cristescu, Gabriel Dumitrescu, Tălmăcel Iosif, Uță Gabriel, Pecican Maria, Gheorghe Viorel, Herdean Doru, Butnaru M., Claudiu Dumea etc. are honoring the Romanian contemporary hymnology¹.

We rest assured that if a hymns book would be published, containing only Romanian composer-melodists and lyrics makers-poets, one would notice that all great theological subjects of Christian hymnology would be covered. There are subjects that mark essential moments of Christ live on this Earth; thus, we have hymns referring to His birth, His life and activity here, His crucifixion and resurrection. We also notice subjects related with the Christian life, such as the prayer, the love for Jesus, the faith, the Last Supper, etc.

This is why in the previous session of the Hymnology Seminar from Timisoara, we published a volume containing the most valuable Christian Hymns composed by Romanian composers and poets.

This volume does not pretend to be a complete overview of the field. It is just a modest attempt to paint a beautiful depiction of nowadays Romanian hymnology. Of course, the impossibility to get access to a vast documentation (especially in the field of orthodox hymnology) creates big holes in this documentation and implicitly certain inconsequence in the logics of choosing the most appropriate and representative creations.

I want to thank to those who helped me in creating this material, to my students, to my colleagues Vasile Lupu, dr. Nicolae Belean, dr. Mircea Diaconescu, Valeriu Burciu, Ciprian Stefanescu and last but not least to PentaDvisual publishing house for its patience in realizing this volume.

¹ The list is so rich that choosing the most representative names presents a great risk of personal objectivity so i apologize to those who feel aggrieved by it.

Erkki Tuppurainen

Mikael Agricola und das Kirchenlied

Gesangtexte in den Werken Agricolas

Finnische Forscher wie P. J. I. Kurvinen (1929), Olav D. Schalin (1946), Jaakko Gummerus (1955), Kauko Pirinen (1962), Viljo & Kari Tarkiainen (1985) und Simo Heininen (2007) haben an den musikalischen Aspekten der Übersetzungen Agricolas vorbeigelassen. Ich habe mich in den letzten Jahren in die Melodien der finnländischen liturgischen Handschriften der 16. und 17. Jahrhunderte vertieft. Das Gebetbuch Agricolas (1544) enthält zahlreiche Übersetzungen der traditionellen liturgischen Gesänge. Mehrere von ihnen kommen auch in einigen Handschriften aus derselben Zeit mit Melodie vor. Die bedeutendsten sind *Codex Westh*¹ (1546?) und *Graduale Tammelense*² (etwa aus derselben Zeit). Die früheren Forscher haben 30 Texte der liturgischen Gesänge im Agricolas Gebetbuch identifiziert. Ich habe dazu sieben weitere Texte oder Textserien gefunden.

Schon früher hat man zwei Linien der finnischen Übersetzungen liturgischer Texte getrennt: eine traditionelle (z. B. *Codex Westh*) und eine radikalere von Agricola. Für mich scheint es wahrscheinlich, dass Agricola in seinem Gebetbuch auch frühere Übersetzungen mitgenommen hat. Diese sind identisch mit denen in den genannten Handschriften aus derselben Zeit und passen meistens sehr gut zu den traditionellen Melodien, während die anderen ganz deutlich als Prosaübersetzungen erscheinen.

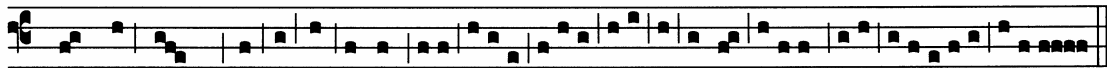
Die Übersetzungen sowie die handschriftlichen Melodien nähern sich teilweise denen der schwedischen Quellen. Oft erweisen sie sich lateinische oder deutsche Vorbilder zu haben, also ohne schwedische Vermittler. Sie zeigen auch viele konservative Züge. Dies betrifft z. B. die traditionellen Gesänge wie *Te Deum*, *Sancti Spiritus assit*, *Veni Sancte Spiritus et emitte*, *Veni creator Spiritus* und *Christe qui lux es et dies*. Der letztgenannte "Hijmnus ja kijoswirsi Ectona" (Hymnus und Lobgesang am Abend), *Christus se pajiste ia peiue on* folgt ganz treu dem Vorbild.

Die Melodie, wahrscheinlich auf einem fehlenden Blatt in *Codex Westh*, kommt danach erst in einer Handschrift etwa vom Jahr 1580 vor (Beispiel 1) mit lateinischem und schwedischem Text (*Christe som lijus och dagen är*), mit finnischem Text noch später.

¹ Kansalliskirjasto (Nationalbibliothek, früher Helsingin yliopiston kirjasto – Bibliothek der Universität Helsinki) C III 19 (auch Mikrofilm Mf/ms 236).

² Åbo Akademis bibliotek (Bibliothek der schwedischen Universität in Turku), handskriftsavdelningen (auch: <http://bibbild.abo.fi/Tammela/graduale/index.htm>).

Beispiel 1. Melodie von *Christe qui lux es et dies* in *Hymnarium Ilmolense* n. 1580.



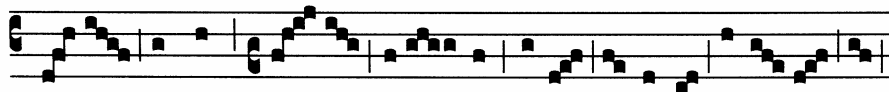
[Chris-te se paijs-te ia peij-ue on]

Einige Hymnen des Gebetbuchs hat man nicht in Finnland mit aufgeschriebenen Melodien gefunden, z. B. *Patris sapientiae* und *Jesu nostra refectio*. Dasselbe gilt der Sequenz *Consolator alme veni*. Der Text der Antiphon *Veni sancte spiritus, reple* unterscheidet im Gebetbuch von der mehr gesanglichen Version der Handschriften. Die Antiphon *O sacrum convivium* hat da eine finnische Übersetzung *O sitä pyhe weraspito*, der meines Wissens kein schwedisches Äquivalent gefunden worden ist. Ich habe den Text mit einer Melodie in einer wahrscheinlich etwas späteren Handschrift gefunden (Beispiel 2).

Beispiel 2. Übersetzung der Antiphon *O sacrum convivium* in einem handgeschriebenen Anhang zur *Se meiden Herran Jesusen Christusen Pina* (Die Passion unseres Herrn Jesu Christi, 1549) Agricolas. Kansalliskirjasto (Das finnische Nationalbibliothek) Rv. 13/1.



O si - te py-he we-ras-pi- to cus- sa Chris-tus nau-ti- tan ia



he- nen pi-nans muis- to pi- dhe-ten, mie-li ar-mol-la teu-te- ten ia



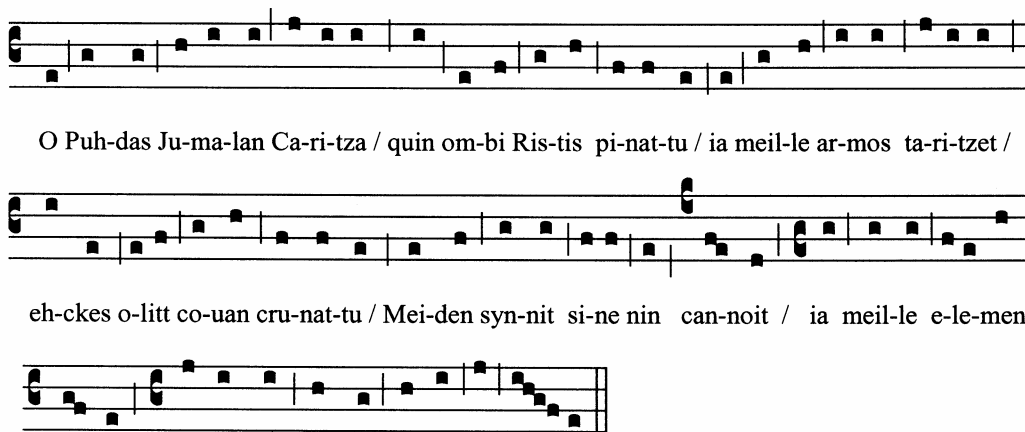
tu- le-uai-sen cun-ni - an pant-ti an - ne - tan. A - men.

Keine neueren Kirchenlieder

Bemerkenswert ist meines Erachtens, dass in Werken des Luther-Schülers Agricola keine Übersetzungen neuer deutscher Kirchenlieder seiner Zeit zu finden sind. Eine einzige Ausnahme ist das Tropus *O Lamm Gottes unschuldig*

von Nikolaus Decius und Joachim Slüter als Fortsetzung des *Agnus Dei* in Agricolas Messe (1549) (Beispiel 3).³

Beispiel 3. Agricolas Text zusammengesetzt mit Melodie aus schwedischer Hög-Handschrift (1541).



O Puh-das Ju-ma-lan Ca-ri-tza / quin om-bi Ris-tis pi-nat-tu / ia meil-le ar-mos ta-ri-tzet /

eh-ckes o-litt co-uan cru-nat-tu / Mei-den syn-nit si-ne nin can-noit / ia meil-le e-le-men

an-noit / Ar-ma-dha mei-den pä-len O Je - su.

In Schweden enthielt doch das Gesangbuch *Swenske songer eller wisor* viel früher, im Jahr 1536, schon 25 solche "moderne", gereimte Lieder und das Gesangbuch vom Jahr 1543 noch einige dazu. Zum Beispiel fehlen die Luther-Lieder *Wir glauben all an einen Gott* und *Nun bitten wir*, deren Texte doch im *Codex Westh* geschrieben sind, sowie die Lieder von den Zehn Geboten, die in Schweden schon früh ein freies Gegenstück *Then som wil en Christen heta* fanden.

Als Abendmahlgesänge in Agricolas finnischen Messe werden vier Lieder genannt: zwei schwedische: *Jesus Christus är wår helsa* (Jesus Christus unser Heiland, der von) und *Gudh wari loffuat* (Gott sei gelobet und gebenedeiet) und zwei lateinische: *Discubuit Jesus* und *Diuinum mysterium*. Die erstgenannten wurden unter den unruhigen Jahrzehnten in Finnland nicht früher als im ersten finnischen Gesangbuch im Jahr 1583 gedruckt. *Diuinum mysterium* erschien im Jahr 1582 in der Schulliedersammlung *Piae Cantiones*. *Discubuit Jesus* kommt nur in einigen Handschriften und auf Finnisch nur im *Codex Westh* und zwar mit Melodie vor.

Mikael Agricola hat ohne Zweifel das Übersetzen der Bibel für seine erste Pflicht gehalten. Nur das Neue Testament, die Psalter und einige andere Teile des Alten Testaments wurden fertig. Die wahrscheinlich von Mikael Agricola übersetzten Hymnen seines Gebetbuchs passen sehr schwierig zu den Melodien. Von ihm wurden auch fast keine neueren Kirchenlieder übersetzt. Dies alles hat mich zu dem Gedanken geführt, dass er kein musikalisches

³ Adell, Arthur (Hrsg.) 1941. *Musikhandskrifter från Högs och Bjuråkers kyrkor*. Lund. – Im ersten finnischen Kirchengesangbuch von Jacobus Finno (1583) hat dieser Gesang drei Strophen. Die dritte Strophe endet mit dem Friedensgruß.

Interesse, vielleicht auch nur eine geringe musikalische Begabung besessen hat. Möglich ist doch auch, dass Agricola, der sich auch mit Gedanken Philipp Melanchthons bekannt gemacht hat, hat mit ihm einverstanden, dass die volkssprachlichen Gedichte für die Reformation nicht ersten Ranges waren.

Das Fehlen der Übersetzungen zu neueren Kirchenliedern begrenzt doch nicht viel die äußerst wichtige Bedeutung, die er für die Reformation in Finnland und die Begründung finnischer Sprache, als finnischer Martin Luther, hat.

Quellen und Literatur

- Agricola, Mikael 1544. *Rucouskiria* [Gebetsbuch]. Stockholm: Amund Laurentsson.
- 1549. *Käsikiria Castesta ia muista Christicunnan Menoista* [Manuale]. Stockholm: Amund Laurentsson.
- 1549. *Messu eli Herran Echtolinen* [Missale]. Stockholm: Amund Laurentsson.
- Gummerus, Jaakko 1941. Mikael Agricola, der Reformator Finnlands. Sein Leben und sein Werk. Helsingfors.
- 1955. *Mikael Agricolan Rukouskirja ja sen lähteet* [Das Gebetsbuch M. A:s und dessen Quellen]. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Toimituksia XLIV. Helsinki.
- Heininen, Simo 2007. *Mikael Agricola. Elämä ja teokset* [M. A. – Leben und Werke]. Helsinki: Edita.
- Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv*. Hrsg. von Sven-Åke Selander & Karl-Johan Hansson. Malmö 2008.
- Mikael Agricolan teokset I–IV*. Näköispainos ja tekstien selvennös [Die Werke von M. A., Faksimile]. Porvoo 1987.
- Nordberg, Henric 1963: Mikael Agricolan käsikirjan lähteet [Die Quellen der Manuale M. A:s]. *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja* 48–51. Helsinki. 20–38.
- Parvio, Martti 1982. Hymni De Apostolis ja Mikael Agricola [Der Hymnus De Apostolis und M. A.]. *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja* 72. Saarijärvi. 25–34.
- Pirinen, Kauko 1962. *Turun tuomiokapituli uskonpuhdistuksen murroksessa* [Das Turku Domkapitel unter der Reformationszeit]. Helsinki.
- Schalin, Olav D 1946. *Kulthistoriska studier till belysande av reformationens genomförande i Finland. I. Källorna till belysande av kulturreformen. Kulten och dess utövare före den liturgiska striden*. Helsingfors.
- Tarkiainen, Viljo & Tarkiainen, Kari 1985. *Mikael Agricola. Suomen uskonpuhdistaja* [M. A. – der Reformator Finnlands]. Helsinki: Otava.

Heike Wennemuth

Deutschsprachige Gesangbücher im östlichen Europa in der frühen Neuzeit

In diesem Kreise muss ich nicht mehr erläutern, warum es wichtig ist, nach den Medien zu fragen, in denen sich der christliche Gesang widerspiegelt. Meine Aufgabe heute ist es, einen Überblick darüber zu geben, welche gedruckten deutschsprachigen Gesangbücher in den unter anderen von Deutschen besiedelten Gebieten im östlichen Europa bis ca. 1800 benutzt wurden.¹ Dabei können nur die großen Linien aufgezeigt und durch Beispiele veranschaulicht werden.²

Den Zugang zum Thema will ich mit unterschiedlichen Methoden und von unterschiedlichen Fragestellungen her angehen:

- Wo wurden im östlichen Europa oder für das östliche Europa deutschsprachige Gesangbücher gedruckt?
- An welchen Orten bzw. in welchen Bibliotheken (im östlichen Europa) sind überhaupt die für unser Thema relevanten Drucke nachzuweisen, welchen Provenienzen lassen sie sich gegebenenfalls zuordnen?

¹ Der Vortrag bezieht sich auf den wesentlich umfangreicheren Beitrag: Deutschsprachige Gesangbücher im östlichen Europa in der Frühen Neuzeit. In: Buch- und Wissenstransfer in Ostmittel- und Südosteuropa in der Frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung an der Universität Szeged vom 25.-28. April 2006. Hrsg. von Detlef Haberland unter Mitarbeit von Tünde Katona. Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa. Bd. 34. München 2007, S. 103-133. Korrekturen, die sich durch neue Forschungsergebnisse und Hinweise ergaben, wurden weitgehend eingefügt.

² Grundlage der folgenden Ausführungen ist die im Rahmen eines Forschungsprojektes an der Universität Mainz erscheinende „Bibliographie deutschsprachiger Gesangbücher“, die u.a. schwerpunktmäßig auch Gesangbücher aus (ehemaligen) deutschen Sprach- und Siedlungsgebieten im östlichen Europa erfaßt. Nicht unerheblich ist, daß die Bestandserschließungen in vielen Bibliotheken in den letzten Jahren enorme Fortschritte gemacht haben. Die im folgenden zusammengetragenen Ergebnisse stützen sich vorwiegend auf diese Arbeiten, die jedoch noch nicht abgeschlossen sind und z. T. noch erhebliche Lücken aufweisen. Auch können manche ins Detail gehende, z. T. im Ausland erschienene Arbeiten in diesem Zusammenhang leider nicht berücksichtigt werden. Zur Datenbank: <http://www.uni-mainz.de/Organisationen/Hymnologie/Gesangbuchbibliographie.htm> ; dort auch die Fundorte der genannten Gesangbücher bzw. weitere Nachweise. Die Titel der Gesangbücher wurden in diesem Beitrag moderat der modernen Rechtschreibung angepasst.

- Welche Netzwerke kultureller, sozialer oder wirtschaftlicher Art liegen der Verbreitung bestimmter Gesangbücher oder Gesangbuchfamilien zugrunde?

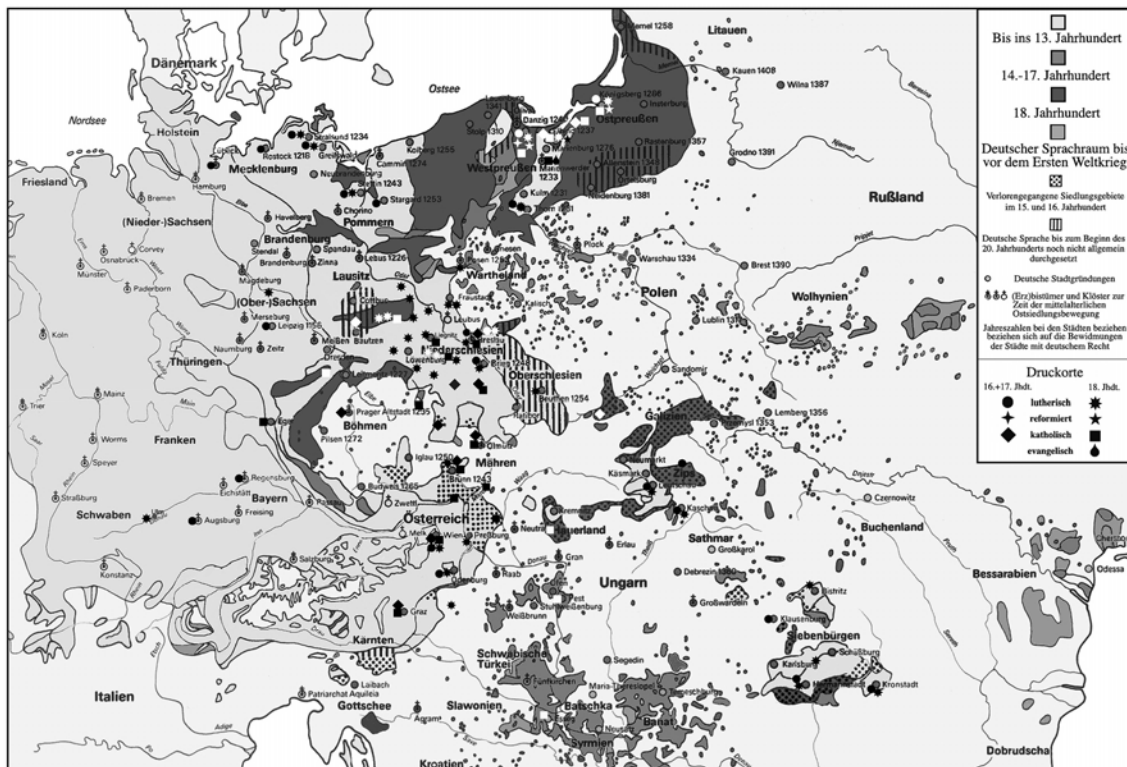
Abhängig ist der Druck von Gesangbüchern von verschiedenen Faktoren,

- von theologie- und geistesgeschichtlichen Entwicklungen, wenn durch die Lieder der eigene Glaube nicht mehr adäquat ausgedrückt werden kann, der ja vom Geist der Zeit mit beeinflusst ist;
- von literatur- und musikgeschichtlichen Vorlieben, wenn Sprache und ästhetisches Empfinden sich geändert haben;
- von politischen Bedingungen, wenn wegen politischer Veränderungen oder wegen des Willens des Herrschers ein anderes Gesangbuch gebraucht oder verordnet wird, oder wenn umgekehrt durch Bestimmungen und Gesetze verhindert wird, neue Gesangbücher herauszugeben;
- von mentalitätsgeschichtlichen Faktoren: Wenn eine Gruppe z.B. gar nichts Neues möchte;
- von sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Bedingungen: also von Fragen der Produktionsstätten, Handelsbeziehungen, Distribution, Finanzierbarkeit etc.;
- und wie so oft hängt es manchmal nur von einzelnen Persönlichkeiten ab, ob und wie etwas initiiert und durchgeführt wird.

Sehen wir uns die deutschsprachigen Siedlungsgebiete an: Die Karte³ zeigt die deutschen Sprach- und Siedlungsgebiete vom frühen Mittelalter bis zum Zweiten Weltkrieg. Eingezeichnet habe ich die Druckorte von Gesangbüchern im 16. und 17. Jahrhundert und die im 18. Jahrhundert. Differenziert sind sie durch ihre Form.

Nicht mehr auf der Karte zu sehen ist das Baltikum: Riga zählt seit dem Druck seiner Kirchenordnung 1530, die auch einen Liedteil enthält, zu den bedeutendsten Entstehungsorten von Gesangbüchern. Im 17. und 18. Jahrhundert erschienen Rigaische Gesangbücher aber auch in Leipzig, Nürnberg, Hamburg, Königsberg und Ulm. Ab etwa Mitte des 17. Jahrhunderts werden in Reval (Tallinn) deutschsprachige lutherische Gesangbücher gedruckt, ab 1771 dann auch in Mitau (Jelgava).

³ Siehe Abb. – Als Grundlage diente: Die Deutschen in Europa. Deutsche Sprach- und Siedlungsgebiete vom frühen Mittelalter bis zum Zweiten Weltkrieg. Hrsg.: Bund der Vertriebenen – Vereinigte Landsmannschaften und Landesverbände e. V., Druck Center Meckenheim, o.J. Für die Bearbeitung der ursprünglich farbigen Vorlage danke ich Pfr. i. R. Jörg Martin Meier, Dortmund.



Gesangbücher im 18. Jahrhundert

Wir sehen, daß für die im 18. Jahrhundert von Deutschen besiedelten Gebiete eigentlich keine Gesangbuchdruckorte verzeichnet sind. Der entscheidende Grund dafür ist, daß keinerlei Notwendigkeit bestand, in der neuen Heimat ein neues Gesangbuch zu besitzen – im Gegenteil. Mit dem eigenen Gesangbuch bewahrten die Siedler ein Stück der alten Heimat. Es war eines der wenigen Dinge, die Identität ausdrückten und die Verbundenheit mit der Heimat festhielten.

Wie auch im innerdeutschen Raum üblich, wurde dasselbe Exemplar innerhalb der Familie weitergegeben und ein und dasselbe Exemplar oft über 100 Jahre lang gebraucht. Wenn Siedler unterschiedlicher Herkunft in einer Gemeinde angesiedelt wurden, konnte es in den Gottesdiensten wegen der unterschiedlichen Gesangbücher zu Schwierigkeiten kommen; es war jedoch möglich, sich auf einen Kern von Liedern zu beschränken. Darüber hinaus gab es wegen finanzieller, organisatorischer oder politischer Hindernisse und Schwierigkeiten oft auch gar keine Möglichkeit, ein neues Gesangbuch herauszugeben. Ich erinnere nur an eingeschränkte Niederlassungsrechte für Protestanten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es dann zu enormen Umbrüchen aus den verschiedensten Gründen in verschiedenen Regionen, so durch das Aufkommen neuer Druckorte, durch die Konsolidierung der Kirchen in Russland, durch die Auswirkungen des Toleranzpatents von 1781 und nicht zuletzt durch die Aufklärung ganz allgemein, die vielleicht den entscheidenden Anstoß dadurch gab, daß sie andere Lieder forderte. Eine Darstellung unseres

Themas für das 19. Jahrhundert würde in weiten Teilen also ein ganz anderes Bild ergeben.

Zwei Beispiele für das 18. Jahrhundert möchte ich im folgenden anführen, die zeigen, wie differenziert die Verhältnisse zu sehen sind.

1. Die Gesangbücher der Evangelisch-Lutherischen Konfession in Polen

1782 beschlossen auf der Generalsynode in Wengrow (Węgrów) die Stände der Unveränderten Augsburgischen Konfession aus der Großpolnischen Provinz, dem Masowischen Herzogtum und dem Großherzogtum in Litauen ein Gesangbuch für alle Gemeinden einzuführen.⁴ Das *Allgemeine Gesangbuch, zum Gebrauch der Evangelischen Kirchen und Gemeinden Unveränderter Augsburgischer Confession, im Königreiche Polen, nebst einem kurzgefaßten Gebetbuche* erschien 1785, 1788, 1789 in Lissa, 1792 in Fraustadt (Wschowa) und nach der Aufteilung Polens 1793 dann mit verändertem Titel für die Provinz Südpreußen 1797 und 1800 in Posen (Poznań). Vorbild war das 1778 erschienene, durch die Aufklärung geprägte Gesangbuch der Bremer Domgemeinde.⁵ Bei insgesamt 737 Liedern hatte man lediglich 50 der in den Gemeinden bislang gebräuchlichen Lieder behalten.⁶ Zuvor waren unterschiedliche Gesangbücher in Benutzung gewesen, nämlich jeweils die aus der alten Heimat:⁷ Das so

⁴ Vgl. dazu die Vorrede zum *Allgemeine[n] Gesangbuch*, 1785. Klatt kannte das im folgenden genannte Gesangbuch jedoch nicht und vermutete, es sei wegen der ungünstigen Zeitumstände nie erschienen. Vgl. Robert Klatt: Die Kirchengesangbücher der deutsch-lutherischen Siedler Mittelpolens. In: deutsche Monatshefte in Polen. Zeitschrift für Geschichte und Gegenwart des Deutschtums in Polen. Posen 1937/38; 4. (14.) Jahrgang, S. 549-560, hier S. 554. – Hinweisen möchte ich auf ein Gesangbuch (auch wenn es nicht in den hier behandelten Zeitraum gehört), das erst im Herbst 2007 entdeckt und von der Landeskirchlichen Bibliothek Karlsruhe erworben werden konnte: *Auserlesener Vorrath Geistreicher Lieder* [...]. 5. Aufl., Bojanowa (Bojanowo), o.J. (erste Hälfte 18. Jh.).

⁵ Neues Gesangbuch der evangelischlutherischen Domgemeinde zu Bremen. Bremen 1778.

⁶ Vorrede zum *Allgemeine[n] Gesangbuch*, 1785.

⁷ Klatt (wie Anm. 4), S. 551f. Es handelt sich um folgende Gesangbücher: Georg Friedrich Rogall (Hrsg.): Kern alter und neuer Lieder [...]. Königsberg (etliche Auflagen); Thornisches Kirchengesangbuch, nebst einigen besonders Thornischen Kirchengebeten [...]. Thorn (etliche Auflagen); Neu zugerichtetes Züllichausches Gesang- und Gebetbuch [...]. Züllichau (etliche Auflagen); Geistliche und liebliche Lieder [...]. Berlin (etliche Auflagen); Bollhagen, Laurentius David (Hrsg.): Heiliges Lippen- und Herzensopfer einer gläubigen Seele oder vollständiges Gesangbuch [...]. Stettin (etliche Auflagen); Allgemeines und vollständiges evangelisches Gesangbuch [...]. Breslau (etliche Auflagen); Geistreiches Gesangbuch, darinnen eine Sammlung alter und neuer erbaulicher Lieder enthalten ist [...]. Sorau (etliche Auflagen). Das Striegauer Gesangbuch kann nicht genau bestimmt werden, da im 18. Jahrhundert mehrere schlesische Gesangbücher in Striegau gedruckt wurden; nur die *Geistliche Herzensmusik* [...] nennt die Striegauer Gemeinde im Titel.

genannte Rogallsche aus Königsberg neben dem Thornischen Kirchengesangbuch, das Züllichauische neben dem Porstschen, das Stettiner, das allgemeine Schlesische, das Sorauer oder das Striegauer.

Mit der Einführung des *Allgemeinen Gesangbuchs* wurden sowohl die vom Pietismus geprägten Gesangbücher durch ein aufklärerisches abgelöst, als auch eine Vereinheitlichung erreicht.

2. Die evangelische Kirche in Galizien

Nachdem Galizien 1772 in Folge der ersten polnischen Teilung an die Habsburger gefallen war, wurde 1774 für die Ansiedlung deutscher Kolonisten die rechtliche Grundlage geschaffen. Protestantische Ansiedler erhielten jedoch nur eine eingeschränkte Niederlassungserlaubnis für sechs Städte mit dem Recht, in privaten Gebetshäusern Gottesdienste abzuhalten.⁸ 1775 wurde von vier der Gemeinden eine verreinigte evangelische Gemeinde gegründet und eine Predigerstelle in Lemberg (Lwiw, Lwów, Lwow) gestattet, 1778 wurden weitere Regelungen getroffen, u.a., ein eigenes Gesangbuch zu drucken.⁹ Dieses gab der erste Pastor Ephraim-Gottlob Hofmann 1783 heraus mit dem Titel *Geistliche Lieder zum Gebrauch der Evangangelisch-Lutherischen Gemeinden bey ihrem öffentlichen und häuslichen Gottesdienste*.¹⁰ Es erschien in Dessau bei der Verlagskasse für Gelehrte und Künstler und Leipzig in der Buchhandlung der Gelehrten. Dieser Verlag war stark geprägt vom aufklärerischen Geist; die Verwirklichung seiner innovativen Ideen misslang jedoch aus wirtschaftlichen Gründen.¹¹

Gerade die evangelischen Deutschen in Lemberg hatten einen großen Anteil an der Entwicklung des städtischen Bürgertums;¹² so ist es nicht verwunderlich, daß in diesem Fall die Organisation der eigenen Kirche mit Pfarrer, Bethaus mit Orgel und Gesangbuch im aufklärerischen Sinn sehr schnell vonstatten ging.

⁸ Isabel Röskau-Rydel: Galizien. In: Isabel Röskau-Rydel (Hrsg.): Galizien. Berlin 1999 (Deutsche Geschichte im Osten Europas), S. 15-212, hier S. 24.

⁹ Ebenda, S. 57f.

¹⁰ Ein Exemplar konnte nachgewiesen werden: Wien, Österreichische Nationalbibliothek 568445-A. Alt Mag. Das Exemplar in der Staatsbibliothek Berlin (Ei 8316) ist verloren.

¹¹ Christian Czychowski: Ein Muster im Ringen um die Unabhängigkeit der Urheber - Anhalt-Dessau-Wörlitz und seine Selbstverlagsunternehmungen (1781-1785). Artikel vom 19. August 1998, <http://www.rewi.hu-berlin.de/FHI/articles/9808czychowski.htm>, hier vor allem Nr. 28f.

¹² Röskau-Rydel (wie Anm. 8), S. 49.

Das darauf folgende Gesangbuch erhielten die Gemeinden in den „kaiserlich-königlich deutschen und galizischen Erblanden“ dann 1810, erschienen in Wien.¹³

Die konfessionellen Gegebenheiten

Auffällig ist die Dominanz der Druckorte von lutherischen Gesangbüchern. Zum einen gibt es dafür eine einfache, ganz allgemeine Erklärung: Bis 1800 sind knapp 75% aller deutschsprachigen Gesangbücher lutherischer Herkunft, ca. 13% reformierter Provenienz und nur ca. 12% katholischer. Der Druck katholischer Gesangbücher konzentriert sich zudem auf verhältnismäßig wenige Druckorte;¹⁴ dazu kommt, dass gerade katholische Gesang- und Andachtsbücher als Gebrauchsliteratur in Bibliotheken entweder nicht vorhanden oder ungenügend erschlossen sind. Hinzu kommen jedoch unterschiedliche weitere Faktoren ins Spiel, von denen ich nur einige Beispiele nennen möchte:

Die Frage der Konfession hatte unmittelbare Bedeutung für das Selbstverständnis der einzelnen Nationalitäten, denn Volkstum und Konfession bildeten oft eine Einheit. So sind z.B. die Siebenbürger Sachsen Lutheraner, der „Kalvinismus“ galt als „ungarische“ Religion.¹⁵ „In Rußland war »Lutheraner« gleichbedeutend mit »Deutscher«, unter »Katholik« verstand man zu allererst »Pole«“.¹⁶

Konfessionsgrenzen spielten in anderen Fällen hingegen eine untergeordnete Rolle: In Russland zum Beispiel benutzten die Reformierten noch im 17. Jahrhundert das lutherische Rigaische Gesangbuch.¹⁷ In

¹³ Christliches Gesangbuch zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste der evangelischen Gemeinden in den k. k. deutschen und galizischen Erblanden. Wien 1810.

¹⁴ Im 16. Jahrhundert sind ca. 20, im 17. Jahrhundert ca. 50 Druckorte für katholische Gesangbücher nachgewiesen. Im 18. Jahrhundert springt die Anzahl der Druckorte vor allem lutherischer Gesangbücher enorm in die Höhe, da fast jede Herrschaft ihr eigenes Gesangbuch herausgab.

¹⁵ Friedrich Gottas: Die Deutschen in den Ländern der Ungarischen Krone (1790-1867). In: Günter Schödl (Hrsg.): Land an der Donau. Berlin 1995 (Deutsche Geschichte im Osten Europas), S. 257-262; Miklós Czenthe: Die Reformation im Oberungarn bei den Zipser Sachsen. In: Volker Leppin und Ulrich A. Wien (Hrsg.): Konfessionsbildung und Konfessionskultur in Siebenbürgen in der Frühen Neuzeit. Stuttgart 2005 (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa 66), S. 153-163, hier S. 153, S. 160.

¹⁶ Gerd Stricker: Deutsches Kirchenwesen. In: Gerd Stricker (Hrsg.): Rußland. Berlin 1997 (Deutsche Geschichte im Osten Europas), S. 324-490, hier S. 324.

¹⁷ Erik Amburger: Geschichte des Protestantismus in Rußland. Stuttgart 1961, S. 172. [Vollständiges] rigisches Gesangbüchlein, darinnen alle geistliche Lieder und Psalmen, so das ganze Jahr durch in der Kirchen allhier gesungen werden. [...]. Riga 1640 (1. Aufl. vermutlich 1631).

St. Petersburg traten nach der Gründung der Gemeinde 1723 die deutschen Reformierten der französisch reformierten Gemeinde bei. Ein deutsches reformiertes Gesangbuch erübrigte sich also.¹⁸

Auch der Zeitpunkt der Besiedlung ist von Bedeutung. Weite Teile Ungarns z.B. wurden nach den Türkenkriegen erst im 18. Jahrhundert überwiegend mit Katholiken aus dem südwestdeutschen Raum besiedelt; katholische Gesangbücher wurden dann erst im 19. Jahrhundert gedruckt. Vorwiegend lutherisch jedoch waren die deutschsprachigen altbesiedelten Gebiete Ungarns.

Katholische Gesangbücher

Erste Gesangbücher wurden im 16. Jahrhundert in Prag, Neiße und Graz¹⁹ gedruckt.

Im 17. Jahrhundert erschienen von Jesuiten herausgegebene Gesangbücher in Braunsberg (Braniewo), Neiße, Graz, Olmütz (Olomouc) und Glatz (Kłodzko),²⁰ im 18. Jahrhundert in Wien, Königgrätz (Hradec Králové) und Braunsberg.²¹

¹⁸ Ebenda, S. 125f.

¹⁹ Christoph Hecyrus (Schweher) (Hrsg.): Christliche Gebet und Gesäng auf die heilige Zeit und Feiertage über das ganze Jahr. Prag 1581; Katholische geistliche Lieder und Psalmen. Neiße 1593; Das güldene Hauskleinod, darinnen Katechismus, Kommunion und Sakramentbüchlein, katholische Kirchen-, Kreuz- und Wallfahrtgesänge, andächtige Gebetlein, in das Leiden Christi, die neun Gesänge, unser lieben Frauen Kronebet und Rosenkranz, samt Ermahnung die H. Messe zu hören, wie sich in der Kirchen zu halten, mit der christlichen Tagordnung und 7 Bußpsalmen. Beschrieben durch David Mörlin. Graz 1594.

²⁰ Himmlischer Harfenklang [...]. Braunsberg 1639; Conrad Vetter (Hrsg.): Paradeisvogel [...]. Neiße 1663, 1675, 1680, 1688; die ersten beiden (nachweisbaren) Auflagen erschienen 1613 und 1624 in Ingolstadt. Himmlische Harmonie [...]. Graz 1644; Bartholomäus Christelius (Hrsg.): Annus Seraphicus [...]. 1678; Johannes Dilatus: Marianische Kirchfahrt zu dem uralten Gnadenbild Mariä von Dörnern. [...] Darinnen vielerlei Gesänge von den Geheimnissen des Lebens Jesu und Mariä. [...]Glatz 1682.

²¹ Katholische in Reim verfasste Lehren, Gebet oder Gesänge [...]. Wien 1725 (weitere Auflagen 1737 (s.u.), um 1750, 1753); [auch mit Liedblättern als Konvolut mit sechs Drucken in einem Band:] Geistliche in Reim verfasste Lehren, Übungen oder Gesänge [...]. Wien 1737; Gottlob singendes Jahr, das ist: Geistliche Gesänge oder Reimgebete [...]. Wien 1737; Marianische Lob- und Bittgesänge [...]. Wien 1733, 1736; Gott lobsingender Tag oder: Geistliche Tag-, Morgen-, Abend-, Tisch-, Arbeit- etc. Gesänge. Wien um 1737; Christliche Lehrgesänge. Wien um 1737; Lobklingende Harfe des Neuen Testaments, [...] oder ein auserlesenes Gesangbuch, [...]. Königgrätz 1730; Alte und neue katholische Gesänge auf alle Jahreszeiten und Festtage [...]. Braunsberg 1752 und 1773.

Weitere Druckorte finden wir in Böhmen, Mähren und Schlesien, sowie in Graz, Krakau, Danzig, Königsberg, Marienwerder, Pest, Esseg (Osijek), Tyrnau (Trnava) und Skalitz (Skalica).²²

Der bedeutendste Druckort war Wien. Hier erschienen wichtige Gesangbücher wie etwa seit 1649 mehrere Auflagen der *Geistlichen Nachtigall* des Jesuiten David Gregor Corner, die u.a. in Ungarn verbreitet waren,²³ 1659 die *Davidische Harmonia*, 1754 das *Katholische Unterrichts-, Gebet- und Gesangbuch*, herausgegeben von Raymund Bruns, das ursprünglich „zum Gebrauch der Missionen in denen Königlichen Preußischen Ländern“ gedacht war²⁴ oder die erste Auflage der *Geistlichen Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bei St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbistums*, 1774 von dem Jesuiten Michael Denis herausgegeben. Das auf Befehl Maria Theresias seit ca. 1775 in Wien in mehreren Auflagen erschienene *Katholische Gesangbuch* sollte mit seinen nur 87 Liedern wohl einen Kernbestand an gemeinsamen Gesängen sichern und damit der Vereinheitlichung dienen.

Das Bemühen, aufgrund der heutigen Fundorte in Bibliotheken etwas über die verwendeten Gesangbücher in den jeweiligen Gebieten zu erfahren, ergab kein befriedigendes Ergebnis. Bevor hier Schlüsse gezogen werden können, ist – abgesehen von weiteren Bestandserschließungen – eine genauere Kenntnis der Provenienzen des Bestandes der jeweiligen Bibliotheken nötig.

²² Nikolaus Beuttner: *Katholisch Gesangbuch* [...]. Graz 1602, 1609, um 1618, um 1625; *Katholische Gesänge auf die vornehmste Jahreszeiten unsers Herrn Jesu Christi mit einem Anhang etlicher anderer neuer Gesänge*. Krakau 1620 (lt. Vorrede vorwiegend für „Cron Polen“); *Katholisches Gesangbuch*, darinnen auserlesene alte und neue Gesänge [...]. Danzig 1732 (vermehrte und verbesserte Auflage), 1750, 1758; *Christkatholisches Gesangbuch zum Gebrauch der katholischen Gemeinde zu Danzig*. Danzig 1751, 1769; *Römisch-katholisches Gesangbuch*, worin auserlesene Gesänge [...] Gemeinde in Königsberg [...]. Königsberg 1765, Marienwerder 1793; *Neues katholisches Gesangbüchl zur heiligen Messe und Predigt. Zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste in den k. k. Staaten*. Pest 1780 und 1790; *Katholische Aufmunterung, das ist: Ein auserlesenes Gesang- und Gebetbuch*. Esseg 1781; *Sammlung katholischer Lieder* [...]. Tyrnau 1782; *Christkatholische Gesänge. Auf verschiedene Zeiten, Feiertage, Anliegenheiten* [...]. Hungarisch Skalitz 1788.

²³ Außerdem waren dort die *Psalmen* bzw. der *Psalter Davids* in der Übertragung von Caspar Ulenberg oder das Gebetbuch *Palmgärtlein* von Wilhelm Nakatenus, das 1755 in Tyrnau nachgedruckt wurde, verbreitet; so Béla Pukánszky: *Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn*. Bd. 1: Von der ältesten Zeit bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Münster 1931 (Deutschtum und Ausland 34/36), S. 332. Corners Gesangbücher erschienen 1649 (gedruckt 1648) als 3. Auflage des Groß katholisch Gesangbuchs (von 1625 (Fürth und Nürnberg) und 1631 (Nürnberg)), 1658, 1674 und 1676.

²⁴ Die erste Auflage erschien 1738 in Berlin; das Gesangbuch wurde bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit leicht verändertem Titel an mehreren Orten gedruckt.

Nur ein Beispiel sei angeführt, an dem die Desiderate der Forschung deutlich werden: Die katholischen Wolgadeutschen, die aus dem hessischen Raum ausgewandert waren, benutzten u.a. ein Gebet- und Gesangbuch mit dem Titel *Geistliche Halszierde*. 200 Jahre alte Exemplare wurden noch 1980 vorgefunden. Bibliographisch ist keines der „alten“ Exemplare nachzuweisen. Nachdrucke aus dem 20. Jahrhundert sind aber in Südamerika erschienen.²⁵

Reformierte Gesangbücher

Druckorte für reformierte Gesangbücher sind nur im Norden auszumachen: Danzig (Gdańsk), Elbing (Elbląg) und Königsberg.²⁶ Hier dürfte sicherlich auch die Bindung von Konfessionalität und Nationalität – gerade mit Blick auf den südosteuropäischen Raum – eine Rolle spielen.

Wir finden die Psalmliederübersetzungen Lobwassers – um nur einige Nachweise der knapp 50 Drucke aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhundert aufzuzählen – mit immerhin acht Exemplaren²⁷ in Bibliotheken in Olmütz, Bratislava und Kronstadt (Braşov). Auch in den Verlassenschaftsinventaren und Testamenten des 17. Jahrhunderts von Einwohnern aus Ödenburg (Sopron) sind Ausgaben des *Lobwasser* angegeben.²⁸ Es ist jedoch zu beachten, daß die

²⁵ Joseph Schnurr: Die Kirchen und das religiöse Leben der Rußlanddeutschen. Katholischer Teil. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 1980, S. 64f.

²⁶ Psalmen Davids nach französischer Melodie in deutsche Reime gebracht durch Ambrosius Lobwasser. Danzig, mehrere Auflagen von ca. 1625 bis 1648) und Elbing 1726; Ernst Lange: Die 150 Psalmen auf die bei den Evangelischen Gemeinden üblichen Melodien nach der heutigen Poesie in deutsche Reime gebracht. Danzig 1713; Kirchengesangbuch der evangelisch-reformierten Gemeinde in Danzig. Danzig 1744 und 1745; Neue Sammlung von Davids geistreichen Psalmen nach französischer Melodie in deutsche Reime gebracht durch Ambrosius Lobwasser [...]. Königsberg 1751; Sammlung geistlicher Lieder. Ein Anhang zum Gesangbuch der Evangelischreformierten Kirchen in Preußen. Königsberg 1772, 1773, 1776; Gesangbuch zum Gebrauch der Evangelisch reformierten in Preußen, Königsberg ca. ab 1784.

²⁷ In der Wissenschaftlichen Bibliothek in Olomouc: Der Psalter des königlichen Propheten Davids [...]. Leipzig 1584; Psalmen Davids nach französischer Melodie [...]. Neustadt an der Hardt 1594; Psalmen Davids nach französischer Melodie [...]. Herborn 1595; in der Universitätsbibliothek Bratislava: Der Psalter des königlichen Propheten Davids [...]. Leipzig 1576; Der Psalter des königlichen Propheten Davids [...]. Leipzig 1584; Psalmen Davids in deutsche Reimen [...]. Herborn 1592; Psalmen Davids nach französischer Melodie [...]. Neustadt an der Hardt 1594; in der Stadtbibliothek Braşov: Der Psalter des königlichen Propheten Davids [...]. Leipzig 1573.

²⁸ Tibor Grüll, Katalin Keveázi, József László Kovács, István Monok, Péter Ötvös, Katalin G. Szende [...]: Lesestoffe in Westungarn I., Sopron (Ödenburg) 1535-1721. [Übers. von Éva und Péter Ötvös. Hrsg. in Zusammenarbeit des Burgenländischen Landesarchivs (Eisenstadt), der Zentralbibliothek der Attila-József-Universität (Szeged) und des Lehrstuhls für Bibliothekswissenschaft der Gyula-Juhász-

Goudimelschen Melodien des *Lobwasser* auch bei Lutheranern sehr beliebt waren. Auch der Becker-Psalter²⁹ wird mehrfach genannt. Hier stehen genauere Forschungen noch aus; es zeigt sich, wie schwierig konfessionelle Zuordnungen im Einzelfall sein können.

Lutherische Gesangbücher

Bei den lutherischen Gesangbüchern ist interessant, in welchen Gebieten es seit dem 17. Jahrhundert nennenswerte Veränderungen gegeben hat.

Zunächst gerät Schlesien³⁰ in den Blick: Die hohe Anzahl der Druckorte und damit auch lutherischer Gesangbücher in Schlesien seit Beginn des 18. Jahrhunderts ist jedoch keinesfalls typisch für Schlesien; wir finden vergleichbare Verhältnisse in ganz Deutschland. Da der Landesherr sich verantwortlich für seine Untertanen, und somit auch für ihre Religionsausübung, fühlte, sorgte er für ein eigenes Gesangbuch in seinem Herrschaftsbereich. Auch gaben viele Städte eigene Gesangbücher heraus, um der Gesangbuchvielfalt und damit der Verwirrung in den Gottesdiensten entgegenzuwirken. Eigene Gesangbücher dienten durchaus auch als ein Element der Ordnung.

In Siebenbürgen kamen im 18. Jahrhundert neben Hermannstadt (Sibiu) und Kronstadt als Druckorte Mediasch (Mediaş), wo wohl ab 1773 das Hermannstädter Gesangbuch nachgedruckt wurde, und Bistritz (Bistrița) mit eigenen Gesangbüchern hinzu, das auch Verwandtschaft mit dem Hermannstädter Gesangbuch aufweist.³¹

Paedagogischen-Hochschule (Szeged), Sonderband XIII] Szeged 1994. – Adattár XVI - XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez (Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen des 16.-18. Jahrhunderts in Ungarn; 18/1). = „mek.oszk.hu/01600/01628/01628.doc“ (April 2006).

²⁹ *Der Psalter Davids gesangweise auf die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodien zugerichtet*, später verändert, auch mit verändertem Titel von 1602 bis etwa zum Ende des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts in Deutschland erschienen.

³⁰ Vgl. auch Anna Mańko-Matysiak: *Schlesische Gesangbücher. 1525-1741. Eine hymnologische Quellenstudie*. Wrocław 2005 (Acta Universitatis Wratislaviensis No 2800); Detlef Haberland: *Pietistische Literatur in Schlesien – Forschungsstand und Perspektiven*. In: Udo Sträter [u.a.] (Hrsg.): *Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongreß für Pietismusforschung 2001*. Halle, Tübingen 2005, S. 857-881.

³¹ Die Forschungslage bezüglich der siebenbürgischen Gesangbücher ist besonders schwierig; anhand der älteren, z. T. aus dem 19. Jahrhundert stammenden Sekundärliteratur können zahlreiche Drucke erschlossen werden, ihre ungenauen Beschreibungen führen aber häufig zu Irrtümern und Unklarheiten. Aufgrund der Quellenlage können diese Widersprüche im Rahmen dieses Beitrages kaum geklärt werden.

1761 (oder 1760?) erschien ein Gesangbuch ohne kirchliche Genehmigung, das auch „wegen seines pietistischen, besonders aber herrnhuterischen Einschlages

In Niederungarn trat Güns (Kőszeg) mit dem gemeinsamen Gesangbuch für Ödenburg, Raab (Győr) und Güns als Druckort für Gesangbücher hinzu.³²

Die ersten in Wien gedruckten lutherischen bzw. evangelischen Gesangbücher sind für 1783 nachgewiesen. Das Toleranzpatent von 1781 ermöglichte es, ein *Christliches Gesangbuch zum Gebrauche der Gemeinen der Augsburgischen Confessionsverwandten in den k.k. Erblanden* herauszugeben, das aber als aufklärerisches Gesangbuch in den Gemeinden an der Basis nicht besonders beliebt war.³³ Es war bis auf wenige Abweichungen ein Abdruck des von Johann Andreas Cramer 1780 herausgegebenen schleswigschen und holsteinischen Gesangbuches. Auch das *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch* von Johann Samuel Diterich erschien in Wien für die Kaiserlich-königlichen Erblände und für Brünn ohne Angabe des Druckortes 1783.³⁴

Zur Gesangbuchgeschichte in den schon seit dem Mittelalter mit Deutschen besiedelten Gebieten

Bemerkenswert ist, dass die altbesiedelten Gebiete außerhalb des geschlossenen deutschen Siedlungsgebietes – mit Ausnahme der Gottschee – im 16. Jahrhundert evangelisch wurden. Die politischen Rahmenbedingungen waren hierfür entscheidend.

1. Siebenbürgen

Die lange Gesangbuchgeschichte Siebenbürgens möchte ich sehr kurz fassen und nur einiges auswählen.

allgemein abgelehnt wurde.“ Gustav Göckeler: *Das Bistritzer Gesangbuch aus dem Jahre 1775*. Bistritz [1930], Zitat S. 1, vgl. auch bes. S. 9f. Für 1763 ist das *Geistreiche Bistritzer Gesangbuch* mit 625 Liednummern nachgewiesen, das 1775 erschienene *Bistritzer Gesangbuch* enthält auf seinem Titelblatt die Angabe „624“, die jedoch nicht zutrifft. Göckeler führt außerdem eine 4. Auflage der *Gläubiger Kinder Gottes Singstunde* mit 64 Liedern, erschienen in Bistritz bei Gall auf; weiteres ist jedoch über diesen Druck nicht bekannt.

³² Neu vermehrtes Ödenburg-, Raab- und Günserisches Gesangbuch, in welchem auserlesene geistreiche Lieder nach Ordnung der Jahreszeiten und auf mancherlei Fälle im menschlichen Leben zu finden. [...] bei dem öffentlichen Gottesdienst der Evangelischen Gemeinde zu Ödenburg, Raab und Nemes Cso in Niederungarn zum heilsamen Gebrauch. Güns 1745.

³³ Vgl. die Vorrede in: *Christliches Gesangbuch zum Gebrauch der Augsburgischen Confessionsverwandten in Steiermark, Kärnten und Oberösterreich*. Wien 1789.

³⁴ *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch der Evangelischen Gemeinde in den k. k. Österreichischen Erblanden*. Wien 1783; *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch der Protestantischen Gemeinde in Brünn*. 1783.

1542 wurde die Reformation beschlossen und in Etappen eingeführt.³⁵ Ca. zehn Jahre später wurde ein Gesangbuch herausgegeben, das sich inhaltlich sehr eng an Luthers Babstsches anlehnte, jedoch keine Noten enthält.³⁶ Da Siebenbürgen im 16. Jahrhundert verkehrsmäßig in eine isolierte Lage geraten war, mußte es auch in der Buchproduktion möglichst autark sein³⁷ – das mag der Grund für die eigenen Gesangbuchdrucke sein. Ausgaben des Babst sind in Hermannstädter Bibliotheken von 1548 und 1561 nachzuweisen; ebenso das Kantional des Keuchenthal von 1573, ein weiteres lutherisches Kantional aus Eisleben von 1598 ist in Kronstadt nachzuweisen, aber auch zwei *Lobwasser*³⁸ befinden sich dort.

Ein 1616/1617 in Hermannstadt erscheinendes Gesangbuch lehnte sich eng an das von Johannes Eichorn aus Frankfurt an der Oder gedruckte und von ihm

³⁵ Vgl. dazu Joachim Wittstock: Transsylvanisches Geschehen und siebenbürgisch-sächsische Zustände im 16. Jahrhundert. In: Joachim Wittstock und Stefan Sienerth (Hrsg.): Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848. I. Halbband Mittelalter, Humanismus und Barock. München 1997 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten 81), S. 35-61, hier S. 36f.

³⁶ Vgl. auch Karl Reinerth: Das älteste siebenbürgisch-deutsche evangelische Gesangbuch. In: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 17 (1972), S. 221-235, hier S. 223-225; Gedeon Borsa (Hrsg.): Alte siebenbürgische Drucke (16. Jahrhundert). Köln, Weimar, Wien 1996 (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens 21), Nr. 91. – Wagner hatte sich 1542 in Wittenberg immatrikuliert; vgl. Erich Roth: Die Reformation in Siebenbürgen. Ihr Verhältnis zu Wittenberg und der Schweiz. Köln, Graz 1962, S. 83f., 139.

³⁷ Gedeon Borsa: Die Konfessionalisierung im Spiegel der siebenbürgischen Druckorte und Buchdrucker. In: Volker Leppin und Ulrich A. Wien (Hrsg.) (wie Anm. 15), S. 71-76, hier S. 74.

Zwar schreiben die Hermanstädter Kapitularstatuten von 1595 vor, daß Wittenbergische Gesangbücher benutzt werden sollen („Praetera cani debent in ecclesiis cantiones in cantionali Vittembergensi contentae ac prohibitas ess volumus peregrinas ac suspectas cantiones nova.“ [zitiert nach Heinz Galter: Lutherlieder in Gesangbüchern der evangelisch-sächsischen Kirche A. B. in Siebenbürgen. In: Hermann Pitters und Gerhard Schullerus (Hrsg.): Gefördert und gesegnet. Die Kirche der Siebenbürger Sachsen und ihr lutherisches Erbe. FS zum 500. Geburtstag D. Martin Luthers. Sibiu-Hermannstadt 1983, S. 197-218, hier S. 205]) und Fiebick wies in seiner Vorrede zum Gesangbuch 1616/1617 darauf hin, daß nur „Gesangbücher bisher in vnsern Kirchen gebrauch/ so von [...] Martino Luthero gemacht“ (zitiert nach Galter [ebenda, S. 205]), aber damit müssen nicht unbedingt in Wittenberg gedruckte Gesangbücher gemeint sein, sondern eher das von Wagner herausgegebene Gesangbuch, das in enger Anlehnung an das von Luther verantwortete Babstsche Gesangbuch entstand.

³⁸ Siehe Anm. 27; vermutlich auch: Psalmen Davids nach französischer Melodie [...]. Herborn 1593.

neu konzipierte Gesangbuch von 1558 an; Eichorns Vorrede ist ja auch in vielen anderen Gesangbüchern variiert zu finden.³⁹

Das erste pietistische Gesangbuch erschien 1711, herausgegeben vom Sachsengrafen Andreas Teutsch. Die *Auserlesenen geistlichen Gesänge* bieten einen Auszug von 97 Liedern aus dem *Freylinghausen*, der an das *Vollständige Hermannstädtische Gesangbuch* angebunden wurde.⁴⁰ Die Beziehung zu Halle entstand durch die Studenten, die Halle und Jena nun gegenüber Wittenberg bevorzugten.⁴¹ 1713/1714 gab es jedoch gerichtliche Verfahren gegen pietistische Pfarrer, die teils vorübergehend suspendiert, teils (im Falle der beiden Ausländer) aus dem Land verwiesen wurden.⁴² Kronstadt erhielt 1751 ein neues Gesangbuch, das von Stadtpfarrer Petrus Clos herausgegeben worden war, der in Halle studiert hatte.⁴³ – Was den Anteil der Lieder aus der

³⁹ Ein neu auserlesen Gesangbüchlein [...]. Frankfurt an der Oder 1558; vgl. Mańko-Matysiak (wie Anm. 30), S. 96-100.

⁴⁰ Kurz vor der Drucklegung dieses Beitrages entdeckte ich u.a. das bislang verschollene Gesangbuch im Staatsarchiv Hermannstadt/Sibiu, so daß ich an dieser Stelle korrigiere. Die Datierung ist durch einen Brief des siebenbürgischen Pfarrers Johann Dieterich an August Hermann Francke gesichert. Vgl. Müller, Liv: „... dem Pietismus ... den Boden bereitet“. Wirkungen des Freylinghausenschen Gesangbuches in Siebenbürgen. In: „Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch. Hrsg. von Wolfgang Miersemann und Gudrun Busch. Halle und Tübingen 2008, S. 493-520, hier S. 496; vgl. auch Vorwort, S. X. Aus dem Brief ist außerdem zu schließen, dass das *Vollständige Hermannstädtische Gesangbuch* schon 1711 oder früher erschienen sein muss; bei dem Exemplar des Staatsarchivs fehlt das Titelblatt. Die Anzahl der Lieder beträgt 354 und ist damit geringer als die Auflage von 1719, die bislang als die erste galt. Ein genauer Liedvergleich steht jedoch noch aus.

Über die Gesangbücher im 18. Jahrhundert Udo Peter Wagner: Geistliche Dichtung. Kirchenlieder im pietistischen, herrnhutischen und rationalistischen Sinn. In: Ebenda, II Halbband Pietismus, Aufklärung und Vormärz. München 1999 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten 82), S. 47-58, hier S. 47-49).

⁴¹ István Monok, Péter Ötvös, Attila Verók (Hrsg.): Erdélyi Könyvesházak IV/1 Bibliotheken in Siebenbürgen IV/1. Lesestoffe der Siebenbürger Sachsen 1575-1750. Bistritz, Hermannstadt, Kronstadt. Budapest 2004 (Adattár XVI-XVIII századi szellemi mozgalmaink történetéhez [Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen des 16.-18. Jahrhunderts in Ungarn] 16/4.1.), S. XV; Zsuzsa Font: Radikale Orientierung unter den siebenbürgischen Sachsen. In: In: Udo Sträter [u.a.] (Hrsg.): Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongreß für Pietismusforschung 2001. Halle, Tübingen 2005, S. 709-715, hier S. 710.

⁴² Ebenda (István Monok, Péter Ötvös, Attila Verók), S. 289-315, Nr. 444 (enthält Bücherliste aus dem gegen Christoph Voigt geführten Prozess, das Judicium sowie weitere Dokumente). Ebenda (Font), S. 710f.

⁴³ Geistreiches Kronstädtisches Gesangbuch, in sich haltend den Kern alter und neuer Lieder, an der Zahl 807. Wie auch besondere Lieder, auf alle Sonn- und Feiertage, ein Gebet- und Kommunionbuch: Die Evangelien und Episteln, nebst der Passionshistorie. Zur Ehre Gottes und Erweckung der Andacht, mit Fleiß

lutherischen Orthodoxie und dem Pietismus betrifft, kann man jedoch von einer gewissen Ausgewogenheit sprechen.

1792⁴⁴ und 1805 werden die Gesangbücher dieser beiden Städte jeweils durch ein neues rationalistisches Gesangbuch ersetzt. Nachgedruckt wurde es in Mediasch⁴⁵ – wie schon das vorige – und Bistritz, in Neppendorf (Turnișor) führte man es erst 1824 ein.

Obwohl Klausenburg (Cluj-Napoca) ab 1550 Druckort⁴⁶ und seit 1556 reformatorisches Zentrum war, spielte es als Druckort für deutschsprachige Gesangbücher keine Rolle, denn die unitarischen Drucker druckten vorwiegend für Katholiken, Calvinisten und Unitarier.⁴⁷ So ist denn auch bei Kaspar Helth 1620 lediglich ein Gesangbuch in deutscher Sprache für die unitarische Gemeinde erschienen.⁴⁸

2. Die Zips

Auch in der Zips lassen sich vor den ersten Gesangbüchern Liedersammlungen mit geistlichen Liedern ausmachen. In einem Fall kann man feststellen, daß die Wahl des Druckortes vom Wohnort der Verfasserin abhängig war; als Magdalena Heymair in Regensburg wohnte, wurden ihre Werke in Süddeutschland gedruckt, als sie in Kaschau (Košice) lebte, in Bartfeld (Bardejov).⁴⁹ In einem anderen Fall waren die Beziehungen zum Studienort entscheidend.

ausgefertigt und mit nützlichen Registern versehen. Kronstadt: Seulerische Buchdruckerei, gedruckt von Martino Fernolend 1751. Die letzte Auflage erschien 1777.

Galter (wie Anm. 37, S. 202) ordnete $\frac{1}{4}$ des Liedbestands dem Pietismus zu. Wagner (wie Anm. 40, S. 50) stellte fest, daß mehr als die Hälfte des Liedgutes aus dem *Geistreiche[n] Gesangbuch* Freylinghausens stammt.

⁴⁴ Christian Weiss: *Gesangbuch – Gabe und Aufgabe*. Zum Beispiel: Das Hermannstädter Gesangbuch von 1792. In: Christoph Klein und Hermann Pitters (Hrsg.): *Ordnung und Verantwortung*. FS. zum 80. Geburtstag von Bischof D. Albert Klein. Sibiu – Hermannstadt 1996 (Beihefte der „Kirchlichen Blätter“), S. 126-161, S. 139.

⁴⁵ Siehe oben.

⁴⁶ Borsa (wie Anm. 37), S. 73f.

⁴⁷ Edit Szegedi: *Die Reformation in Klausenburg*. In: Leppin und Ulrich A. Wien (wie Anm. 15), S. 77-88, hier S. 77f.; Borsa (wie Anm. 37), vgl. auch den Zusammenhang zwischen Papierherstellung und Religion, vgl. auch das Schicksal Hoffhalters, S. 75.

⁴⁸ Das Titelblatt fehlt; vgl. Udo Peter Wagner: *Geistliche Dichtung. Predigten und Lieder*, S. 245-254, hier S. 246f. In: Joachim Wittstock und Stefan Sienerth (Hrsg.): *Die deutsche Literatur Siebenbürgens. Von den Anfängen bis 1848. I. Halbband Mittelalter, Humanismus und Barock*. München 1997 (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks Reihe B: Wissenschaftliche Arbeiten 81).

⁴⁹ Vgl. Pukánszky (wie Anm. 23), S. 162f., 444f., Zitat S. 162; zuvor lebte Heitmair in Cham und in Regensburg. Ihre *Sonntägliche[n] Episteln* erschienen 1568 und 1578

Die deutschen evangelischen Gemeinden benutzten im 16. Jahrhundert aus Breslau eingeführte Gesangbücher, auch im 17. Jahrhundert fand man „das Breslauer Gesangbuch“ noch in vielen Gemeinden.⁵⁰ 1684 und 1697[und/oder 1694] – also nach der Lockerung der Gegenreformation – erschienen in Leutschau (Levoča) die *Psalmen und Geistliche Lieder wie die in Evangelischen Kirchen dieser Lande gesungen werden* und ab 1686 ohne Angabe des Druckers mit immerhin ca. 900 Seiten das *Christliche neuvermehrte und verbesserte Gesangbüchlein*. Dieses weist größtenteils dieselben Lieder auf wie das 1686⁵¹ in Kronstadt herausgegebene Gesangbuch. 1700 folgte ein weiteres. Die auch im 18. Jahrhundert weiter bestehende Verbindung nach Schlesien wird mit dem Druck des Leutschauer Gesangbuchs in Breslau, bei Michael Hubert⁵² deutlich:

wohl in Augsburg, 1579 in Nürnberg und *Jesus Sirach* 1572 Regensburg. Die 2. Auflage des *Buch[es] Tobiae* wurde vermehrt von Georg Sunderreutter, Prediger in Augsburg, ohne Angabe des Druckers 1586 herausgegeben.

⁵⁰ Pukánszky (wie Anm. 23), S. 162, 286. Ob es sich um das seit 1577 in mehreren Auflagen erschienene Gesangbuch *Geistliche Lieder D. Mart. Luth. und anderer frommen Christen nach Ordnung der Jahrzeit mit Kollekten und Gebeten* handelt, müsste noch untersucht werden. Im Anschluss daran käme ab 1644 die *Geistliche Kirchen- und Hausmusik* in Frage. Seit den 1670er Jahren ließen sich die im Zuge der Gegenreformation vertriebenen protestantischen Prediger und Lehrer zum Teil in Schlesien nieder, so dass die Verbindung nach Schlesien intensiviert wurde (vgl. Pukánszky (wie Anm. 23), S. 227).

Bereits vorher ließen schlesische Schriftsteller gern in der Offizin Brewer in Leutschau drucken (vgl. Pukánszky (wie Anm. 23), S. 241)), wie auch ein etwas kurioses Liederbuch von 1639 zeigt: *Das geistliche Männer Kollegium* bzw. im zweiten Teil: *Das geistliche Gynaeeum oder Frauenzimmer* (es enthält Lieder über biblische Männer- bzw. Frauengestalten). Lucas Wencelius von Bielitz und Schlesien widmete dieses Buch Damen und Herren aus Bielitz, Teschen, Krakau u.a.

Zu den Gesangbüchern in der Zips vgl. jetzt auch: Pavercsik, Ilona: Das Leutschauer Gesangbuch als Ausprägung kultureller Wirkungen in der Zips. In: *Deutsche Sprache und Kultur in der Zips*. Hrsg. von Wynfried Kriegleder, Andrea Seidler und Jozef Tancer. Bremen 2007, S. 63-104. Ihre Forschungsergebnisse konnten im Einzelnen für diesen Beitrag nicht mehr ausgewertet werden.

⁵¹ Galter (wie Anm. 37), S. 202; Dietmar Plajer: Zur Geschichte des Kronstädter Gesangbuchs. In: Christoph Klein (Hrsg.): *Bewahrung und Erneuerung*. Sibiu (Hermannstadt) 1980 (Beihefte der „Kirchlichen Blätter“), S. 223-236, S. 234-236. Die zweite Auflage erschien 1687: *Neu vermehrtes auserlesenes Gesangbuch D. Mart. Luth. und anderer geistreichen Männer*; eine weitere ist von 1731. Pukánszky (wie Anm. 23), S. 292; Wagner (wie Anm. 48), S. 248. – Die letzte Ziffer des Erscheinungsjahres ist undeutlich gedruckt. Zu lesen ist: 1686. Ich danke Dr. Elisabeth Fillmann für diesen Hinweis. Vgl. auch Pavercsik (wie Anm. 50), S. 85.

⁵² Bislang war der Druckort unbekannt. Sólyom vermutete noch Preßburg oder Ödenburg; Hermannstadt für diese Auflagen schloss er aus (Jenő Sólyom: Ein Hinweis zur Geschichte der siebenbürgisch-sächsischen Gesangbücher. In: *Korrespondenzblatt des Arbeitskreises für Siebenbürgische Landeskunde* III. Folge. 6 (1976), Köln, Wien 1976, S. 15-18, hier S. 18). Ein Vergleich der Druckermarke (mit: Heilige Psalmandachten eines frommen Davidischen Herzens aus den

das *Neu aufgelegte (evangelische) Gesangbuch* erschien immerhin mit Auflagen von 1730, 1731, 1735, 1747,⁵³ 1750 und weiterhin ohne Jahresangabe. In mindestens sieben Exemplaren ist es in der Lyzealbibliothek in Käsmark (Kežmarok) vorhanden. Vermutlich endete mit dem Beginn des Siebenjährigen Krieges der Bezug der Gesangbücher aus Breslau; auch Huberts Tätigkeit als Drucker kann ab 1755 nicht mehr nachgewiesen werden.⁵⁴ Eine weitere Auflage mit 877 Liedern wurde 1771 in Hermannstadt gedruckt.⁵⁵

Dann schlug man neue Wege ein: Es kam 1773⁵⁶ zu einem gemeinsamen Gesangbuch, gedruckt in Pressburg (Bratislava), zu finden in Leutschau. Eine weitere Auflage von 1785 wird in Pressburg und Kaschau verlegt, eine spätere von 1796 in Pressburg. Der Titel bringt die Überregionalität zum Ausdruck: *Neuvermehrtes allgemeines Gesangbuch, welches für die Augspurgischen Confessionsverwandten, also eingerichtet, daß es in allen Gemeinen, zum Behufe des öffentlichen Gottesdienstes, und auch eines jedweden Hausandacht, zu gebrauchen ist.*

Werfen wir den Blick nochmals 150 Jahre zurück: 1622 und vermutlich schon 1617 wurden in Leutschau allein für die Leibitzer (Lubica) Kirche ein Gesangbuch gedruckt: *Psalmen, hymni, responsoria vnd geistliche Lieder welche [...] in der Leibitzer Kirchen gebrauchet vnd gesungen werden.*

3. Schemnitz (Banská Štiavnica)

1717 wurde in Ulm bei Daniel Bartholomäus ein Gesangbuch gedruckt: *Glaubiger Kinder Gottes Englische Singschule hier auf Erden, Gott zu Lobe, dem Nächsten zur Erbauung, und sich selbst im Herrn zu erfreuen, eröffnet und mit schriftmäßigen Kupfern gezieret von Johann Dietrich Herrichen, S. S. Theol. Stud. nebst eines wohlehrwürdigen Evangelischen Ministerii der Königl. freien Bergstadt Schemnitz in Ungarn Vorrede.*

Es ist - für ein Gesangbuch ungewöhnlich - in dieser 1. Auflage mit Kupfern zu Beginn jeder Rubrik aufwendig ausgestattet. Es gibt sogar zwei Ausführungen: Eine mit Rot-Schwarz-Druck auf dem Titelblatt, eine nur in

Psalmen Davids gezogen [...]. Breslau: Hubert, Michael 1716) erbrachte den Nachweis der Übereinstimmung der Druckerwerkstatt. Die Untersuchung, ob es Gemeinsamkeiten oder Verbindungen zu Breslauer Gesangbüchern gibt, steht noch aus. Interessant ist, daß ein Exemplar von 1747 (Berlin SBB-PK Slg. Wernigerode Hb 3012) zusammengebunden ist mit dem Landeshutischen Gesangbuch (Kleines Landeshutisches Liederbuch [...]. Leipzig und Landeshut ca. 1744).

⁵³ Der Aufbau (Ordnung der Lieder) hat sich im Vergleich zur Ausgabe von 1730 geändert; die „vermehrte“ enthält zwar zwei Lieder weniger als diese (799), doch hatte sich bereits 1732 die Liedzahl auf 658 verringert (vgl. Sólyom (wie Anm. 52), S. 17).

⁵⁴ Hubert druckte von 1714-1755 (Nachweise in <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html> (April 2006)).

⁵⁵ Sólyom (wie Anm. 52), S. 15-18.

⁵⁶ Sólyom (ebenda, S. 17) stellte Ähnlichkeiten im Aufbau der Gesangbücher 1771 und 1773 fest.

Schwarz; auch das Titelkupfer ist von unterschiedlicher Qualität. (Ob es sich bei der einfachen Ausführung um einen Raubdruck handelt, kann ich nicht beurteilen.) In der Dedicatio an die Bürgermeister und den Rat der Stadt Ulm spricht der Verleger davon, dass dieses „Psalmenbuch“ „nicht eigentlich vor die liebe Ulmische Gemeinde zu Dero Kirchen Gebrauch, sondern vor die Hungarische Evangelische Kirche mit grossem Fleiß ist gesammelt worden.“

Er fährt fort: „Je genauer schon von langen Zeiten her die gar herzliche Liebe aus der wohlgeprüften Glaubens-Gemeinschaft mit denen standhaften Evangelischen Hungarn, unsere liebe Stadt dermaßen zusammen verbunden hat; daß jene die gehäufte ganz rechtschaffene Proben davon annoch allezeit anrühmen: Sich selbst auch ohne Zweifel nicht wenig erfreuen werden: wenn sie dieses ihr zu reicher Kirchen- und Haus-Andacht gesammelt und aufs beste als möglich mit Kupffern zur Ehre Gottes ausgeschmückte Singe-Buch zugleich als ein neu Pfand des lieblichen Vertrauens und der alten Christ-Brüderlichen Gemeinschaft freudig von Ulm nehmen können, [...]“⁵⁷

Die Vorrede stammt vom Evangelischen Ministerium von Schemnitz; sie hat einen theologischen Inhalt.

Über den Herausgeber Johann Dietrich Herrich ist bekannt, daß er damals Theologiestudent, dann Lehrer in Schemnitz war.⁵⁸ Eine Auswahl von 300 Liedern aus den 1195 des Schemnitzer Gesangbuchs erschien zwei Jahre später bei demselben Verleger unter dem Titel *Ulmisches Kirchengesangbuch*; ein weiteres identisches spätestens 1721 mit anderem Titel (vielleicht um es ohne regionale Einschränkung vertreiben zu können.) Beide Gesangbücher wurden in vielen Auflagen bis Ende des 18. Jahrhunderts gedruckt.

Der Titel des Anhangs des Schemnitzer Gesangbuchs verweist jedoch darauf, daß in Ulm gebräuchliche Kirchenlieder auch im Hauptteil zu finden sind.⁵⁹ Herrich hat somit wohl in Ulm gebräuchliche Lieder aufgenommen und um weitere ergänzt. In der zweiten vermehrten, 1770 in Regensburg erschienenen Auflage wurde der Liedbestand u.a. durch Bergwerkslieder und durch Lieder aus der Rubrik „von allen Ständen“ aus „dem beliebten Breßlauer Gesang-Buche“⁶⁰ – wie es in der Vorrede heißt – ergänzt. Dazu kommen über 500 neue Lieder von Schmolck, Rambach, Bogatzky, Moser und Gellert; die lateinischen Hymnen und einige andere ungebräuchliche Lieder hat man weggelassen.

⁵⁷ Aus welchem Grund die Beziehungen zwischen Schemnitz und Ulm so eng waren, ist unklar.

⁵⁸ Vorrede des Verlegers Georg Neubauer (In: Gläubiger Kinder Gottes neuvermehrte Englische Singschule, Gott dem allerhöchsten zu Lobe und allen heilbegierigen Seelen zur Erbauung eröffnet. Regensburg 1770.)

⁵⁹ Es enthält zudem einen Anhang: *Der übrigen in Ulmischer Kirche gebräuchlichen Gesänge*. [Kopftitel]

⁶⁰ Diese Rubrik befindet sich im *Allgemeine[n] und Vollständige[n] Evangelische[n] Gesangbuch* (1. Aufl. 1742); ob es sich dabei um das gemeinte Gesangbuch handelt, müsste noch durch einen genauen Liedvergleich ermittelt werden.

Passend zu diesem notenlosen Gesangbuch ist ebenfalls 1717 bei Bartholomäus ein Melodienbuch des Musikdirektors und deutschen Kantors in Schemnitz erschienen.⁶¹

4. Ödenburg (Sopron)

Der Ödenburger Pfarrer Simon Gerengel gab 1569 einen Katechismus heraus, der etwa in seinem hinteren Viertel Katechismuslieder enthält. Die 1. Auflage wurde in Regensburg gedruckt, weitere in Augsburg und eine vermehrte 1619 in Wien.⁶² Bis in das 17. Jahrhundert hinein wurde der so genannte „Gerengel“ gebraucht.⁶³

Einen Einblick, welche Gesangbücher im 17. Jahrhundert in Ödenburg vorhanden waren, erhält man durch die Verlassenschaftsinventare und Testamente.⁶⁴

1665 erschien dann das *Oedenburgische Tägliche Früh- und Abendgebet*.⁶⁵ Die Korrespondenz des Druckers Johann Wittigau aus Leipzig und des Verlegers Matthias Lang aus Ödenburg ist erhalten und ediert, so daß wir Einzelheiten erfahren können, von denen nur wenige genannt seien: Wittigau versprach, das Büchlein zu drucken und schickte ein Muster des Drucks am 14. Febr. 1664. 1200 Exemplare wurden bestellt, weitere 520 wurden zusätzlich gedruckt. Der Druck konnte jedoch erst am 10. August 1665 beginnen, da es wegen des trockenen Sommers und infolgedessen Wassermangels Schwierigkeiten bei der Papierherstellung gab.⁶⁶ Der Transport – wie üblich in Fässern – ging in zwei Lieferungen über Wien, ⁶⁷ Lang bestellte zudem Exemplare des Weberschen *Neuzugerichteten Gesangbüchlein*, Leipzig 1638.⁶⁸

Das *Oedenburgische Tägliche Früh- und Abendgebet* war ursprünglich als Gebetbuch mit Liedteil konzipiert, der sich bald zu einem zweiten Teil, dem *Vollständigen Oedenburgischen Gesangbuch* entwickelte. Später änderte es wieder

⁶¹ Melodien einiger alten und neuen Lieder, so teils schon in andern Gesangbüchern zu finden, teils aufs neue gefertigt sind von Anton Ernst Kopp, Musicis Directore und Deutschen Cantore in Schemnitz. 1717.

⁶² Die 3. Auflage von 1582 (ohne Angabe des Druckers) wurde mit weiteren Lieder, auch Psalmliedern vermehrt.

⁶³ Vgl. Tibor Grüll, Katalin Keveázi, József László Kovács, István Monok, Péter Ötvös, Katalin G. Szende [...]: (wie Anm. 28), Nr. 158, 164, 165, 200, 225 etc.; vgl. auch 4.2 (Verzeichnis des Matthias Lang über die dem Buchbinder Adam Pirner übergebenen Bücher, 1665-1669).

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Teil I: Tägliches Früh-Gebet [...]. Teil II: Oedenburgisches Abendgebet [...]. Titel nach der Ausgabe 1673.

⁶⁶ Ebenda, Nr. 2.5.

⁶⁷ Ebenda, Nr. 2.9, 2.12.

⁶⁸ Ebenda, Nr. 2.3, 4.2.

seinen Titel, wurde weiter verändert, wurde aber in dieser Kombination bis mindestens 1795 als Gebet- und Gesangbuch benutzt.⁶⁹

Zusammenfassung

Ich komme zum Schluss: Von der Frage ausgehend, welche deutschsprachigen Gesangbücher in den unter anderem von Deutschen besiedelten Gebieten im östlichen Europa vom 16.-18. Jahrhundert benutzt wurden, hat sich ergeben, dass vielfältige Faktoren die Herausgabe, den Druck, die Verlegung und Distribution beeinflussten. Manche Faktoren verhinderten geradezu Neuerscheinungen. Es gibt Parallelen zur allgemeinen Buchgeschichte, aber die Gattung Gesangbuch bringt auch – gerade in Hinblick auf die Rezipienten – ihre Besonderheiten mit sich.

Das Beziehungsgeflecht, das sowohl innerhalb Deutschlands als auch im gesamten europäischen Bereich, in dem Kirchenlied und Gesangbuch eine Rolle spielten, bestand, konnte in diesem Rahmen nur angedeutet werden. Nicht übersehen werden dürfen auch die engen Beziehungen zwischen den deutschsprachigen Gesangbüchern und den jeweils in der Landessprache erschienenen Gesangbüchern.⁷⁰ Aber auch das können wir heute nicht mehr in den Blick nehmen.

⁶⁹ Vermehrt wurde die Auflage von 1726 durch pietistische Liedern von Johann Sigmund Pilgram (Pukánszky (wie Anm. 23), S. 280.

⁷⁰ Vgl. z.B. Gabriella Hubert: *A régi magyar gyülekezeti ének*. (Das ungarische Gemeindelied in der frühen Neuzeit) Budapest 2004. (Historia Litteraria 17); Vgl. auch die Arbeit zu den Quellen von Handbüchern/Manualen der lettischen lutherischen Kirche: Pēteris Vanags: *Luteraņu rokasgramātas avoti vecākā perioda (16. GS. – 17. GS sākuma) latviešu teksti*. Stockholm/Riga 2000.

