



# BENE CANTATE EI

**Festschrift 50 Jahre IAH  
Commemorative volume  
for 50 years of the IAH**

Graz-Opole 2009



# I.A.H. Bulletin

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

Nr. 37  
2009

## BENE CANTATE EI

Festschrift 50 Jahre I.A.H.  
Commemorative volume for 50 years of the I.A.H.

Herausgegeben von  
Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski

Im Selbstverlag der IAH  
Graz–Opole 2009

Redaktion

Dr. Piotr Tarlinski  
Instytut Liturgii Muzyki i Sztuki Sakralnej  
Uniwersytet Opolski  
ul. Kard. B. Kominka 1a,  
PL – 45-032 Opole  
Polen

ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-205-6

IAH-Sekretariat

Barbara Lange  
Schildkamp 1B  
17252 Mirow  
Deutschland

*Erscheint in der Regel einmal jährlich*

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

Titelblatt: St. Michaeliskirche Hamburg, Foto: Michael Zapf  
Graphische Gestaltung: Studio IMPRESO Przemysław Biliczak

## Inhalt – Contents

<b>Editorial</b> .....	7
<b>Beiträge – Articles</b>	
<b>Andreas MARTI</b>	
Tradition: Der enge Raum zwischen Traditionalismus und Konvention. Was hat die IAH in einem halben Jahrhundert getan? Was kann sie im nächsten tun? Festvortrag 50 Jahre Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie .....	11
<b>Philipp HARNONCOURT</b>	
„(...) so sie's nicht singen, so glauben sie's nicht“. Das gilt heute wie vor 50 und vor 500 Jahren! .....	21
<b>Christian BUNNERS</b>	
„(...) es gibt eben neben dem Wir doch auch ein Ich und Christus“. Dietrich Bonhoeffer und das pietistische Lied .....	37
<b>Yu-Ring CHIANG</b>	
Ein neu entdecktes Gesangbuch aus Formosa (Taiwan) 1923 – zur Zeit der japanischen Besatzung .....	51
<b>Hedwig T. DURNBAUGH</b>	
The Poetry of Svein Ellingsen. In Honor of his 80 <sup>th</sup> Birthday .....	73
<b>Štefan A. FERENČAK</b>	
VENEC svetih pesmi. KRANZ heiliger Lieder. 150 Jahre der 1. Ausgabe: 1858-2008. ....	83
<b>Ansgar FRANZ</b>	
Der Hymnus des Venantius und die Feier des Karfreitags. Zum Verständnis der Liturgie durch Hymnodie. ....	103

Siri FUHRMANN	
Das Lied als Instrument der Empirischen Theologie – dargestellt an Interviews zu Jochen Kleppers „Ich liege, Herr, in deiner Hut“ .....	115
Gerhard HAHN	
Paulus Gerhardtus – Poeta doctus .....	129
Werner HORN	
Daniel Hitzlers „Christliche Kirchen – Gesäng / Psalmen und Geistliche Lieder“ 1534 .....	139
Ladislav KAČIČ	
Das Kirchenlied der Franziskaner in der Slowakei – Stand der Forschung und Perspektiven .....	155
Ada KADELBACH	
Wer irrt – Tony Buddenbrook oder der Kommentator? Vom Nutzen der Hymnologie für die Literaturwissenschaft .....	165
Konrad KLEK	
Vom Glück des Komponierens mit dem Kirchenlied Heinrich von Herzogenbergs Weg zum „Kirchenkomponisten“ .....	185
Robin A. LEAVER	
German Influences on the Development of English Hymnody in the Early Eighteenth Century .....	207
Anna MAŃKO-MATYSIAK	
Pestlieder und ihre Bedeutung im frühneuzeitlichen Kommunikationszeitalter .....	217
Ute NÜRNBERG	
Zwicks Gesänge für „junge lüt“ – Vom „Nüw gsangbüchle“ und Liedern für die „Kleinen“ in der Gemeinde .....	229
Sonja ORTNER	
Das Gotteslob-Liedrepertoire in Tiroler Pfarrgemeinden der Diözese Innsbruck .....	245

Maria PFIRRMANN	
Christus und das Alte Testament: drei Osterlieder aus den Niederlanden .....	263
Franz Karl PRASSL	
Das mittelalterliche Kirchenlied im Spannungsfeld sich wandelnder Liturgiekonzepte des 16. Jahrhunderts.....	279
Heinrich RIEHM	
Der Lied – Regionalteil des Evangelischen Gesangbuchs 1993 für Baden – Elsass und Lothringen – Pfalz .....	293
Martin RÖSSLER	
„Ein neues Lied wir heben an“. Luther als Liedermacher des neu entdeckten Evangeliums .....	307
Irmgard SCHEITLER	
Frühneuzeitliches Weihnachtsspiel und Kirchenlied – eine Symbiose ..	331
Inger SELANDER	
The New Songs of Praise: Text, Music and Performance from a Swedish Perspective .....	347
Erkki TUPPURAINEN	
Die Melodien der Hymnenübersetzungen Martin Luthers in den nordischen Ländern bis den Anfang des 18. Jahrhunderts .....	361
Agnes WATZATKA	
Kirchengesangbuch und Volkspraxis. Zur Entstehungsgeschichte des Gesangbuches „Éneklő Egyház” .....	377
Daniela WISSEMAN	
Kirchenlied und Kinder. Die Zukunft des Kirchenliedes im Gottesdienst. ....	391
<b>Der Vorstand der IAH 1959 -2009 .....</b>	<b>405</b>



## Editorial

Bene cantate ei – singt ihm gut. Dieses Wort aus dem Buch der Psalmen (Ps 33[32], 3), das auch bei Martin Luther ursprünglich mit „Machts gut“ wiedergegeben ist, wollen wir dem Bulletin 37(2009), der Festschrift 50 Jahre IAH voranstellen. Es passt als Motto gut zur Tätigkeit der IAH, in deren Mittelpunkt die Beschäftigung mit Kirchenlied und Gesangbuch steht. „Gut singen“, das ist schon bei Augustinus eine Forderung, die sich aus der Würde des Kirchengesangs ergibt. Für ihn ist die künstlerische Qualität der Musik in der Liturgie der Schlüssel zu einem tieferen Eindringen in das Geheimnis des Glaubens. „Gut singen“, das bedeutet auch ein tieferes Verstehen dessen, was sich im Singen und Musizieren der christlichen Kirchen ereignet. Diesem Verstehen gehen die Mitglieder der IAH auf vielfältige Weise nach, sei es in der Forschung in Bereichen wie Theologie, Musikwissenschaft, Sprach- und Literaturwissenschaft, Buchkunde, Kulturgeschichte usw., sei es im Bereich der (Musik)Pädagogik oder in der musikalischen Praxis in Liturgie und Konzert. Dieses breite Spektrum der Beschäftigung mit dem Kirchenlied spiegelt auch die vorliegende Festschrift wieder. Mehr als 25 Autorinnen und Autoren aus Asien, Nordamerika und aus allen Teilen Europas sind der Einladung der Herausgeber, welche auf Beschluss des Vorstands der IAH diese Festschrift vorbereitet haben, gefolgt und haben eine bunte Fülle von Beiträgen erbracht, die in diesem Band gewissermaßen als Geburtstagsgruß zusammen gebunden sind. Dies zeigt die wissenschaftliche, ökumenische und internationale Vielfalt im Wirken der IAH. Gemeinsamkeit und Unterschiedlichkeit zeigt auch die Anlage der Beiträge. Sie wurden nur in notwendigem Maße vereinheitlicht und ansonsten in ihrer Art belassen, wie sie von den Autorinnen und Autoren hergestellt worden sind. Damit wollen die Herausgeber auch den unterschiedlichen Kulturen wissenschaftlicher Darstellung ihren Raum lassen. Die IAH hat viele Gesichter. Ihre Mitglieder haben in den letzten Jahrzehnten im Bereich der Hymnologie viel bewegt und bewirkt, sei es bei der Herausgabe von Kirchengesangbüchern, in der Forschung oder im praktischen Singen und Musizieren. Am Anfang der IAH stand das, was heute im modernen Sprachgebrauch als Vernetzung und Globalisierung eines Gegenstandes be-

zeichnet wird. Es war ein zukunftsweisender Weg, den Konrad Ameln und seine Weggefährten 1959 beschritten haben. Wege in die Zukunft zeigt 2009 der schon hier dokumentierte Festvortrag des Altpräsidenten Andreas Marti. Auf Zukunft ausgerichtet sind auch viele andere Beiträge dieses Bandes, auch wenn sie „historische“ Themen betreffen.

Wir wünschen Ihnen eine angenehme und bereichernde Lektüre.

*Dr. Franz Karl Praßl*

*Dr. Piotr Tarlinski*

## Editorial

*Bene cantate ei* – Sing to him skillfully. These words from the Book of Psalms (Ps 33[32]: 3), which indeed were originally translated by Martin Luther as “Machs gut” [= “*Do it well*”], are words we wish to put at the head of Bulletin 37 (2009), the commemorative volume for 50 years of the IAH. It fits well as a motto for the activities of the IAH, which primarily emphasize engagement with hymns and hymnals. “Sing skillfully,” this is already an admonition from Augustine, an admonition which results from the dignity of hymn singing. For him, the artistic quality of music in the liturgy is the key to a deeper penetration in the mystery of faith. “Sing skillfully,” this also means deeper understanding of what is occurring in the singing and music making of the Christian churches. The members of IAH pursue such understanding in manifold ways, be it research in the realm of theology, musicology, philology, literature, bookmaking, cultural history, etc., be it in the realm of (music) pedagogy or musical praxis in liturgy and concert. This broad spectrum of engagement with the congregational hymn mirrors as well the commemorative volume you have before you. More than 25 authors from Asia, North America, and all regions of Europe have taken up the invitation of the editors, who have prepared this volume at the direction of the IAH leadership. The authors have provided a bountiful richness of articles, and they are brought together in this volume as a birthday greeting, as it were. This demonstrates academic, ecumenical, and international diversity in the work of the IAH. The genre of articles demonstrates both commonality and diversity. The articles were standardized only as absolutely necessary, and otherwise were left in the form in which the authors have written them. The editors wish thereby to leave space for the various cultures of academic presentation. The IAH has many faces. Its members have accomplished and effected much in the realm of hymnology in the last decades, be it in the editing of hymnals, or in research, or in practical singing and music making. At the origins of the IAH there was what we term networking and globalization in modern usage. It was a path into the future which Konrad Ameln and his companions set out on in 1959. The festive address of former president Andreas Marti, which is reprinted here, shows in 2009 further paths into the future. Many

of the articles in this volume are also oriented toward the future, even when they concern “historical” themes.

We wish you pleasant and enriching reading.

*Dr. Franz Karl Praßl*

*Dr. Piotr Tarlinski*

**Tradition: Der enge Raum  
zwischen Traditionalismus und Konvention**  
**Was hat die IAH in einem halben Jahrhundert getan?  
Was kann sie im nächsten tun?**  
**Festvortrag 50 Jahre I.A.H.**

Ich habe mir erlaubt, den offiziellen Titel meines Festvortrags als Untertitel zu verwenden und einen anderen Haupttitel zu wählen. Er umreißt ein Problemfeld, dem wir uns später zuwenden werden. Zunächst aber ein kurzer Rückblick auf 50 Jahre IAH.

**Rückblick**

Mit der diesjährigen Tagung sind es nun 25 Tagungen der Gesamt-IAH. Ihre Themen sind im Einzelnen im Internet nachzulesen. Ich habe versucht, sie in einige Themengruppen zusammenzufassen:

- Geschichte und Gestalt des Kirchenliedes: 8 Tagungen;
- Theologie, Ästhetik und Kultur: 6 Tagungen;
- regionale Traditionen: 6 Tagungen;
- Erneuerung des Kirchenliedes: 2 Tagungen;
- Institutionelles, d.h. Gründung der IAH und Konzeption der Quellenedition DKL: 2 Tagungen.

Von Anfang an standen damit Forschung, Dokumentation, kritische Reflexion und Informationsaustausch nebeneinander und durchdrangen sich auf vielerlei Weise. Die Tagungsthemen bilden aber nur das schmale Rückgrat in einem breiten Tätigkeitsfeld, das nicht immer die ganze IAH einschloss, sondern regionale Gruppen, Projektgruppen oder auch einzelne Mitglieder, die in ihren besonderen Arbeitsfeldern und Institutionen wirkten und diesen enger oder lockerer, formell oder informell mit der IAH verknüpften.

Nicht alles, was in der Hymnologie in den letzten 50 Jahren getan wurde, gehört in den Tätigkeitsbericht der IAH, aber fast überall waren IAH-Mitglieder beteiligt und sorgten für Informations- und Ideenaustausch. Alles aufzuzählen, ist nicht möglich, aber Einiges soll doch genannt werden:

- Die Quellen-Edition „Das deutsche Kirchenlied“, von den ersten IAH-Mitgliedern konzipiert, in der Trägerschaft längst verselbständigt, mit der Edition der Drucke (DKL III) jetzt beim Jahr 1610 zu einem vorzeitigen Ende gekommen, mit der Edition der handschriftlichen Quellen (DKL II) hoffentlich kurz vor dem Abschluss.
- Das Forschungs- und Katalogisierungsprojekt „Nordhymn“, mit erarbeitet von einer ganzen Reihe von IAH-Mitgliedern.
- Die ökumenische Lied- und Gesangbucharbeit im deutschsprachigen Raum im Rahmen der „Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut“, auch diese immer zu einem beträchtlichen Teil durch IAH-Mitglieder besetzt.
- Das „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“, ebenso wie die IAH von Konrad Ameln mitbegründet und immer in engem Kontakt mit ihr.
- Das Mainzer Graduiertenkolleg und die dortige Gesangbuchforschungsstelle, die der IAH eine stolze Reihe gewichtiger neuer Mitglieder und starke Impulse gebracht haben.
- Die Kirchberger Kirchenliedseminare, immer wieder mit großer Beteiligung von IAH-Leuten.
- An wie vielen neuen Gesangbüchern IAH-Mitglieder mitgearbeitet haben, ist kaum zu überblicken. Für uns im deutschen Sprachraum wären Gotteslob, Evangelisches Gesangbuch, Reformiertes und Katholisches Gesangbuch der Schweiz, aber zunehmend auch freikirchliche Gesangbücher, allen voran das evangelisch-methodistische ohne die IAH als Ort des Austauschs, der Diskussion und Information kaum vorstellbar.
- Vollends unüberschaubar ist das, was man neudeutsch „networking“ nennt: Hymnologisch Forschende, Lehrende, Publizierende und Praktizierende informieren und beraten sich untereinander, tauschen Anregungen aus, lassen sich Einzelfragen beantworten, helfen sich bei der Literatursuche. Langjährige Bekanntschaften und Freundschaften sind so entstanden – nicht umsonst ist die familiäre Atmosphäre bei IAH-Tagungen inzwischen legendär.
- Handfeste Spuren hat dieses Netzwerk in der langen Reihe der IAH-Bulletins hinterlassen: Tagungsthemen, Ergebnisse kleinerer Tagungen, Diskussionsbeiträge, Forschungsergebnisse und Anfragen zur Forschung bilden ein Mosaik, das in lebendiger Weise irgendwo zwischen Publikation und Korrespondenz steht.

Zu diesem Rückblick gehört auch, den „Ort“ der IAH etwas zu beschreiben, sachlich, geografisch, kirchlich. Sachlich liegt er zwischen Kirchenliedforschung

und Kirchenliedpraxis, zwischen Gemeinden und Universitäten – allerdings ist diese akademische Seite verglichen mit anderen wissenschaftlichen Gesellschaften immer etwas prekär, da es bekanntlich kaum eigentliche hymnologische Lehrstühle mit entsprechender Ausstattung gibt. Hymnologische Forschung geschieht darum in einer Art Grauzone zwischen akademischem Betrieb, kirchlicher Dienstleistung und Privatgelehrtentum. Der konfessionelle Ort der IAH umgreift vor allem Luthertum und Katholizismus, von Anfang an waren auch die Reformierten immer ein bisschen vertreten. Die Ränder sind offen: zur Orthodoxie, zur Church of England, zu evangelischen Freikirchen. Sprachlich ist eine gewisse Einseitigkeit nicht zu übersehen: Deutsch, Niederländisch, Englisch, die skandinavischen bzw. nordischen Sprachen, die mitteleuropäischen Sprachen östlich und südöstlich des Deutschen bilden das Hauptfeld, während die westlichen romanischen Sprachen seit jeher untervertreten waren oder ganz fehlen: ein bisschen Französisch, hie und da Spanisch, aber kein Italienisch oder Portugiesisch, zu schweigen von Raritäten wie Katalanisch, Provenzalisch oder Rätoromanisch.

Entsprechend ist die geografische Konzentration auf Mittel-, Nord und auch Ost-/Südosteuropa nicht zu übersehen; mit einzelnen Mitgliedern und den Joint Members der Schwestergesellschaften kommen aber nochmals ein gutes halbes Dutzend Länder rund um den Globus dazu.

Die sprachliche und geografische Konzentration korreliert mit der herkömmlichen Fokussierung der Hymnologie auf den gottesdienstlichen Liedgesang. Andere Gestalten liturgischer Gemeindeaktivität einerseits, andere Orte des religiösen Liedes andererseits wurden und werden als relevante Forschungsfelder zwar wiederholt erwähnt, spielten aber vor allem in früheren Forschungsphasen keine große Rolle. Es ist bezeichnend, dass das Freylinghausensche Gesangbuch von 1704 bzw. 1714 erst in neuester Zeit die angemessene Beachtung gefunden hat, ist es doch stark von Gebrauch im privaten Rahmen oder in kleinen Gruppen geprägt.<sup>1</sup>

## Tradition und Werte

Aus diesen Feststellungen ergibt sich eine erste Hinwendung zum Ausblick: Was soll die IAH im nächsten halben Jahrhundert tun? Eines der Postulate lautet: Sie soll dafür sorgen, dass das Singen im religiösen Kontext in einem umfassenden Sinne wahrgenommen wird, erforscht und reflektiert mit den Methoden von Religionssoziologie, Musikethnologie, Kulturtheorie. Das ist ein anderer, vielleicht distanzierterer Ansatz als jener, der etwa in den frühen Bänden des „Jahrbuchs für Liturgik und Hymnologie“ zu spüren ist. Dort ging es der Hymnologie

<sup>1</sup> Wolfgang Miersemann / Gudrun Busch: „Singt dem Herrn nah und fern“. 300 Jahre Freylinghausensches Gesangbuch. Halesche Forschungen 20, Niemeyer, Tübingen 2008.

offensichtlich darum, das Wertvolle in der Tradition aufzuspüren, zu erfassen und für die Wertetradierung verfügbar zu machen. Was als „wertvoll“ zu gelten hatte, stand in gleichsam axiomatischen Entscheidungen vorher fest, so dass im Einzelfall Qualitätsurteile gefällt werden konnten, für die man wissenschaftliche Objektivität beanspruchte.

Dass uns dieser Ansatz heute problematisch ist, liegt auf der Hand. Dennoch werden sich Hymnologinnen und Hymnologen – vielleicht stärker als in einigen anderen Wissenschaften – immer wieder in Situationen finden, wo Entscheidungen gefragt sind: Welches Lied wird gesungen, welches nicht? Welches Lied kommt ins Gesangbuch, welches nicht? Und weil das Feld emotional meist ordentlich aufgeladen ist, sind die Herausforderungen beträchtlich. Der Verzicht auf eine Werte- und Qualitätsdiskussion ist schon aus praktischen Gründen nicht durchführbar, verbietet sich aber auch aus prinzipiellen Überlegungen. Kritik an den alten „axiomatischen“ Qualitätskriterien darf nicht heißen, sie ersatzlos zu streichen, sondern bedeutet ihre Differenzierung und Ausweitung: Ausweitung insofern, als situative und rezeptionsbezogene Überlegungen zu Angemessenheit und kommunikativer Wirkung dazukommen müssen; Differenzierung insofern, als text- und musikimmanente Betrachtung durchaus ihr Recht behalten, jedoch nicht mehr so, dass eine Epoche die Maßstäbe für alle übrigen gleich mitliefert. Weder Luther noch Gerhardt, weder der Genfer Psalter noch Charles Wesley sind das Maß aller Dinge im Kirchengesang.

Hier ist der Ort, auf den Haupttitel zurückzukommen. Geht es in der Hymnologie fast immer irgendwie um die Beschäftigung mit Tradition, darf sie doch nicht einem Traditionalismus verfallen, welcher das Alte zum Richtigen erklärt und Maßstäbe aus Vergangenen gewinnt – wie wenn das, was vor 200, 300 oder 400 richtig gewesen ist, dies automatisch heute auch noch wäre.

Damit ist Tradition nicht aufgehoben. Sie ist Teil unseres Lebensraumes und unseres Gestaltungsraumes. Das ist sie auch dann, wenn wir zu ihr in Differenz oder gar in Widerspruch stehen. In solcher Auseinandersetzung gewinnen wir unsere Identität.

Traditionsabbrüche, wie wir sie gerade in den Kirchen häufig beklagen müssen, gefährden diesen Lebensraum für uns und unsere Kinder und Enkel. Aber Traditionsabbruch heißt mehr als das Verschwinden des Tischgebets, des Kirchgangs oder das Schrumpfen des Kirchenlied-Repertoires auf „So nimm denn meine Hände“ und „Großer Gott, wir loben dich“. Traditionsabbruch heißt auch Weltzerstörung in Natur, Kultur und Wirtschaft, heißt Erderwärmung, Casting Shows und kaputte Staatsfinanzen.

An die Stelle von – zugegebenermaßen manchmal in Traditionalismus umgekippter – Tradition, der Weitergabe von Lebensraum, ist die Tendenz getreten, die wir als „Eventkultur“ bezeichnen, die Suche nach dem einmaligen (oder ver-

meintlich einmaligen) Ereignis, in welchem der Einzelne, die Familie, die Gruppe ihre beanspruchte Einmaligkeit inszeniert.

### Event und Konvention

Obwohl diese Eventkultur von ihrem Programm der Einmaligkeit her prinzipiell keine Nachhaltigkeit schaffen kann, überfordert sie sich doch permanent mit eben diesem Selbstanspruch. So bilden sich Konventionen darüber, was als „Event“ gelten kann, Konventionen, die aber anders als Traditionen keine Lebensräume bilden, sondern aus Einzelelementen bestehen, die untereinander wenig Zusammenhang haben oder sich gar untereinander widersprechen.<sup>2</sup>

Entscheidend ist dabei die mediale Verbreitung kultureller Inhalte im weitesten Sinn durch Fernsehen, Film und Internet. Einzelne Gestaltungselemente erscheinen da ohne ihren sozialen, kulturellen, rituellen oder liturgischen Ursprungszusammenhang, zu dem sie in einem je nachdem bruchloseren oder spannungsvolleren Verhältnis standen. So ist nicht mehr der Freiheitswert von Kunst im Rahmen ihres Kontextes und in Auseinandersetzung mit ihm entscheidend, sondern die mediale Aufmerksamkeit. Dieser Maßstab setzt sich bisweilen noch vor die Produktion eines Werks, einer Veranstaltung, einer Ausstellung und verhindert so gerade das nicht zu Erwartende.

Es entsteht eine paradoxe Situation: Gesucht wird das Ereignis, das durch seine Einmaligkeit Aufmerksamkeit erzeugt; was Aufmerksamkeit erzeugen kann, scheint aber durch Konventionen medialer Kommunikation vorgegeben zu sein, und dies erst noch zu einem guten Teil unreflektiert und nicht hinterfragt.

In meiner kirchenmusikalischen Tätigkeit als Organist lässt sich diese Paradoxie im Kleinen etwa bei Hochzeitsfeiern beobachten. Jedes Hochzeitspaar will sein individuelles, sein einzigartiges, noch nie dagewesenes Fest inszenieren und findet sich mit kirchlichen Gestaltungstraditionen und -normen konfrontiert – tatsächlichen und vermeintlichen. Ihnen setzt es selbst gewählte Gestaltungen entgegen, die häufig gerade eben nicht eigene sind, sondern der medial geformten und verbreiteten Konvention entstammen: Es muss der Hochzeitsmarsch sein, das Ave Maria, die Braut muss „just in time“ vom Brautvater am Altar abgeliefert werden. Welche Traditionen, welche Gesellschafts-, Gottes- und Menschenbilder hinter diesen Elementen stehen, wird nicht gefragt – damit sind diese Traditionen gebrochen, jedoch nicht in möglicherweise kreativer Spannung auf die Gegenwart bezogen, sondern unter dem alles beherrschenden Kriterium der „Vereinmaligung“ unreflektiert durch punktuelle Konventionen ersetzt. Lebensfähige

---

<sup>2</sup> Zum Phänomen der Konventionalisierung vgl. Andreas Mertin: Glanz oder gar nicht. Kunst und Kultur heute. In: MuK 78. Jg. 2008, 378-385.

Traditionen entstehen auf diese Weise nicht, bloß Fixierungen auf vermeintliche Selbstverständlichkeiten.

Dieses Muster lässt sich leicht auf die Rezeption und den Gebrauch von Kirchenliedern übertragen. Es ist ein Faktor in der Diskrepanz zwischen innerer ästhetischer Qualität und Rezeptionserfolg, in dem Phänomen, dass sich oft gerade die nach inneren Kriterien eher fragwürdigeren Lieder breit durchsetzen: „Danke für diesen guten Morgen“, Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer“, „Bewahre uns, Gott“.

Auf dem Spiel steht dabei nichts Geringeres als der Kunstcharakter des Kirchenlieds. Dieser ist allerdings nicht durchgängig und selbstverständlich gegeben. Den Selbstanspruch, auf der Höhe der zeitgenössischen Literatur oder Musik zu stehen und damit im emphatischen Sinn „Kunst“ zu sein, hat das Kirchenlied ohnehin nur in seltenen Konstellationen erhoben: im deutschen Barock etwa, wohl auch beim französischen Psalter der Genfer Reformation, in der kirchenmusikalischen Reform des 20. Jahrhunderts vielleicht. Übers Ganze gesehen haben wir es mit einem Ineinander von innerem Kunstaspekt und äußeren Rezeptions- und Gebrauchsaspekten zu tun, und die Hymnologie ist daran, den Umgang mit dieser Dialektik zu lernen. Was sie in früheren Zeiten tendenziell einseitig auf den Kunstaspekt fixiert, muss sie in Zukunft bei aller Neuausrichtung darum besorgt sein, dass sie nicht aus lauter Zeitgemäßheit in die Konventionalisierungsfalle tappt und nur noch Rezeption und Gebrauch diskutiert. Dabei sichert paradoxerweise letztlich nur der Kunstcharakter, der Anspruch von Freiheit und „ästhetischem Mehrwert“ von Musik und Kirchenlied, aber auch von Literatur, bildender Kunst, Architektur und Theater, deren Funktion in einer Liturgie und einer Kirche, die zeichenhaft die radikale Freiheit der Kinder Gottes verkünden und darstellen will.

Wenn nämlich Kunst das Unverrechenbare ist, die Freiheit vom Zweckmäßigen im „Plus“ der Gestaltung über das Funktionsnotwendige hinaus, dann schafft sie eine gleichnishafte Korrelation zum liturgischen Handeln. Dieses kann und will nicht zweckhaft etwas bewirken, sondern eröffnet Räume, in denen sich die – unverfügbare – Begegnung mit Gott ereignet.

Diese Aufgabe des gleichnishaften Hinweises auf ein „Mehr“ kann die Kunst nur erfüllen, wenn ihr im Einzelnen nicht vorgeschrieben wird, was sie zu tun hat; sonst wäre sie in ihrer Freiheit und damit in ihrem Wesenskern zerstört. Mag sein, dass in dieser schwer auszuhaltenden Spannung der Grund dafür liegt, dass die theologische Enge fundamentalistischer Strömungen in der Regel mit Kunstfeindlichkeit verbunden ist und eine konsequente Funktionalisierung der Musik anstrebt – als Stimmungserzeuger, als Propagandamittel.

In Praktischer Theologie und Kirchenmusiktheorie kocht zurzeit die Diskussion um das Verhältnis von Kirche und Kultur auf großer Flamme: Wieviel

Hochkultur? Wieviel Popularkultur? Und welche? An dieser Diskussion muss die Hymnologie partizipieren, zumal sie über reiches Anschauungsmaterial verfügt. Die Liturgik hat im Rahmen der Praktischen Theologie in den letzten Jahren auf evangelischer Seite ein Stück weit die Funktion einer Leitdisziplin gewonnen und damit zur Situation in der katholischen Theologie aufgeschlossen. Insofern die Hymnologie als Teildisziplin der Liturgiewissenschaft gelten kann (das ist sie nicht ausschließlich, aber auch), ist auch sie näher ans Zentrum des aktuellen Diskurses gerückt.

Das zeigt sich konkret in der (mindestens in meinem Arbeitsbereich) wachsenden Aufmerksamkeit, welche Liturgik allgemein und Hymnologie speziell in der theologischen Ausbildung zu gewinnen im Begriffe ist.

### Ausblick

Nach diesem kulturtheoretischen Exkurs wieder zurück zur IAH: Was soll sie denn tun im nächsten halben Jahrhundert? Dabei ist zunächst zu unterscheiden zwischen der Hymnologie als Gesamter und der IAH als Institution. Wohin die Hymnologie als Ganze soll, hat sich ein Stück weit aus den vorherigen Überlegungen ergeben:

- Sie muss die Kulturdiskussion mittragen: Inwiefern findet in Liturgie und Kirchenmusik Inkulturation statt, inwiefern ist Kontrakulturalität angezeigt?
- Sie muss mithelfen, die Selbstbanalisierung der Kirche zu verhindern, die durch die Zerstörung von Traditionen als Lebensraum und deren Ersatz durch punktuelle Konventionen droht.

Beides, das Mittragen der Kulturdiskussion und der Umgang mit Tradition verlangt Methoden, verlangt wissenschaftliches Handwerk.

Für die Traditionsseite liegt es auf der Hand: Die Erschließung, Erforschung, Dokumentation und Interpretation von Quellen muss weitergehen. Angesichts der wachsenden Materialfülle wächst auch die Notwendigkeit, Zusammenhänge zu schaffen, Linien auszuziehen, Entwicklungstendenzen aufzuspüren. Mit dem kürzlich erschienenen Sammelband über das katholische Gesangbuch im deutschsprachigen Raum<sup>3</sup> wurde ein gediegenes Muster solcher Forschung vorgelegt.

Punktuelle Vertiefung muss natürlich auch sein, doch der Blick für die großen Linien gibt der historischen Arbeit ihre kritische Dimensionen zurück, indem sie das Einzelphänomen als Gewordenes und Veränderbares relativiert – eine kritische Funktion, die historische Forschung auch gegenüber modernen traditionalistischen Verabsolutierungen wahrnehmen muss. Seriöse Beschäftigung mit der

<sup>3</sup> Dominik Fugger, Andreas Scheidgen (Hg.): Geschichte des katholischen Gesangbuchs. Mainzer hymnologische Studien Bd. 21. Francke, Tübingen 2008.

**Tradition ist die schärfste Waffe gegen den Traditionalismus, und das keineswegs nur auf dem Gebiet von Kirchengesang und Liturgie, quer durch alle Konfessionen und gegenüber sowohl offiziellen wie auch hintergründigen Autoritäten.**

In der Kulturdiskussion ist die Sache etwas schwieriger. Methodisch gehört dazu sicher die Rezeptionsforschung, quantitativ und qualitativ. Sie kann aber nicht bei der Konstatierung von Fakten stehen bleiben, sondern muss diese auch interpretieren, muss sie kritisch auf gesellschaftliche Wirklichkeit beziehen.

Der Weg muss von da aus weiterführen zum Fragen nach der Identität christlichen Glaubens im Spannungsfeld von Inkulturation und Kontrakulturalität. Inkulturation gehört wesensmäßig zum Christentum – 2000 Jahre Geschichte zeigen dies in immer neuen Spielarten. Ebenso gehört dazu aber der Protest gegen das Vorfindliche, gegen kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen, die man nicht mitgehen will. Das braucht klare Reflexion, braucht Sachkenntnis. Sonst kippt Inkulturation in Belanglosigkeit, wird Kirche zum Wellness-Dienstleister, Kontrakulturalität jedoch kippt ins Ausspielen von alten Mustern gegen neue Entwicklungen, bildungsbürgerlichen Kulturnobismus im Stile von Martin Mosebachs erschreckend uninformativer Liturgiekritik.<sup>4</sup>

Angesichts der segmentierten Alltagskultur riskiert Inkulturation die Segmentierung auch der Kirche, andererseits riskiert Kontrakulturalität die Identifikation mit einem bestimmten Kultursegment. Inkulturation muss kritisch bleiben gegenüber den verwendeten Gestaltungen; Kontrakulturalität dagegen muss das Eigene gegenüber allen Segmenten erkennbar halten, und damit geht es um den prophetischen Protest gegen Stumpfheit, Unmenschlichkeit und Ökonomisierung, die weite Teile der heutigen Massenkultur beherrschen.

Soweit in ganz groben Zügen die Aufgaben der Hymnologie überhaupt. Welche Rolle kann darin die IAH spielen?

Im Grunde kann sie kaum etwas Anderes tun als sie bisher getan hat: Leute zusammenbringen, in Tagungen und Publikationen Gefäße für die Diskussion schaffen, den Austausch zwischen Kirchen und Sprachregionen fördern, Wissenschaft und Praxis im Gespräch miteinander halten. Was steht dabei konkret auf der Tagesordnung?

- Es wären Wege zu suchen, die Präsenz der Hymnologie an den Universitäten in Lehre und Forschung zu verbessern – und auch umgekehrt die Präsenz der Universitäten in der Hymnologie. Mehr als Impulse geben und Einladungen aussprechen kann die IAH nicht, aber das ist ja auch schon etwas. Die schon erwähnte Aufwertung der Liturgik bzw. Liturgiewissenschaft im akademischen Betrieb schafft dazu bessere Voraussetzungen als auch schon.

---

<sup>4</sup> Martin Mosebach: Die Häresie der Formlosigkeit. München 2007.

- Damit die Tagungen Orte der oben skizzierten Diskussion sein können, müssen sie neben Dokumentation und Vorstellung regionaler Traditionen, neben der praktischen Beschäftigung mit dem Kirchenlied immer auch Raum bieten für die übergreifenden Fragen nach der Rolle von Kirchenlied und Musik in Gottesdienst, Kirche und Gesellschaft.
- Kaum je ist im deutschsprachigen Raum so viel Hymnologisches publiziert worden wie in den letzten etwa 10 Jahren: Die Mainzer Reihe einerseits, die Begleitliteratur zu den neuen Gesangbüchern in Deutschland und in der Schweiz andererseits haben die hymnologischen Abteilung mancher Bibliothek gewaltig anwachsen lassen. Es bleibt aber die Daueraufgabe, die verschiedenen Publikationskanäle sinnvoll aufeinander zu beziehen: IAH-Bulletin, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, kirchenmusikalische Zeitschriften, Liederkommentare, vielleicht weitere Buchreihen. Wenn jemand hier den Überblick haben kann, dann sind es Leute aus der IAH.
- Auch ein Dauerbrenner ist die Didaktik der Hymnologie. Zweimal haben deutschsprachige Tagungen im kleineren Rahmen zu diesem Thema stattgefunden. Ideen sind gesammelt, Konzepte entwickelt worden. Die institutionelle Schwäche der Hymnologie hat es bisher verhindert, dass hier in größerem Umfang gearbeitet werden konnte. Offensichtlich sind die Arbeitszeit-Kapazitäten prekär; die Unterrichtenden (und ich spreche hier aus eigener Erfahrung) hangeln sich von Kurs zu Kurs und erneuern ihr Angebot fortlaufend im Einzelnen, ohne dass ein stabiles Curriculum samt Materialien entsteht. Vielleicht ist das ja der Aktualität und Frische des Unterrichts förderlich – aber praktisch ist es nicht, und für Neueinsteigerinnen und Neueinsteiger im Geschäft der hymnologischen Lehre eine schwierige Situation.

Lehre, Forschung und Publikation: Das Ziel muss eine informierte und reflektierte Praxis sein, eine Praxis, die sich nicht mit blinden Konventionen zufriedengibt, sondern dem Umgang mit Tradition als verantwortungsbewusstes Mitbauen an Erneuerung versteht.



## „(...) so sie's nicht singen, so gleuben sie's nicht“<sup>1</sup>

### Das gilt heute wie vor 50 und vor 500 Jahren!

Einige wenige Hymnologen aus verschiedenen Ländern des damals geteilten Eurpa sind 1959 einer Einladung von Konrad AMELN (1899-1994) nach Lüdenscheid gefolgt, um gemeinsam zu beraten, wie und von wem das Lemma „Kirchenlied“ für das Musik-Lexikon MGG behandelt werden sollte. Es war klar, dass dies sowohl auf *internationaler* wie auch auf *interkonfessioneller* Ebene geschehen musste, da ja in vielen Ländern der Welt und in allen christlichen Kirchen und Konfessionen<sup>2</sup> der Glaube im Gottesdienst besonders dicht und überzeugend im (Lied-)Gesang zum Ausdruck kommt. Es mag als Zufall erscheinen, ist es aber nicht, dass im Jänner eben dieses Jahres 1959 in Rom der neugewählte Papst Johannes XXI-II, von dem viele nichts anderes erwartet hatten, als dass er seine Rolle als „Übergangs-Papst“ nach dem geradezu verherrlichten Papst Pius XII ordentlich spielen würde, ein allgemeines Konzil ankündigte, das die katholische Kirche grundlegend erneuern sollte. Als eines seiner Hauptziele nannte dieser Papst sein ökumenisches Anliegen, die Einheit der zerrissenen Kirche wieder herzustellen, freilich unter der damals üblichen katholischen Annahme, dass dies nur als Rückkehr in den Schoß der katholischen Kirche und unter Anerkennung des römischen Papstes als Oberhaupt geschehen könne<sup>3</sup>. Er selbst hat auch darauf bestanden, dass Beobachter aus vielen „nicht-katholischen“ Kirchen zum Konzil geladen werden sollten.

---

<sup>1</sup> Aus der Vorrede von Martin LUTHER zum *Valentin Babst'schen Gesangbuch*, Leipzig 1545; Faksimile-Ausgabe Kassel 1988.

<sup>2</sup> Es gibt sowohl ein spezifisch *orts-kirchlich-inkulturiertes* Singen (typisch deutsch, polnisch, ungarisch, armenisch, syrisch, koptisch, arabisch, schwarz-afrikanisch usw.) wie auch ein typisch *konfessions-kirchlich* geprägtes Singen (katholische Gregorianik, Luther-Lieder, Hugenotten-Psalter, Wesley-Hymns der Methodisten usw.), und daneben auch Mischformen wie z.B. den *orthodoxen* mehrstimmigen Gesang ohne Instrumental-Begleitung, der jedoch abendländischen Ursprungs ist und vom katholischen Polen über die unierte griechisch-katholische ruthenische Kirche in das orthodoxe Russland, und von den katholischen Kroaten zu den orthodoxen Serben gekommen ist.

<sup>3</sup> Das Konzil sollte die Kirche so durchgreifend reinigen und erneuern, dass alle getrennten Brüder gerne in ihr ursprüngliches Mutterhaus zurückkehren.

Alle, die damals in Lüdenscheid dabei waren, kann ich nicht aufzählen, aber doch nicht wenige: Konrad AMELN selbst wollte das hymnologisch Grundlegende, d. h. die beiden Artikel *Hymnologie* und *Das deutsche evangelische Kirchenlied* übernehmen; Walther ENGELHARDT (1894-1983), ein hymnologisch hochgebildeter lutherischer Pastor, sollte etwas typisch Lutherisches beitragen; Walter LIPPHARDT (1906-1981) [D] *Das katholische Kirchenlied*; Markus JENNY (1924-2001) [CH] *Das reformierte Kirchenlied der Schweiz*; Jan LENSELINK (1912-1998) [NL] den sogenannten *Hugenotten-Psalter*<sup>4</sup>, niederländische Ausgaben, Edith WEBER *Hugenotten-Psalter in französischer Sprache*; Ulrich TEUBER (1920-1992) [DK] und etwas später Folke BOHLIN [S] *Das Kirchenlied in den skandinavischen Ländern*; Kálmán CZOMÁSZ-TÓTH (1902-1988) [H] *Der reformierte Kirchengesang in Ungarn*; Karol HŁAWICZKA (1894-1976) [PL] *Der protestantische* und Leon WITKOWSKI (1908-1992) [PL] *Der katholische Kirchengesang in Polen*; Jan KOUBA [ČSSR] *Der protestantische* und Jaroslav BUŽGA [ČSSR] *Der katholische Lied-Gesang in Böhmen*; Karol WURM [ČSSR] *Das evangelische Kirchenlied in der Slowakei*.

Das Interesse des Bärenreiter-Verlags sowohl am MGG wie überhaupt an hymnologischen und liturgiewissenschaftlichen Publikationen hat dazu geführt, dass das dort seit 1955 erscheinende *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* auch zum Publikationsorgan für die IAH geworden ist; dadurch konnten sehr viele Referate späterer IAH-Tagungen veröffentlicht werden, ehe anlässlich der 8. IAH-Tagung 1975 in Groningen das IAH-BULLETIN gegründet worden ist.

Schon bei der ersten Gesprächsrunde stellte sich heraus, dass es einerseits Klarstellungen geben musste über das, was allgemein „Hymnologie“ genannt wird<sup>5</sup> – also gemäß klassischem evangelischen Verständnis „Kirchenlied- und Gesangbuch-Kunde“, im lateinisch-katholischen Sprachgebrauch aber „Hymnen-Dichtung“ –, und dass andererseits das gottesdienstliche Singen in seinem ganzen ökumenischen Umfang Berücksichtigung finden muss – also unter Einbeziehung möglichst aller christlichen Denominationen.

Die damals versammelte Gruppe von Hymnologen beschloss die Gründung einer *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie*, um den vorgebrachten Wünschen, die im Wesentlichen akzeptiert worden sind, zu entsprechen. Die IAH, unser jubilierendes Geburtstagskind, war geboren! Konrad AMELN wurde zum ersten Präsidenten gewählt, Ulrich TEUBER zu seinem Stellvertreter und Markus

<sup>4</sup> Auch *Genfer Psalter* genannt, das offizielle Kirchen-Gesangbuch der Reformierten, das alle 150 biblischen Psalmen und dazu ntl. Cantica in Bereimungen enthält, *Lied-Psalmen* im Unterschied zu *Psalm-Liedern*, die freie Nachdichtung sind. Der Genfer Psalter ist in allen reformierten Bibel-Ausgaben an die Stelle der Psalmen gesetzt, gilt also als biblische Schrift.

<sup>5</sup> Vgl. Walter LIPPHARDT: *Aufgaben und Wege der Hymnologie als theologischer Wissenschaft*, Graz 1974 (Grazer Universitätsreden 13); Markus JENNY / WALTER LIPPHARDT: *Art. Hymnologie*, in: MGG Sachteil Bd. 4, Kassel u.a. <sup>2</sup>1996, 459-464.

JENNY zum Sekretär; Sitz der IAH war Lüdenscheid. Diese Gründungsversammlung wird in der langen Reihe der IAH-Tagungen<sup>6</sup> als die erste gezählt.

Auf der 2. Tagung der IAH 1962 im ökumenischen Studienzentrum Bossey bei Genf, die Markus JENNY vorbereitet hatte, wurde – neben der Weiterarbeit an den MGG-Beiträgen – die Gründung des großen Forschungsprojekts *Das Deutsche Kirchenlied. Von seinen Anfängen bis ins 18. Jahrhundert* (abgekürzt: DKL) beschlossen, und zwar mit der zweifachen Zielsetzung:

- a) Erfassung und Edition sämtlicher Kirchenlied-Melodien mit möglichst allen erreichbaren Varianten,
- b) Erstellung eines Katalogs aller handschriftlichen und gedruckten Quellen.

Konrad AMELN und Markus JENNY waren die beiden Proponenten und wissenschaftlichen Leiter, etwas später kam Walter LIPPARDT hinzu wegen seiner hervorragenden Kenntnisse des Kirchengesangs im Mittelalter und besonders der Anfänge des muttersprachlichen katholischen Kirchenlieds schon wenigstens vier Jahrhunderte vor der Reformation, die ja allgemein für den Beginn des muttersprachlichen Lied-Gesangs im Gottesdienst angesehen wurde und oft heute noch als solcher bezeichnet wird. Für die Finanzierung konnte die Deutsche Volkswagen-Stiftung gewonnen werden, Teilprojekte wurden auch von der Deutschen Forschungs-Gesellschaft (DFG) finanziert.

Bei dieser und bei der 3. IAH-Tagung in Fuglsang/Dänemark 1965, die von Ulrich TEUBER vorbereitet und der *Hymnodie in Skandinavien* gewidmet war, wurden detaillierte Richtlinien für die immer umfangreicher werdenden Arbeiten im DKL-Forschungsprojekt erarbeitet. Diese haben den vielen bereits gewonnenen und noch zu gewinnenden Mitarbeitern ein konkretes Arbeitsprogramm für die Erfassung aller [?] Bibliotheken und darin vorhandenen Quellen in die Hand gegeben, das ihnen die wissenschaftliche Auswertung erleichtern und diese systematisieren sollte. In den folgenden Jahren sind Arbeitsstellen in Lüdenscheid, Zürich und Frankfurt/M. eingerichtet worden<sup>7</sup>, um die unerwartet großen Mengen an zu Tage gebrachtem Material aufzuarbeiten und für die beabsichtigten Publikationen auszuwerten. Diese sind daher immer wieder hinausgeschoben worden, weil wiederum neue Funde einzuarbeiten waren. Die Geldgeber wurden bald ungeduldig, denn sie wollten greifbare, konkrete Ergebnisse sehen. Aus den ursprünglich geplanten drei oder vier Bänden – 1. Mittelalterliche Quellen, 2. Handschriftliche und gedruckte Quellen 16.-18.Jh., 3. (und ev. 4.) Melodien – sind im Lauf der Zeit acht Bände entstanden, von denen einzelne nochmals auf mehrere Teilbände untergliedert sind.

<sup>6</sup> Die vollständige Reihe der IAH-Tagungen steht am Ende dieses Beitrags.

<sup>7</sup> Ob es daneben noch weitere gab, entzieht sich meiner Kenntnis.

Seit der 4. IAH-Tagung in Strassburg (1967) gehöre ich der IAH an, denn Walther LIPPHARDT, der mich in einer der vorbereitenden Kommissionen für das neue katholische Einheits-Gesangbuch EGB<sup>8</sup> (es ist 1975 unter der Bezeichnung *Gotteslob* erschienen) kennen gelernt hatte, wollte mehr katholische Hymnologen zur Mitarbeit in der IAH und bei DKL gewinnen, um das starke protestantische Übergewicht etwas auszugleichen.

Von 1967 an berichte ich aus meiner persönlichen Erfahrung.

Thema der Strassburger Tagung war die *Kontrafaktur*; man wollte terminologische Klarstellungen vereinbaren. Diese Tagung bedeutet aber in mehrfacher Hinsicht, und ganz besonders in der Selbstdefinition der IAH, einen Wendepunkt: Die Behandlung des Themas trat trotz den sehr guten Referaten in den Gesprächen stark zurück.

Die *Zielsetzungen der IAH* mussten neu bestimmt werden:

- a) **Ökumene und Internationalität:** Qualifizierte Hymnologen<sup>9</sup> aus möglichst allen Kirchen und Konfessionen, aber auch aus möglichst allen Ländern Europas sollen zur Mitgliedschaft gewonnen werden.
- b) **Ost-Europa:** Kontakte mit den Ländern hinter dem Eisernen Vorhang müssen verstärkt werden, um die dortige Hymnologie – die historisch-wissenschaftliche wie auch die praktische – zu unterstützen und deren Impulse aufzugreifen. Weil aber die dort herrschende ideologische Diktatur alle Kontakte mit dem kapitalistischen Ausland sehr erschwert, oft sogar unmöglich macht, muss die IAH initiativ werden.
- c) **Neue Entwicklungen im Kirchen-Gesang:** Allenthalben sind Übernahmen und Bearbeitungen von *Spirituals* und *Gospel-Songs* aus Amerika bemerkbar wie auch das Aufkommen sogenannter neuer „*Rhythmischer Gesänge*“; auch diese sind als Gegenstand der Hymnologie anzuerkennen<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Wegen der Liturgiereform, die auf dem II. Vatikanum 1964 beschlossen worden war, mussten neue Gesangbücher als Liturgie-Bücher für die Hand des Volkes erstellt werden; meinem Antrag an die österreichischen Bischöfe folgend, hat die Österreichische Bischofskonferenz 1966 beschlossen, dieses Projekt gemeinsam mit allen Bischöfen im deutschen Sprachgebiet zu tragen. Die Bischöfe der deutsch-sprachigen Schweiz haben allerdings nicht mitgemacht, weil erst 1964 ein neues Gesangbuch für die Schweiz veröffentlicht worden war. – Vgl. Philipp HARNONCOURT: *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie*, Herder Freiburg 1974; ders.: *Das neue Einheitsgesangbuch „Gotteslob“*. Grundsätzliche und kritische Überlegungen, in: *Stimmen der Zeit* 194 (1976) 24-44.

<sup>9</sup> Weil jedoch *Hymnologie* kein akademisches Hauptfach ist, sondern nur als Arbeitsbereich von Vertretern verschiedener Disziplinen (Theologie, Philologie, Literatur- und Musik-Wissenschaft, Kulturgeschichte, Volkskunde u.a.m.) beschrieben werden kann, war und ist es äußerst schwierig, die Hymnologen ausfindig zu machen.

<sup>10</sup> Die lautstark polternden Proteststimmen von Konrad AMELN und Walther ENGELHARDT über diesen „wertlosen Mist aus Amerika, der unsere Kultur überfremdet“, gellen mir noch heute in den Ohren!

d) **Neue Gesangbücher:** Neben der wissenschaftlichen Forschungsarbeit für MGG und DKL soll die Arbeit an der Herausgabe neuer Kirchen-Gesangbücher und Liedersammlungen beobachtet und unterstützt werden.

Zahlreiche Mitglieder der IAH waren in ihren Kirchen und Ländern mit diesen Aufgaben befasst und wollten Erfahrungen austauschen. Durch Zusammenarbeit konnten die wenigen verfügbaren Kräfte besser eingesetzt werden. In den späten 60er und in den 70er Jahren ist eine unübersehbar große Zahl neuer Gesangbücher in fast allen Ländern und in fast allen Kirchen und Konfessionen entstanden, und außerdem hat ein erfreulich starkes Interesse am ökumenischen Austausch von Gesängen<sup>11</sup> eingesetzt. Die IAH war dafür eine geradezu ideale internationale und interkonfessionelle Plattform<sup>12</sup>.

Die Zahl der Mitglieder der IAH hat sich in den folgenden acht vervierfacht!

In Strassburg wurde ich zum Geschäftsführenden Sekretär der IAH gewählt, und Graz wurde als Ort für die 5. IAH-Tagung bestimmt, weil Österreich als neutrales Land während des Kalten Kriegs auch für Hymnologen aus vielen Ost-Staaten<sup>13</sup> eher erreichbar war als jedes NATO-Land. In Graz wurde auch das *Archiv der IAH* eingerichtet – 1968 an der Abteilung für Kirchenmusik der Musik-Hochschule<sup>14</sup>, seit 1973 am Institut für Liturgiewissenschaft, christliche Kunst und Hymnologie der Universität –, und es ist bis heute dort geblieben.

Kontakte in die „Sozialistischen Länder“ - die „Ost-Stiftung“ der IAH

Mir als einem, der durch den Eisernen Vorhang persönlich betroffenen war<sup>15</sup>, haben sich mehrere Aufgaben gestellt, denen ich keinesfalls ausweichen durfte:

a) Allen Schwierigkeiten zum Trotz müssen *persönliche Beziehungen* hergestellt und aufrecht erhalten werden; das ist nur durch Besuche möglich,

<sup>11</sup> Dazu ist freilich zu sagen, dass es im Bereich des Kirchengesangs schon immer ein Hin und Her sowohl zwischen verschiedenen Ländern, wie auch verschiedenen Kirchen und Konfessionen gegeben hat.

<sup>12</sup> Es ist nicht zu übersehen, dass für die folgenden IAH-Tagungen vor allem solche Themen gewählt worden sind, die für die Erstellung von Gesangbüchern wichtig waren: *Wertmaßstäbe für das Kirchenlied* (Graz 1969), *Neues Lied und Fragen des Urheberrechts* (Vadstena 1971), *Varianten im Kirchengesang* (Dubrovnik 1973), *Gesangbuch-Redaktion* (Groningen 1975), *Altes Testament im Kirchengesang* (Erfurt 1977), *Interkonfessionelle und internationale Hymnologie* (Regensburg 1979), *Influences of English Hymnody* (Oxford 1981), *Volkslied – Kirchenlied* (Budapest 1983), *International Roots of American Hymnody* (Bethlehem/USA 1985).

<sup>13</sup> Dieser Begriff war allerdings obsolet, weil etwa Prag oder Laibach westlicher liegen als Wien.

<sup>14</sup> Heute: Kunst-Universität Graz.

<sup>15</sup> Ich bin in Berlin geboren, habe daher den Bau der Mauer 1961 als persönliche Verletzung empfunden; für meine beiden Eltern war Deutsch nicht Muttersprache, sondern erste Fremdsprache, denn ich habe eine tschechische und eine ungarische Großmutter. - Mehr dazu in: Philipp HARNONCOURT: *Gott feiern – in versöhnter Verschiedenheit*. Lemberg 2004; Freiburg 2005, Vorwort: *Meine Beziehungen in den Osten und Mein Weg zur Ökumene*, S. 5-8.

wenn nicht bei uns im Westen, dann eben im Osten; und wenn die „drüben“ nicht herauskommen dürfen, müssen wir eben hinein<sup>16</sup>.

- b) Unsere Kolleginnen und Kollegen sind von westlicher *Fachliteratur* abgeschnitten; wir haben dafür zu sorgen, dass sie entsprechend ausgestattet werden.
- c) Im Hinblick auf die Zukunft ist den *Studierenden* dort alle Aufmerksamkeit zu schenken; unsere „hüben“ sollen die Verhältnisse „drüben“ kennen lernen und Beziehungen anknüpfen, weil die Kollegen dort in einem Käfig gefangen sind<sup>17</sup>.
- d) Um diese Aufgaben nicht nur zu erkennen, sondern auch zu erfüllen, müssen finanzielle Quellen erschlossen werden.

Es war ganz klar, dass Kollegen aus Ländern hinter dem Eisernen Vorhang – man nannte sie auch „Sozialistische Länder“ oder „Länder mit nicht konvertierbarer Währung“ – am Leben der IAH nur teilnehmen können, wenn sie von verpflichtenden finanziellen Beiträgen befreit sind, und dass sie zu Tagungen nur reisen können, wenn sie als geladene Gäste der IAH keine Devisen in Anspruch nehmen<sup>18</sup>. Es musste also eine finanzielle Grundlage geschaffen werden, um der IAH solche Einladungen mit Übernahme der Reise- und Aufenthaltskosten (!) zu ermöglichen<sup>19</sup>, ohne dafür die spärlichen Einkünfte aus den Mitgliedsbeiträgen anzuzapfen.

In den 20 langen Jahren bis zum unerwarteten Fall des Eisernen Vorhangs im Herbst 1989 hat die „Ost-Stiftung der IAH“ mindestens 3,5 Millionen ÖS (das sind heute etwa 260.000,- EURO) aufgebracht, hauptsächlich durch Zuwendungen von Seiten der deutschen und der österreichischen Bischöfe, aber auch durch Privatspenden und großzügige Preisnachlässe. Die Mittel dieser Stiftung sollten sparsam und verantwortungsbewusst verwendet werden, um effiziente Hilfe zu leisten. Darum wurden anlässlich der IAH-Tagungen außerhalb des deutschen Sprachgebiets die Kirchen jener Länder, in denen Tagungen stattgefunden haben, gebeten, die Aufenthaltskosten für diese Gäste der IAH zu übernehmen. Mit dem Hinweis darauf, dass fast alle diese Gäste in ihrer Heimat mit der Herausgabe neuer Kirchen-Gesangbücher befasst waren, hatten diese Spenden-Appelle fast immer Er-

<sup>16</sup> Von 1961 (Bau der Berliner Mauer) bis 1989 (Fall des Eisernen Vorhangs) war ich jedes Jahr in wenigstens einem dieser Länder, offiziell als Tourist oder auf Verwandten-Besuch, tatsächlich aber meistens als Referent bei irgendwelchen Tagungen; dann und wann auch als offiziell geladener Gast, je nach gegebenen Möglichkeiten.

<sup>17</sup> Mit Studierenden unserer Fakultät konnte ich vor dem Fall des Eisernen Vorhangs einige Exkursionen nach „drüben“ durchführen: Makedonien, Serbien, Slowenien, Kroatien, Rumänien und Tschechoslowakei. Meine persönlichen privaten Kontakte über diese Grenzen hinweg sind unzählbar und sind bis heute lebendig.

<sup>18</sup> West-Geld konnte nur bekommen, wer als offiziell Delegierter seines Landes zu einer Tagung im westlichen Ausland geschickt war, womit oft politische Aufträge verbunden waren.

<sup>19</sup> Dennoch hat vor allem die DDR immer wieder versucht, statt den von der IAH geladenen Mitgliedern anderen, dem Staat eher genehmen Personen die Ausreise zu gestatten.

folg. Dabei musste um äußerste Diskretion gebeten werden, denn Tagungen, die von Kirchen finanziert waren, galten in den Ost-Staaten nicht als wissenschaftlich sondern als ideologisch feindselig.

Als „Gegenleistung“ – dieses Wort widerspricht allerdings den Regeln des Anstands gegenüber geladenen Gästen – wurden qualifizierte Referate erwartet, damit diese „Reisen ins kapitalistische Ausland“, die immer heiß begehrt waren, nicht zu bloßen Urlaubsfahrten missbraucht werden konnten. Bei der Durchsicht der Tagungs-Programme fällt daher die überproportional hohe Zahl von Referenten aus Ost-Staaten auf, was wiederum der gastgebenden IAH insofern zu gute kam, als ich bei den Einladungen zur folgenden Tagung darauf hingewiesen konnte, dass es sich bei den Geladenen um hoch qualifizierte Hymnologen handelt, auf deren Mitarbeit die IAH angewiesen ist.

Der IAH kam der Umstand zu Hilfe, dass die kommunistischen Behörden normalerweise keine blasse Ahnung hatten, was *Hymnologie* für eine Wissenschaft ist<sup>20</sup>, oder dass sie einen Zusammenhang mit National-Hymnen angenommen haben, denn alles, was irgendwie „narodni“ oder „nép“ (*auf das Volk bezogen*) war, schien politisch unverdächtig zu sein. Die Länder außerhalb der DDR waren über den Sektor „Wissenschaft“ am ehesten für die Gewährung von Ausreise-Erlaubnissen zu gewinnen. Bei den Behörden der DDR hingegen, die viel genauere Nachforschungen anstellten als die aller anderen Länder und daher wussten, dass Hymnologie etwas mit Religion und Kirchen zu tun hatte, war der Weg über Stellen, die sich mit Kirchen zu befassen hatten, leichter.

Schon an der 5. IAH-Tagung in Graz 1969 mit dem Thema *Wert-Maßstäbe für das Kirchenlied* konnten viele Teilnehmer aus Jugoslawien, Ungarn, Tschechoslowakei und Polen teilnehmen, die dann zu den treuesten Mitgliedern zählten. An der Musik-Hochschule Graz gab es damals ein *Institut für Wertungs-Forschung*, das von Dr. Harald KAUFMANN (1927-1970) gegründet und geleitet worden ist. Er hielt den Hauptvortrag zur Einführung in das Thema<sup>21</sup>. Ich erinnere mich gut an die anschließende heiße Diskussion über „die schluchzend-schmalzige aufsteigende Sext im Auftakt“<sup>22</sup>.

Hymnologen aus der DDR konnten erst 1973 zur 6. IAH-Tagung nach Dubrovnik/Jugoslawien kommen, denn mit den Einladung zur 6. Tagung 1971 in

<sup>20</sup> Einmal – ich glaube es war in Prag – wurden die *Hymnologen* den *Gynäkologen* zugeteilt.

<sup>21</sup> Harald KAUFMANN: *Säkularisierung des Kirchenlieds. Eine Wertungsuntersuchung*, in: ders.: *Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung*, Hg. vom Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Wien 1970, 192-210.

<sup>22</sup> Bei der abschließenden Exkursion in die Oststeiermark hörten wir schon von weitem Wallfahrer aus dem Burgenland, die in Pöllauberg mit großer Inbrunst vielstrophige kroatische Marienlieder auswendig gesungen haben – nach den Erkenntnissen unserer Tagung *wertloser Kitsch* –, mit überzeugendem „Sitz im Leben“; Konrad AMELN war besonders beeindruckt und bemerkte: *Nehmt den Leuten diese Lieder nicht weg!*

Vadstena/Schweden mit dem Thema *Kirchengesang im Urheberrecht* an Referenten aus der DDR – ich glaube es waren vier oder fünf – war ich kalt abgeblickt. Sie alle hatten ihre Referate schon abgegeben, aber kein Ausreise-Visum erhalten. Auch meine Hinweise auf die besondere wissenschaftliche Qualifikation dieser DDR-Bürger und schriftliche Proteste, dass das ganze Programm gefährdet wäre, nützten nichts. Zwei Tage vor Beginn der Veranstaltung versuchte ich es nochmals mit einem Anruf aus Schweden direkt beim Staatssekretär für Kirchenfragen Hans SEIGEWASSER in Ost-Berlin. Es war wieder umsonst. *Der Herr Staatssekretär wünscht nicht noch länger in dieser Angelegenheit gestört zu werden.* Es folgte ein empörtes Protest-Schreiben an den Wissenschafts-Minister und an den Staatssekretär, dass unter solchen Umständen die internationale wissenschaftliche Zusammenarbeit mit der DDR, auf die doch sonst hoher Wert gelegt würde, nicht aufrecht erhalten werden kann. - Keine Antwort. Aber seit jenem Jahr wurden die Hindernisse geringer.

Mir selbst ist in allen diesen Verhandlungen zugute gekommen, dass ich als Professor an einer österreichischen Universität einen Dienstpass der Republik Österreich hatte, aus dem meine kirchliche Funktion nicht zu ersehen war, mit dem ich in alle Staaten Europas (Ausnahmen: Albanien und Sowjetunion) ohne Visum einreisen konnte. Dieser Pass hat mir auch immer wieder geholfen, gegenüber aufsässigen Beamten als „Amtsperson der neutralen Republik Österreich“entschieden aufzutreten, denn mein Prinzip war: *sich nichts gefallen lassen, aber immer höflich bleiben!*

Das wiederum ist Marijan SMOLIK aus Laibach zugute gekommen, der zur 9. IAH-Tagung in Erfurt 1977 ein Referat angemeldet, aber das bereits ausgestellte Einreise-Visum in die DDR nicht rechtzeitig bekommen hatte<sup>23</sup>; er wollte daher zu Hause bleiben. Ich aber habe darauf bestanden: „Marijan, du kommst mit, wir brauchen dein Referat!“ Er und viele Kartons „Büro-Material“<sup>24</sup> waren in meinem stark überladenen kleinen Auto verstaut. Am Grenzübergang Hof war Stop. SMOLIK wurde eine Einreise ohne Visum verweigert. - Mit meinem Dienstpass in der Hand und durch ein DDR-Dokument als „Kongress-Sekretär“ ausgewiesen, weigerte ich mich, ohne unseren Gast-Referenten weiterzufahren, verlangte ein Telefongespräch mit Berlin und drohte mit einer Beschwerde an die vorgesetzte Dienststelle! Das wirkte in der Regel immer, denn jeder Beamte in einer Diktatur hat vor seinen Vorgesetzten schreckliche Angst. Ein höherer Offizier der Staats-

<sup>23</sup> Es war gerade noch rechtzeitig in Berlin aufgegeben worden; aber die gesamte Post aus dem Ausland nach Jugoslawien musste über die Hauptstadt Belgrad gehen, wo manche Poststücke eine Woche oder auch länger verblieben sind, ehe sie weitergeleitet wurden.

<sup>24</sup> Ich war als „Kongress-Tainik“ (Sekretär) registriert und durfte das alles einführen. Lediglich die Wachsmatrizen und Druckfarbe für Vervielfältigungen wurden mir abgenommen, wegen Gefahr des Missbrauchs; bei der Ausreise habe ich aber alles wieder bekommen.

Sicherheit (Stasi) wurde herbeigeholt, ich wies wieder einmal darauf hin, dass die wissenschaftliche Reputation der DDR auf dem Spiel steht, wenn das doch schon längst ausgestellte Visum nicht akzeptiert wird, denn unser Kongress und das Kongress-Programm sind von den DDR-Behörden bewilligt! - Die Schlange der wartenden Autos war inzwischen bis an den Horizont angewachsen, und die allgemeine Spannung nahm bedrohlich zu. Nach einem Anruf in Berlin (ob er stattgefunden hat oder nicht, weiß ich nicht) kam grünes Licht, SMOLIK war in der DDR, und alle in den Kartons unter dem Büromaterial verstaute Bücher, die zur Einfuhr nicht zugelassen waren, ebenfalls.

Besonders hervorzuheben ist die 13. IAH-Tagung in Bethlehem/PA in den USA 1985 zum Thema *International Roots of American Hymnody*, die natürlich wegen der weiten Reise besonders kostspielig, aber für Hymnologen aus dem Osten überaus attraktiv war. Der IAH ist es mit großzügiger Unterstützung durch die Kirchen in den USA gelungen, 22 Hymnologen aus dem Osten, darunter zehn (!) aus der DDR die Teilnahme zu ermöglichen, und sie alle haben exzellente Beiträge geliefert. Keiner von ihnen ist der Versuchung erlegen, „abzuspringen“, d. h. nicht wieder ins Gefängnis zurückzukehren. Damit hätten sie den Bemühungen der IAH empfindlich geschadet.

### IAH-Tagungen „drüben“

Um Mittel der Ost-Stiftung zu sparen, aber auch um verwöhnten „Westlern“ zu Erfahrungen mit den Verhältnissen „drüben“ zu verhelfen, haben wir vier IAH-Tagungen in Ost-Staaten durchgeführt, wobei es wichtig war, politisch unverdächtige Themen zu behandeln, Orte zu wählen, die für alle erreichbar und finanzierbar waren, und den offiziellen Kongress-Zentren auszuweichen, die alle verwantzt<sup>25</sup> waren und ausschließlich West-Währung und West-Preise verlangt haben.

1973: 7. IAH-Tagung in Dubrovnik/Jugoslawien: *Varianten im Volksgesang*, im sehr schönen alten Collegium Ragusinum der Jesuiten. Jugoslawien war damals schon sehr liberal, aber die Bürger der Sozialistischen Länder konnten ohne Visum anreisen. Die kroatischen Hymnologen haben mit großem Erfolg alles darangesetzt, ein gutes Rahmen-Programm und eine gastliche Atmosphäre zu bieten. Raki – der Anis-Schnaps des gesamten Orients – und köstlicher dalmatischer Bauernwein - waren ebenfalls eingesetzt.

1977: 9. IAH-Tagung in Erfurt/DDR: *Altes Testament im Kirchengesang* in den schönen Räumen der alten Domschule und im katholischen Priesterseminar, und mit der Infrastruktur der evangelischen Landeskirche Thüringen. Die Vorbereitungen waren schwierig, denn die beiden mitveranstaltenden Kirchen hatten

<sup>25</sup> Das heißt, dass alle Räume mit versteckten Abhör-Mikrofonen ausgestattet waren.

ganz verschiedene Usancen im Umgang mit staatlichen Stellen, und keine wollte daran rütteln. Das damals begonnene Zusammenwirken der beiden Kirchen in Erfurt, hat danach nie wieder aufgehört. Besonders eindrucksvoll war unser Besuch im ehemaligen Augustiner-Kloster und in jener Zelle, in der Martin LUTHER einige Jahre als Mönch gelebt hatte<sup>26</sup>.

1983: 12. IAH-Tagung in Budapest/Ungarn: *Volkslied – Kirchenlied*. Hier hat der Staat alles darangesetzt, uns im neuen Kongress-Hotel Danubia unterzubringen. Dem Geschick des damaligen Primas Hungariae Kard. László LÉKAI ist es zu verdanken, dass diese Tagung im katholischen Priesterseminar und am Reformierten theologischen Institut durchgeführt werden konnte. Großartige ungarische Gast-freundschaft und Verköstigung haben geholfen, über die teilweise äußerst primitiven Zustände – gemeinsame Duschen und Toiletten für Männer und Frauen – hinwegzusehen. Unser Vorstandsmitglied P. Kilian SZIGETI OSB, der kurz vor der Tagung plötzlich gestorben ist, sein Mitbruder P. Alfonz NÁDASY OSB, der trotz seiner 80 Jahre für ihn eingesprungen ist, und alle ihre Mitstreiter haben dort bisher Unmögliches für uns möglich gemacht. Zum ersten Mal waren hier auch Hymnologen aus den USA unter uns, vorausschauend auf die folgende Tagung in den USA.

1989: 15. IAH-Tagung in Prag/Tschechoslowakei: *Der Gesang der Böhmischen Brüder – Anfänge des volkssprachlichen Kirchengesangs*. Es war die politisch aufregendste Tagung drei Monate vor dem Zusammenbruch des Eisernen Vorhangs und dem unblutigen Ende des Kalten Kriegs<sup>27</sup>. Im Gebäck der Gesellschaft hat es schon gewaltig gekracht. Das Hymnologen-Paar Jan HORKY und Magda HORKA haben erreicht, dass die Tagung in den Räumen der reformierten Comenius-Fakultät durchgeführt werden konnte, und viele Teilnehmer in den Schlafsälen des ehemaligen Jesuiten-Gymnasiums untergebracht waren. Die Schikanen der Partei gegenüber den Kirchen zeigten sich etwa darin, dass es den katholischen Priestern in der IAH nicht erlaubt wurde, mit tschechischen Priestern zu konzelebrieren. Unvergesslich wird den Teilnehmern der Vortrag des großen Historikers Ota MÓLNÁR über die Kirchengeschichte Böhmens und die Altstadt-Führung durch den alt-österreichischen Kavalier und christlichen Humanisten Hugo ROKYTA mit seinem wunderbarem Böhmisches-Deutsch bleiben. Dass die großartige Stadt Prag mit ihrem wahrhaft europäischen Gepräge, die ohne Schäden den II. Weltkrieg überstanden hatte, und die in der Exkursion besuchten historischen

<sup>26</sup> Meine große Überraschung erlebte ich in der berühmten Bibliothek *Amploniana*, wo ich das älteste bisher bekannte für den Gebrauch am Altar geschriebene deutsche Messbuch (um 1380!) durchblättern durfte, das wahrscheinlich für die Liturgie in einem Frauen-Kloster geschrieben war.

<sup>27</sup> Lediglich in Rumänien ist es am 22. Dezember 1989 zu Schießereien mit vielen Todes-Opfern gekommen, weil die Ceausescu-Regierung nicht zurücktreten wollte.

Stätten – darunter Alt-Bunzlau, Königgrätz und Kuttenberg – das ihre zum Gelingen dieser Tagung beigetragen haben, ist klar.

### Die „Sekre-Tante“ der IAH

Diese ganze Ost-Arbeit der IAH, die mit jahrelanger vorbereitender Korrespondenz verbunden war, hätte ich **niemals** allein und ohne Büro bewältigen können. Da kam mir ein Engel zu Hilfe, die so genannte „Sekre-Tante der IAH“, die jüngste Schwester meines Vaters, Renata STELZER, die 11 Jahre ihres Lebens als politische Gefangene in einem Moskauer Gefängnis eingesperrt war, fünf Fremdsprachen beherrscht und nach dem Tod ihres Mannes, eines deutschen Diplomaten, eine interessante Beschäftigung gesucht hat: Auf meine zaghafte Frage – im Herbst 1968 gestellt –, ob sie die IAH-Kanzlei übernehmen möchte, hat sie ohne lang zu überlegen, sofort „Ja, sehr gerne!“ geantwortet. - Sie hat in den 15 Jahren ihrer Mithilfe einen IAH-Orden verdient. - Wegen ihren Erfahrungen als Häftling in Russland, hat sie das volle Vertrauen aller Ost-Hymnologen besessen, denen sie auch außerhalb von IAH-Verpflichtungen manche Hilfen angedeihen hat lassen. Mit vielen konnte sie sich in deren Muttersprache unterhalten. Allen Betroffenen war gedient: den hilfsbedürftigen Hymnologen, der arbeitswilligen Tante und nicht zuletzt dem überlasteten Sekretär, dem sie es möglich gemacht hat, neben seiner doppelten Vollbeschäftigung an der Universität und im Bistum, die IAH bestmöglich zu managen.

Mit Freude hat sie schon der 12. IAH-Tagung in Budapest entgegen gesehen, doch am 27. Januar 1983 – dem Geburtstag von W. A. MOZART – ist sie innerhalb weniger Wochen an akuter Leukämie gestorben.

Im August 1983 musste ich daher das IAH-Sekretariat aufgeben. Es wurde zwei Jahre von Marguerite JENNY übernommen, dann von Magda RIEHM gewissenhaftest weitergeführt, die Ost-Stiftung blieb aber bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1990 mir anvertraut wegen der dafür nötigen persönlichen Verbindungen.

### Kontakt-Defizit mit der romanischen Hymnodie

Die hauptsächliche Konzentration der kontinental-europäischen Hymnologie auf den katholischen und evangelischen Liedgesang, der vor allem im deutschen Sprachgebiet und in slawischen nicht-orthodoxen Ländern verbreitet ist, hat es mit sich gebracht, dass der volkssprachliche Kirchengesang in romanischen Ländern – abgesehen vom französischen Hugenottenpsalter – so gut wie unbeachtet geblieben ist. Und abgesehen von Edith WEBER in Paris, die als Spezialistin für die Melodien des Hugenotten-Psalters in der IAH mitgearbeitet hat, gab es keine Franzosen in der IAH. Spanien und Italien blieben vielleicht auch deswe-

gen unbeachtet, weil in diesen katholischen Ländern der Kirchengesang in lateinischer Sprache noch halbwegs verstanden worden ist und deshalb Tendenzen, diesen durch muttersprachliche Gesänge zu ergänzen oder gar zu ersetzen, erst nach dem II.Vatikanum wahrzunehmen waren<sup>28</sup>.

### Kontaktnahme mit der englischen Hymnologie

Anders verhält es sich gegenüber der Hymnodie und der Hymnologie im englischsprachigen Raum und in den Anglikanischen Traditionen. Dieser Bereich wurde seit Jahrzehnten durch besondere Gesellschaften, die HYMN-SOCIETY OF GREAT BRITAIN AND IRELAND sowie die HYMN-SOCIETY OF AMERICA, abgedeckt. Einzig Stanley OSBORNE, ein Pastor und Musikologe aus Canada, der großes wissenschaftliches Interesse am deutschen Kirchenlied hatte und selbst in den 60er Jahren an der Herausgabe des *Canadian Hymnal* beteiligt war, stand im Mitglieder-Verzeichnis der IAH und hat auch an einigen Tagungen teilgenommen. Wir beide haben einander sehr gut verstanden, und zweimal war ich Gast in seinem Haus in Oshawa bei Toronto<sup>29</sup>.

Zunehmende Reisebewegungen einerseits und das Einströmen englisch-sprachiger Spirituals und Gospel-Songs mit ihrem begeisterten und begeisternden Vortrag nach Europa in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts haben – einseitig allerdings – das Interesse am Neuen geweckt.

Mit Ada KADELBACH, einer in Wien geborenen Anglistin, Germanistin und Musikerin, ist schon 1970 – vor der 6. IAH-Tagung in Vadstena – eine subtile Kennerin der Hymnodie der Mennoniten in die IAH gekommen. „Endlich ein junges Gesicht in dieser Greisen-Runde“ hat einer der jüngeren Hymnologen damals gesagt, und ihr großväterlicher hymnologischer Gönner, Konrad AMELN, hat sie in Vadstena einmal „kleine, böse Hexe“ genannt, weil sie sich in der Geschäfts-Sitzung vehement für die Beschäftigung der IAH mit zeitgenössischem Liedgut eingesetzt hatte.

Kontaktnahmen mit der HSGBI sind Mitte der 70er Jahre erfolgt – ich glaube durch die persönliche und fachliche Freundschaft zwischen den beiden Bach-Kennern Casper HONDERS (1923-1994) und Robin LEAVER –, aber sehr zur Überraschung der Insel-Bewohner, die nicht recht wussten, warum wir uns für sie interessieren. Ihrer isolierten Insel-Mentalität schienen solche Kontakte überflüssig zu sein. Die

<sup>28</sup> Die Kirchenmusiker aus diesem Raum haben dann hauptsächlich in der Internationalen Studiengruppe für Kirchenmusik UNIVERSA LAUS jene internationalen Kontakte gefunden, die sie gebraucht haben.

<sup>29</sup> Ich habe dort eine sehr kultivierte Gastfreundschaft erlebt. Stanley war ein begeisterter Koch und hat nach dem Tod seiner Frau – er war damals schon über 80 – zu jeder Mahlzeit, auch wenn er ganz allein zu Hause war, den Tisch so sorgfältig gedeckt, wie sie es immer getan hatte.

Kontaktnahme ist aber dennoch geglückt, nachdem ich an *Annual Meetings* der HSGBI in Exeter und in Glasgow<sup>30</sup> teilgenommen habe. Die gemeinsamen Autofahrten mit Alan LUFF, dem langjährigen stimmungswaltigen *Precentor* und *Canon* der Westminster-Abbey, sind unvergesslich in meine Erinnerung eingepägt.

Das Eis war gebrochen.

Mit Robin LEAVER, einem Musikologen in Oxford, der in Groningen 1975 zur IAH gestoßen ist und auch im Vorstand mitgearbeitet hat, war die Verbindung über den Ärmelkanal so stark geworden, dass eine *Joint Conference* der IAH mit der HSGBI vorbereitet werden konnte, die 1981 im Saint Catherin's College in Oxford stattgefunden hat. Das war die 11. IAH-Tagung. Das Generalthema *Der gegenseitige Einfluss des Kirchengesangs diesseits und jenseits des Kanals* stand unter einem Leitwort, das nur Engländer verstehen können: *Fog above the Channel* [ein Hinweis-Schild in Dover, das bekanntgibt, dass der Fähr-Verkehr zum Kontinent wegen Nebels eingestellt ist]. Seit dieser Tagung gibt es die „Joint Membership“ für Hymnologen diesseits und jenseits des Ärmelkanals, die über ihren Tellerrand hinaus schauen wollen.

Die gute sachliche Zusammenarbeit mit Alan LUFF, zuerst Sekretär, dann Präsident der HSGBI, und der Kontakt mit seiner Familie ist im Lauf der Jahre zu einer tiefen Freundschaft geworden!

Zur Kontaktnahme mit den Hymnologen in den USA hat die Tatsache beigetragen, dass es in Graz seit 40 Jahren eine *Summer-School AIMS – American Institute for Musical Studies*, gibt, an welcher der Herausgeber des *Methodist Hymnal*, Carlton YOUNG, und sein Kollege Harry ESKEW unterrichteten, die sich beide auch für katholische Kirchenmusik interessiert haben<sup>31</sup>. YOUNG konnte ganz passabel deutsch sprechen. Nachdem beide 1983 an der IAH-Tagung in Budapest teilgenommen hatten, waren auch die Fäden zur USA stark genug, um eine *Joint Conference* mit der HSA und der HSGBI in den USA vorzubereiten. Sie hat als 13. IAH-Tagung 1985 in Bethlehem/PA stattgefunden, in einer Region sehr lebendiger Traditionen der Hymnodie. Mennoniten, Amish, verschiedene Brüder-Gemeinden usw. leben und singen dort wie zu Zeiten ihrer Einwanderung in diesen religiös toleranten Staat. Einen so kräftigen Gemeinde-Gesang – sehr oft

<sup>30</sup> In Glasgow hatte ich meinen ersten Vortrag in englischer Sprache zu halten; er ist mir nicht in bester Erinnerung geblieben. Alles, was ich sagen wollte, hatte ich deutsch verfasst und dann in gutes Englisch übersetzen lassen, das aber nicht mein eigenes Englisch war, so dass ich nach dem ersten heruntergelesenen Teil, den Text beiseite gelegt und frei gesprochen, d.h. erbärmlich herumgestottert habe. Aber ich kann nicht reden, ohne die Menschen anzuschauen, denen ich etwas sagen will, und die höflich-geduldigen Zuhörer waren dennoch zufrieden.

<sup>31</sup> 1973 haben sie mich eingeladen, für ihre amerikanischen Musik-Studenten in Graz ein Referat über *Die Auswirkungen der Liturgiereform des II. Vatikanums auf die katholische Kirchenmusik* zu halten. Ich sehe noch heute die musterhaft brav und aufmerksam zuhörenden und eifrig mitschreibenden Studenten vor mir sitzen.

4-stimmig –, dass man die Orgel kaum noch hören konnte, habe ich sonst nirgends gefunden.

Das Erleben des sehr lockeren und praxisorientierten Stils unserer amerikanischen Kollegen, die fast in jedem Vortrag mit uns gesungen haben, hat der IAH, in der es oft allzusehr akademisch und trocken zugegangen ist, gut getan. Auch in diese Gegend der Welt gibt es jetzt einige, wenn auch nicht viele *Joint Memberships*.

Der größte Gewinn für die IAH war der in Bethlehem gewonnene Kontakt mit Hedda DARNBOUGH, die als Europäerin (mit norwegischer und österreichischer Prägung) in Amerika und als Amerikanerin in Europa auch in der IAH eine menschliche und fachliche Heimat gefunden hat. Ihre Übersetzungskunst, aber mehr noch ihre verbindende und verbindliche Freundschaft und ihr kultivierter Lebensstil haben uns unbezahlbare Dienste geleistet.

### ... nur wenig Kontakt mit Hymnodie und Hymnologie der orthodoxen Kirchen

Die immer wieder beabsichtigte Aufnahme von engeren Kontakten mit der orthodoxen Hymnographie, Hymnodie und Hymnologie, ist über einen Versuch – die 20. IAH-Tagung in Kolympari/Kreta 1999, *Orthodoxe Liturgie und westlicher Kirchengesang* – nicht hinaus gekommen. Aus unserer Tagung in der sehr gastlichen Orthodoxen Akademie ist, abgesehen von einigen Vorträgen, die uns die komplizierte Notation und die noch komplizierteren Tonleitern mit bei uns unbekanntem Intervallen näherbringen sollten, leider keine nachhaltige Beziehung entstanden<sup>32</sup>. Das hat aber sicherlich auch damit zu tun, dass sowohl evangelische wie katholische Christen von vielen Orthodoxen, speziell im griechischen Raum, immer noch als Häretiker angesehen werden, und als so vollständig säkularisiert, dass es besser ist, die Kontakte mit ihnen möglichst zu beschränken. Ich glaube nicht, dass unser Aufenthalt dort – z. B. bei den Angestellten im Haus – diese Ansicht zu ändern vermocht hat.

Damit komme ich zum letzten Teil meines Rückblickes, der mir aber von Anfang an ganz besonders am Herzen lag und liegt: - Welche ökumenischen Impulse sind in die IAH hinein gekommen und von der IAH ausgegangen?

### Gelebte Ökumene in der IAH

Ein besonderer Aspekt der IAH, der mir persönlich immer sehr wichtig war und der schließlich in der IAH geradezu beispielhaft verstanden und gelebt wird,

<sup>32</sup> Den IAH-Teilnehmern werden aber das Erlebnis der totalen Sonnenfinsternis während dieser Tage, die uns von den beiden PRASSL-Buben ausführlichst erklärt worden ist, und die Abende mit griechischen Volkstänzen in guter Erinnerung bleiben.

ist die Ökumene, das gemeinsame „GOTT FEIERN in versöhnter Verschiedenheit“<sup>33</sup>

Im Zuge meiner liturgiewissenschaftlichen und hymnologischen Studien und meiner dadurch ständig gewachsenen Beziehungen zu evangelischen und etwas später auch zu orthodoxen Freunden, habe ich schon Mitte der 60er Jahre wahrgenommen<sup>34</sup>, dass in der Liturgie der Kirche(n) die Einheit im Wesentlichen des Glaubens – das ist die biblische Botschaft von Gott und seinen Großtaten in der Geschichte, das, was Christen bedenkend und bedankend feiern, die im Kalender hervorgehobenen Feste – leicht und deutlich zu erkennen ist, zugleich aber auch die lebendige Vielfalt im liturgischen Leben der (angeblich getrennten) inkulturierten Orts- und Konfessions-Kirchen. Bei allen unseren IAH-Tagungen konnten wir gemeinsam auf die Schrift hören, singen und beten, und wir haben uns so durch authentisches christliches Zeugnis gegenseitig beschenkt und sicherlich auch bestärkt.

Bei unseren Tagungen hat es zwar immer einige katholische Priester gegeben, die täglich (vor dem gemeinsamen Morgen-Gebet) für sich und einige katholische Teilnehmer, denen die tägliche Messfeier wichtig war, konzelebriert haben. Ich selbst habe – nach sorgfältiger Überlegung – auf Messfeier und Kommunion verzichtet<sup>35</sup>, um nicht in einer gemeinsamen Veranstaltung von Christen aus verschiedenen Kirchen getrennt von den Anderen oder gar unter Ausschluss der Anderen, die Eucharistie – das Zeichen der Kirchen-Einheit schlechthin<sup>36</sup> – zu vollziehen.

Es gibt nur einen einzigen Leib Christi – ein *Corpus Christi Mysticum* –, den wir alle, vom einen Geist geeint, bilden, und der genährt wird von dem einen Brot, in welchem wir den Leib des einen Herrn immer wieder neu empfangen, um immer mehr das zu werden, was wir seit der Taufe sind, der eine Leib Christi<sup>37</sup> (vgl. 1Kor 10,17; Eph 4,1-6). In allen unseren Tagungsprogrammen waren täglich ge-

<sup>33</sup> Sehr treffend hat die Ukrainische (griechisch) Katholische Universität (UKU) in Lemberg mir zum Goldenen Priester-Jubiläum 2004 einen Band mit ausgewählten Beiträgen zu Liturgie, Ökumene und Spiritualität gewidmet, dessen deutsche Ausgabe diesen Titel trägt (Svichado-Verlag Lemberg 2004, Herder Freiburg 2005).

<sup>34</sup> Im Herbst 1965 konnte ich als Stipendiat der Alexander v. Humboldt-Stiftung einen 2jährigen Studienaufenthalt in München antreten, um mich hymnologischen Habilitations-Studien sowie der Vorbereitung der nachkonziliar erneuerten Liturgiebücher im deutschen Sprachgebiet – vor allem dem liturgischen Festkalender und dem Einheitsgesangbuch GOTTESLOB – zu widmen. Diese Arbeiten waren überhaupt nur in ökumenischer Ausrichtung sinnvoll zu leisten.

<sup>35</sup> Jetzt bezeichne ich diesen Verzicht als *Eucharistisches Fasten*, als Zeichen von Trauer und Buße für die Trennung der Kirchen am eucharistischen Tisch, die eine Sünde gegen den Willen Jesu und gegen das Wirken des Heiligen Geistes ist. – Vgl. dazu Philipp HARNONCOURT: *Eucharistisches Fasten*, in: Christ in der Gegenwart 61 (2009) Nr. 23; sowie einen entsprechenden Beitrag im Jahrgang 2009 der Zeitschrift Diakonia (im Druck).

<sup>36</sup> *Communio Ecclesiarum* und *Communio Eucharistica* gehören untrennbar zusammen! – Vgl. Papst Johannes Paul II: Enzyklika *Ecclesia de Eucharistia* vom 17.4.2003.

<sup>37</sup> Das sagen übereinstimmend der griechische Kirchenvater Johannes Chrysostomos und der lateinische Kirchenvater Aurelius Augustinus.

meinsame Wort-Gottes-Feiern – meistens gemäß der Ordnung des Tagzeiten-Gebets gestaltet – angesetzt, dazu eine katholische Messfeier und ein evangelischer Abendmahls-Gottesdienst<sup>38</sup>. Die gemeinsame Erfahrung mit den je anderen, die auf je ihre Weise dem Auftrag des Herrn entsprechen: *Nehmt und esst, ... nehmt und trinkt, ... dies tut als mein Gedächtnis!* hat mir – und ich glaube uns allen – gezeigt, dass wir eines und dasselbe tun, in demselben Glauben, in derselben Treue zum Herrn, aber auf unterschiedliche rituelle Weise. Der offenkundig gemeinsame Glaube hat es mit sich gebracht, dass die „offene Kommunion“, die praktizierte „eucharistische Gastbereitschaft“, für uns selbstverständlich geworden ist – und zwar gegenseitig: d.h. von evangelischen Christen in der katholischen Messe, und von katholischen Christen im evangelischen Abendmahl. Und auch mit großem Respekt gegenüber einigen, die gemeint haben, nicht so weit gehen zu dürfen<sup>39</sup>. Das war und das ist weder eine Demonstration gegen bestehende Kirchenordnungen noch Ausdruck des Ungehorsams, sondern gelebte *communio eucharistica* in der ebenso wahrgenommenen und gelebten *communio ecclesiarum*.

Aus vielen Gesprächen – ich denke da an den guten alten P. Alfonz NÁDASY OSB 1971 in Vadstena, um nur einen von vielen zu nennen – weiß ich, dass für die Hymnologinnen und Hymnologen diese unter uns erfahrene und gelebte sakramentale Gemeinschaft zu den tiefsten und berührendsten Ereignissen unserer IAH-Tagungen gehört. Und daraus ist – Gott sei Dank – nie oberflächliche Routine geworden. Wir haben es als großes und unverdientes Geschenk erlebt, und ein Geschenk wird es bleiben. Hin und wieder auftauchende Hindernisse werden uns nicht davon abbringen, an dem festzuhalten, was uns gemeinsam zuteil geworden ist. Dafür kann ich meinen evangelischen und anglikanischen und anderen christlichen Brüdern und Schwestern nicht genug danken, und ich weiß dass auch sie in diesen Dank einstimmen.

Mein persönlicher ökumenischer Weg – und das will ich zum diesjährigen Jubiläum eines halben Jahrhunderts der IAH ausdrücklich sagen – ist durch die vielen Begegnungen mit Christen und Christinnen aus anderen Kirchen und Konfessionen hier in unserer betenden und singenden Gemeinschaft tief, ja unauslöschlich geprägt. Und diese Prägung nehme ich auch als eine mir aufgetragene Verantwortung wahr, genau so weiterzumachen, wie wir es bisher getan haben, in aller Behutsamkeit, aber auch in großer Entschiedenheit und im Wissen, dass nicht Eigenmächtigkeiten unseren Weg bestimmt haben, sondern dass wir diesen Weg – von Gottes Geist geführt – gefunden haben und weitergehen.

<sup>38</sup> So ganz sicher regelmäßig seit der Jahrestagung 1969 in Graz Mariatrost.

<sup>39</sup> So ganz sicher seit der IAH-Tagung in Vadstena 1971; an die Gespräche mit den katholischen Priestern aus Jugoslawien, Ungarn und Polen kann ich mich genau erinnern. Für P. Alfonz NÁDASY OSB, einem ehemaligen Häftling im sowjetischen GULAG, war das ein ganz besonderes Erlebnis, wie er mir nach seiner Teilnahme am Abendmahl unter Tränen erzählt hat.

## „(...) es gibt eben neben dem Wir doch auch ein Ich und Christus“

### Dietrich Bonhoeffer und das pietistische Lied

Am 4. Advent 1943 schreibt Dietrich Bonhoeffer aus dem Militärgefängnis in Berlin-Tegel an Eberhard Bethge, seinen Freund und späteren Biographen<sup>1</sup>: *Außerdem habe ich zum erstenmal in diesen Tagen das Lied „Ich steh an deiner Krippe hier ...“ für mich entdeckt, Ich hatte mir bisher nicht viel daraus gemacht. Man muß wohl lange allein sein und es meditierend lesen, um es aufnehmen zu können. Es ist in jedem Wort außerordentlich gefüllt und schön. Ein klein wenig mönchisch-mystisch ist es, aber doch gerade nur soviel, wie es berechtigt ist; es gibt eben neben dem Wir doch auch ein Ich und Christus, und was das bedeutet, kann gar nicht besser gesagt werden als in diesem Lied [...].* (DBW 8, 246)

Bonhoeffers Bemerkung, das Lied Paul Gerhardts habe ihm bisher nicht viel bedeutet und seine mit einem *doch auch* markierte neue Einsicht signalisieren, dass sich in der Briefpassage eine Revision hymnologischer Standpunktes andeutet. Haftsituation und langes Alleinsein haben Bonhoeffer die spirituellen (*außerordentlich gefüllt*), die ästhetischen (*schön*) und die berechtigten erfahrungsbezogenen Dimensionen des Liedes (*Ich*) entdecken lassen.

Der Eindruck von Selbstrevision bestätigt sich, wenn man zum Vergleich frühere Äußerungen Bonhoeffers zum geistlichen Lied heranzieht. Von ihnen soll eine Predigt von 1934, ein Vortrag von 1936 sowie die 1939 erschienene Schrift „Gemeinsames Leben“ betrachtet und dabei die Fragestellung auf das Thema „Bonhoeffer und das pietistische Lied“ konzentriert werden. Die Rezeption pietistischer Lieder durch den Theologen, Widerständler, Dichter und Märtyrer

---

<sup>1</sup> Aus Platzgründen wird auf Anmerkungen verzichtet; statt ihrer sei auf das Literaturverzeichnis am Schluss dieses Beitrages verwiesen. – Wörtliche Zitate werden im laufenden Text in Klammern nachgewiesen. Die Bonhoeffer-Zitate werden nach der im Literaturverzeichnis genannten Bonhoeffer-Ausgabe gegeben; Abkürzung für diese ist: DBW, nachfolgend die Band- und Seitenzahl. Wörtliche Zitate und Liedincipits werden kursiv geschrieben.

Bonhoeffer gehört zu den eindrucksvollen Beispielen aus der jüngeren Wirkungsgeschichte dieser Lieder. Die weltweite Verbreitung von Bonhoeffers Schriften haben seine Äußerungen einflussreich werden lassen.

Unter „Pietismus“ sei hier verstanden, was Johannes Wallmann folgendermaßen definiert hat: *Der Begriff „Pietismus“ bezeichnet eine auf religiöse Verinnerlichung wie auf praktische Betätigung des Glaubens (praxis pietatis) ausgerichtete Frömmigkeitsbewegung im Protestantismus, die im 17. Jh. entsteht (J. Arndt, Ph. J. Spener), in der ersten Hälfte des 18. Jh. ihre Blütezeit hat [...]* und in der Erweckungsbewegung des frühen 19. Jh. und im Neu-Pietismus des späten 19. und des 20. Jh. ihre bis in die Gegenwart andauernden Renaissancen erlebt. (In: J. Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7 (1989), 972 f.) In allen Phasen hat der Pietismus seine Anliegen auch lied- und gesangbuchschöpferisch umgesetzt und zur Wirkung gebracht. Dabei gibt es Grundzüge, die in verschiedenen hymnologischen Ausprägungen des Pietismus wiederkehren. Pietistische Frömmigkeit ist vielen Menschen durch das Medium des Liedes vermittelt worden, auch dort, wo Kirchen die neuen Sozialformen des Pietismus nicht rezipiert haben. Derzeit sind pietistische Lieder und Gesangbücher zu wichtigen hymnologischen Forschungsthemen geworden (vgl. Literatur).

## 1.

Anlässlich der Olympiade 1936 veranstaltete die evangelische „Bekennende Kirche“ in Berlin eine öffentliche Vortragsreihe. Mit ihr wollte die Kirche der vom Nazistaat betriebenen Verfälschung des Evangeliums entgegen treten und die eigenen Positionen in die Öffentlichkeit bringen. Am 5. August 1936 sprach Dietrich Bonhoeffer in der Apostel-Paulus-Kirche in Berlin-Schöneberg zum Thema „Das innere Leben der deutschen evangelischen Kirche“. Des Andrangs wegen musste der Vortrag anschließend in der Zwölf-Apostel-Kirche wiederholt werden. Etwa 3000 Menschen hörten Bonhoeffers Vortrag; es war die größte Hörschaft, zu der er je bei einem einzigen Anlass gesprochen hat. Bonhoeffer war damals Direktor des bekennniskirchlichen Predigerseminars in Finkenwalde bei Stettin. Als er aus Berlin dorthin zurückkehrte, baten ihn die Kandidaten, auch ihnen den Vortrag vorzustellen. Durch die Mitschrift eines Kandidaten ist der Text überliefert worden. (DBW 14, 714-720)

Bonhoeffer hatte sich entschlossen, evangelische Frömmigkeit an der Liedgeschichte zu zeigen. Sein Ausgangspunkt war die lutherische Reformation. Luther habe seine Lieder in bedrohlichen Situationen geschaffen, sagte Bonhoeffer und schuf damit einen Bezug zum Kirchenkampf in Deutschland. Allein das Evangelium habe Macht, Kirche und christliches Leben zu retten. Luther habe *nicht besondere Situationen der Gemeinde* besungen. Seine Lieder seien *ausnahmslos*

*Lieder des [biblischen] Wortes.* (DBW 14, 715) Mit der Betonung von Evangelium und Kirche war das Lied Luthers für Bonhoeffer der Maßstab aller späteren Liedentwicklungen. Die auf Luther folgende Zeit der Orthodoxie habe die reformatorische Wahrheit festgehalten, urteilte Bonhoeffer und sei darum positiv zu werten, denn: *haben wir die Wahrheit, so haben wir alles.* (DBW 14, 716)

Gleichwohl hätten sich in der Orthodoxie bereits Akzentverschiebungen bemerkbar gemacht. Bonhoeffer zeigte das an Gegenüberstellungen von Liedzeilen Luthers und Paul Gerhardts. Gerhardts Leben sei *von großem Leid gezeichnet* gewesen. Dadurch hätte *er der große Prediger des Trostes und der Freude* werden können. Doch wenn Luther alle Christusfeste *mit Worten der Schrift* besungen habe, so rücke bei Gerhardt *die christliche Erfahrung* in den Vordergrund. A (DBW 14, 716) Wenn im reformatorischen Lied der *Kampf zwischen Himmel und Hölle* tobe, so sei bei Paul Gerhardt das eigene Ich zum *Kampfsplatz* geworden. Wenn bei Luther die Botschaft von Christus im Vordergrund stehe, so bei Gerhardt die persönliche Beziehung des Menschen zu Christus. In Gerhardts Liedern sei *kein unechtes Wort. Und doch ist es nicht mehr die Stimme der Reformation, der Kirche, die um Tod und Teufel kämpft und der Wiederkunft ihres Herrn gewiß ist.* (DBW 14, 717)

Was Bonhoeffer an Umakzentuierungen bei Gerhardt beobachtet hat, verdankte sich, frömmigkeitshistorisch gesehen, dem Einfluss der aus Quellen der Mystik schöpfenden neuen Frömmigkeitsbewegung des 17. Jahrhunderts, insbesondere ihrem Hauptanreger Johann Arndt (1555-1621). Die Frömmigkeitsbewegung, auch Pietismus „im weiteren Sinn“ genannt (Johannes Wallmann in: Pietismus und Neuzeit 20 [1995], 18 u.ö.) hat das geistliche Lied des 17. Jahrhunderts stark geprägt (Martin Brecht). Sie hat mannigfache Fusionen mit der lehrbetonten Orthodoxie eingehen können, so auch bei Paul Gerhardt. Dieser hat mit Liedern Erfahrungen des Glaubens zu vermitteln gesucht und beispielsweise von dem Trösten Gottes gedichtet: *Ich hab es selbst erfahren* (im Lied über Psalm 34: *Ich will erhöhen immerfort*). Mit dem Streben nach Verinnerlichung und Individualisierung des Glaubens standen Gerhardt und andere von der Frömmigkeitsbewegung berührte Dichter, Dichterinnen und Komponisten in Nachbarschaft zum späteren zentralen Pietismus, dem Pietismus „im engeren Sinn“ (Johannes Wallmann, a.a.O.), und damit zu Liedern, wie sie von Philipp Jakob Spener, August Hermann Francke, Nikolaus Ludwig von Zinzendorf sowie in deren Umkreisen geschaffen worden sind. Viele Pietisten haben besonders den Liedern Gerhardts hohe Wertschätzung entgegen gebracht.

Zutreffend hat Bonhoeffer bei Gerhardt eine Umakzentuierung von der Bindung an das biblische *Wort* auf die *Erfahrung* des Wortes hin beobachtet. Er hat diese Mutation freilich als nicht unbedenklich angesehen, weil sie die Gefahr mit sich bringe, die Fundierung des Glaubens zu sehr aufs Subjektive hin zu verlagern.

Was bei Gerhardt zu beobachten sei, so Bonhoeffer, sei im Lied des zentralen Pietismus zur vollen Entfaltung gekommen. Bei seinen Urteilen hat Bonhoeffer die gegenüber der Reformationszeit eingetretenen Veränderungen der historischen Situation weithin unberücksichtigt gelassen. Seine Sicht der evangelischen Liedgeschichte als einer Verfallsgeschichte war nicht so sehr historisch als vielmehr systematisch-theologisch angesetzt. Forschungsgeschichtlich gesehen, ist Bonhoeffer dabei von einer Negativbeurteilung des Pietismus mitbestimmt worden, wie sie in der damaligen Theologie weit verbreitet war. Der Pietismus wurde vorrangig als eine weltflüchtige Frömmigkeitsrichtung beurteilt – eine Sicht, die in der Geschichtswissenschaft erst seit etwa 1960 zunehmend korrigiert worden ist. Mit dem Verfallsgedanken folgte Bonhoeffer hymnologisch außerdem einer Linie, die der Schweizer Theologe Lucas Christ 1925 in der Zeitschrift „Zwischen den Zeiten“ vertreten und die 1938 auch Karl Barth in Band I/2 seiner *Kirchlichen Dogmatik* für einen Exkurs zur Kirchenlieddichtung übernommen hat.

Bereits zwei Jahre vor dem Olympiade-Vortrag hatte Bonhoeffer in einer Predigt zum Sonntag Kantate 1934 (DBW 13, 351-356) das reformatorische und das pietistische Lied einander entgegen gestellt. In Liedern der Reformation werde die Ehre Gottes angezielt, seine *Herrlichkeit, Kraft, Liebe, Gnade* [...], *der Mensch und seine vermeintliche Größe* aber trete ganz in den Hintergrund. In Liedern des Pietismus jedoch – Bonhoeffer nennt als deren Hauptzeit die Jahrzehnte nach 1680 – würden weit mehr *als die Taten Gottes* [...] *des Menschen Stimmung, Sehnsucht, Empfindung* verherrlicht. (DBW 13, 354 f.)

Im Vortrag von 1936 hat Bonhoeffer den Verfall des evangelischen Liedes an Zinzendorf zu zeigen versucht. Maßstab bei Zinzendorf sei *das eigene Herz* (DBW 13, 717), und die *Gemeinschaft frommer Herzen* werde bei Zinzendorf mehr durch *fromme Menschlichkeit* als durch den Heiligen Geist gestiftet. Die *Liebesflammen*, von denen Zinzendorf gesungen habe, meinten kaum die Gottesliebe im Dienst am Nächsten, sondern einen schwärmerischen *Minnedienst, hart am Rande der Sprache des Fleisches*. (DBW 13, 718)

Ähnliche Bedenken hat Bonhoeffers im Olympiadevortrag gegenüber Liedern aus der Erweckungsbewegung und dem Neupietismus des 19. Jahrhunderts erhoben. Philipp Spittas *O komm, du Geist der Wahrheit* sei ein *Lied des kirchlichen Aktivismus* (DBW 13, 718), betone den Vorgang des Bekennens mehr als dessen Inhalte und richte den Blick mehr auf einzelne bekennende Menschen als auf die der Kirche geltende göttliche Verheißung. – Julie von Hausmanns *So nimm denn meine Hände* bezeichnete Bonhoeffer als *ein Lied der innerlichen Frömmigkeit*. (DBW 13, 719) Nach den historischen Konstellationen, die solche Frömmigkeit mitbedingt haben, hat Bonhoeffer wiederum nicht gefragt. Er gewann sein Urteil über Lieder des 19. Jahrhunderts aus dem Vergleich mit reformatorischen Liedern: Bei Julie von Hausmann singe *nicht die Gemeinde, sondern eine einzelne Seele*,

*die ihren Frieden sucht. Es fehle eine Erinnerung an die Erkenntnis der Reformation, daß Friede allein in der Vergebung der Sünde besteht.* Zu beiden genannten Liedern resümierte Bonhoeffer, in ihnen sei zwar ein neu erwachtes religiöses Bewusstsein zu spüren. *Aber es geht neben der Kirche her. Es ist fromme Poesie, aber nicht gepredigtes Wort.* – Am Schluss seines Vortrages fragte Bonhoeffer: *wird dieser Glaube des 19. Jahrhunderts bestehen, wenn einmal große Anfechtungen über die Kirche kommen?* (DBW 13, 719) Als nun der Kirchenkampf gekommen sei, da sei der *Geist der Reformation* wieder erwacht. *Auch die Anfänge neuer Lieder sind da* (Heinrich Vogel). (DBW 13, 720)

Mit dem systematischen und auf den Kirchenkampf bezogenen Ansatz seines Vortrages ist es Bonhoeffer kaum gelungen, den Reichtum evangelischer Frömmigkeits- und Liedgeschichte zu zeigen. Bereits die zeitgenössische Kritik hat das empfunden. Hans Schlemmer schrieb in *Die Christliche Welt* 1936 Nr. 16 über den Olympiadevortrag, für Bonhoeffer beginne bereits mit Paul Gerhardt ein *Abstieg* des Kirchenliedes, der sich über Pietismus, Aufklärung und 19. Jahrhundert *immer weiter nach unten* fortsetze und sich erst in der Gegenwart wieder *auf reformatorische Höhe* erhebe. Um das zu beweisen, habe Bonhoeffer in seinem Vortrag *in Auswahl und Zitierung die denkbar größte Willkür* walten lassen. (Zitiert nach DBW 13, 720 Anm. 16)

## 2.

In der Schrift „Gemeinsames Leben“ von 1939 hat Bonhoeffer ähnliche Positionen vertreten wie im Olympiade-Vortrag, zugleich freilich eine größere Toleranzbreite erkennen lassen. Bonhoeffer hat in seiner Schrift Erfahrungen verarbeitet, die er als Seminardirektor gesammelt hatte. Vor allem hat er Anregungen für ein kommunitär geprägtes Leben geben wollen – ein Anliegen, das damals für die evangelische Kirche neu war und Bonhoeffers Schrift außerordentlich wirksam hat werden lassen.

Vom Singen und von Liedern hat Bonhoeffer ausführlich im Kapitel über den *gemeinsamen Tag* (DBW 5, 35-64) gehandelt und zwar im Zusammenhang mit der Morgenandacht. (48-53) Gemeinsames Liedersingen hat er als *die lobende, dankende, bittende Stimme der Kirche* bezeichnet (DBW 5, 49) und den Exodus- und Pilgercharakter christlichen Singens sowie dessen notwendige Bindung *an Gottes Offenbarungswort in Jesus Christus* hervorgehoben. Die musiktheologische Kardinalstelle Epheser 5,19 – mit ihrer in pietistischen Liedtheologien hochgeschätzten Betonung des „Herzens“ – hat Bonhoeffer bezeichnender Weise kirchlich-gemeinschaftlich interpretiert: Singen sei *Hingabe an das Wort* und *Einordnung in die Gemeinschaft, viel Demut und viel Zucht* sei die Voraussetzung gemeinsamen Singens. (DBW 5, 50)

Zusammen mit dem kirchlich-korporativen Charakter hat Bonhoeffer die Bindung der Lieder an das biblische Wort gefordert: *Alle Andacht, alle Sammlung gilt dem Worte im Lied.* (DBW 5, 50) Das musikalische Element bei Liedern weise darauf hin, *daß der Gegenstand unseres Singens weit über alle menschlichen Worte hinausgeht.* (DBW 5, 50) Bonhoeffer hat jedoch davor gewarnt, der Musik ein Eigenrecht zu geben und dafür plädiert, bei der Andacht Einstimmigkeit zu praktizieren, weil sie die Singenden *unberührt von fremden Motiven musikalischer Schwelgerei* sein lasse. (DBW 5, 51) Wo der Mensch sich selbst oder der Musik zu Ehren singe, da werde das Lied *zum Götzenlied.* (DBW 5, 50) Mit dem Lob einstimmigen Singens und mit der Orientierung am Lied der Reformationszeit folgte Bonhoeffer der Liedästhetik der damaligen „Singbewegung“.

Die Liedvorschläge, die Bonhoeffer im „Gemeinsamen Leben“ für die Andacht gemacht hat, entsprechen der im Vortrag von 1936 vertretenen Linie. Bevorzugt hat er Lieder der lutherischen Reformation, der Böhmisches Brüder sowie altkirchliche Stücke genannt. Freilich deutet sich im Vergleich zum Olympiadevortrag eine größere Offenheit für andere Lieder an. Bonhoeffer warnte jetzt ausdrücklich vor jedem *Doktrinarismus* und sagte, ein solcher begegne *uns auf diesem Gebiete heute so häufig, sei aber von Übel.* Die Liedauswahl könne *wirklich nur von Fall zu Fall getroffen werden.* (DBW 5, 52) Diese Maßgabe zeigt, dass Bonhoeffer auf dem Weg war, pietistische und andere Lieder auch in diskursiver Erörterung wert zu schätzen.

In der Predigt von 1934, im Olympiadevortrag 1936 und weithin noch in der Schrift von 1939 waren Offenbarungswort und kirchlicher Charakter Bonhoeffers Leitkriterien für Liedbeurteilung. *Es ist die Stimme der Kirche, die im gemeinsamen Singen hörbar wird. Nicht ich singe, sondern die Kirche singt, aber ich darf als Glied der Kirche an ihrem Lied teilhaben.* (DBW 5, 52) Wenn sich im „Gemeinsamen Leben“ eine Öffnung zu breiteren singetheologischen Standpunkten andeutete, so hat sich diese Tendenz bei Bonhoeffer in der Folgezeit verstärkt.

In auffällender Differenz zu Bonhoeffers theologischen Vorbehalten gegenüber pietistischen Liedern steht sein eigener Umgang mit ihnen. In der Praxis ist er der Einseitigkeit und Enge seiner historischen, theologischen und ästhetischen Liedanschauungen nicht gefolgt. Zeitgleich zu theoretischen Einwänden gegenüber pietistischen Liedern hat er sie für sich selbst und für die kirchliche Gemeinschaft durchaus gebraucht. Das entspricht dem Verhältnis Bonhoeffers zum Pietismus insgesamt, das ambivalente Züge zeigt. Neben theologischer Ablehnung steht eine Aneignung des Pietismus für die eigene Spiritualität und für kirchliches Handeln (Peter Zimmerling). Ein heute weithin überholtes Forschungsbild vom Pietismus war es, das zu Bonhoeffers Reserve gegenüber pietistischen Liedern beigetragen hat; es war ferner die Betonung von Wort Gottes und Kirche, der diese Lieder für Bonhoeffers Urteil nicht zu entsprechen schie-

nen. Gleichwohl hat er in der Praxis die spirituellen und ästhetischen Schätze pietistischer Lieder beerben können.

### 3.

Bereits in früher Kindheit war Bonhoeffer dem pietistischen Lied begegnet. Seine Mutter Paula geb. von Hase war in ihrer Jugend einige Monate lang in Herrnhut gewesen und hatte dort prägende Eindrücke von der Brüdergemeinde empfangen. Einen aktiven Kontakt zur Kirchengemeinde, etwa durch Gottesdienstbesuch, pflegten die Eltern nicht. Gleichwohl war das häusliche Singen geistlicher Lieder mit den Kindern selbstverständlich, insbesondere abends vor dem Schlafen, aber auch sonst im Tages- und Jahreslauf. An einem einzigen Adventssonntag wurden oftmals dreißig und mehr Lieder gesungen. (Sabine Leibholz-Bonhoeffer 2005, 18 f.) Dazu gehörten *Macht hoch die Tür* von Georg Weissel, *Mit Ernst, o Menschenkinder* von Valentin Thilo, *Fröhlich soll mein Herze springen* von Paul Gerhardt / Johann Crüger und *Dies ist die Nacht, da mir erschienen* von Caspar Friedrich Nachtenhöfer. Als Dietrich Bonhoeffer bereits Privatdozent war, äußerte er humorvoll, der Familienchor im Alter zwischen 25 und 89 Jahren werde am Heiligabend wieder Christoph von Schmidts / J.A.P. Schulz *Ihr Kinderlein kommet* singen. (a.a.O., 52) Zum Jahreswechsel vereinte die Familie sich im Gesang aller Strophen von Gerhardts *Nun lasst uns gehn und treten*.

Im Jahre 1908 – Dietrich war zwei Jahre alt – war Maria Horn, eine Herrnhuterin, als Erzieherin ins Haus Bonhoeffer gekommen. Besonders durch sie sind die kleineren Kinder mit Liedern des älteren und neueren Pietismus bekannt gemacht worden. Zu den Lieblingsliedern des Kindes Dietrich gehörten u.a. Joachim Neanders *Lobe den Herren, den mächtigen König, Jesu, geh voran* von Zinzendorf, das aus dem Englischen stammende *Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh* von Franz Ludwig Jörges / Henry Bishop oder *Harre, meine Seele* von Friedrich Rader / Cäsar Malan (Pelikan, 84 f.). Ewigkeitserwartung und Vertrauen auf das Geführtwerden durch Gott waren Liedinhalte, die Bonhoeffer schon früh besonders angesprochen haben. Zu einigen Liedern ist er später auf Abstand gegangen. Seine jüngste Schwester Susanne verh. Dreß hat berichtet, ein Lied wie *Wo findet die Seele* habe sie *wenige Jahre später* durch ihren Bruder zu *veralbern* gelernt (vgl. bei Pelikan, 85).

Als Erwachsener hat Bonhoeffer bevorzugt zwei Gesangbücher gebraucht: Das seit 1931 eingeführte *Evangelische Gesangbuch für Brandenburg und Pommern* sowie das 1931 in erster Auflage erschienene Liederbuch für die deutsche evangelische Jugend *Ein neues Lied*. Während im genannten Kirchengesangbuch eine breite Auswahl von Liedern aus dem Pietismus des 17., 18. und 19. Jahrhunderts vertreten war, dominierten im Jugendliederbuch Gesänge aus der Reformations-

zeit und aus der nachreformatorischer Periode; neu in ihm waren im Unterschied zum Kirchengesangbuch Lieder aus dem 16. Jahrhundert und davor, die durch die Singbewegung des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt worden waren.

Mit einer ganz anderen Tradition geistlichen Singens kam Bonhoeffer in Berührung, als er 1930/31 zu einem Studienaufenthalt in New York weilte. Regelmäßig besuchte er die Gottesdienste einer baptistischen afroamerikanischen Gemeinde in Harlem. Dort beeindruckte ihn die emotionale und körperliche Beteiligung der Gemeindeglieder am Gottesdienst tief, ebenso der Gesang von Spirituals. Theologisch, auch musikalisch, stehen Spirituals in Verbindung zu pietistischen Traditionen. Als Bonhoeffer aus den USA zurückkam, hatte er eine Sammlung von Spiritual-Schallplatten bei sich. Er hat daraus später seinen Studenten und Kandidaten vorgespielt. 1931 resümierte der Musikkenner und –praktiker Bonhoeffer, gegenüber seinem Bruder Karl Friedrich: *Ich glaube noch immer, daß zu den größten künstlerischen Leistungen Amerikas die spiritual songs der Südneger [in den Südstaaten der USA] gehören.* (DBW 10, 224) In einem Bericht über seinen Amerika-Aufenthalt hat er ohne Einschränkung den Ausdruck geistlicher Erfahrungen in diesen Gesängen gewürdigt: *Wer die negro spirituals gehört und verstanden hat, weiß von der seltsamen Mischung von gehaltener Schwermut und ausbrechendem Jubel in der Seele des Negers.* (DBW 10, 275) Bonhoeffer zeigte also im theologischen Urteil um 1931 eine große Offenheit für unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen des Glaubens. Sie hat sich dann – wohl unter dem Eindruck der Wort-Gottes-Theologie Karl Barths und in der Situation des Kirchenkampfes – zeitweise verengt. Reinhart Staats urteilt über Bonhoeffers ‚Entdeckung‘ der Spirituals: *Bonhoeffer war wohl einer der ersten evangelischen Theologen in Deutschland, der diese Musik als echte Kirchenmusik erkannte und schätzen lernte.* (Nachwort zu DBW 10; dort 616)

#### 4.

Unter den Liedschöpfern, die Bonhoeffer erwähnt hat, steht Paul Gerhardt obenan. Das gilt für Bonhoeffers Liedgebrauch in persönlichen Lebenssituationen und in der pfarramtlichen Praxis. Sein Umgang mit Paul-Gerhardt-Liedern ist mehrfach dargestellt worden (Pelikan 1982, Bunnars 1993, 2006/7, Bunnars/Schlicke 2007, Henkys 2005, 2006). Zu den Wirkfaktoren von Gerhardts Liedern bei Bonhoeffer gehört die wundersame Übereinkunft von biblischer, ästhetischer und existentieller Wahrheit in ihnen, ihre Auffassung des Lebens als einer Wanderschaft, ihre Vorsehungsgewissheit, Zuversicht und Ewigkeitshoffnung, ihre Erfahrungsbezogenheit und Christusorientierung, schließlich das Wissen Bonhoeffers um den von Gerhardt gelebten und erlittenen Widerstand gegen die

Verfälschung theologischer Lehre. Wenn Bonhoeffer 1943 für Gerhardts Weihnachtslied *Ich steh an deiner Krippen hier* einen *mönchisch-mystischen* Charakter hervorgehoben hat (vgl. das Zitat am Eingang dieses Beitrages), so wies er damit auf die Entschiedenheit und Tiefe der Christusbeziehung hin, die er in Gerhardts Text entdeckt hatte. Nun bezeichnete er es auch theologisch-reflektierend als berechtigt, dass in diesem Lied Gerhardts nicht vorrangig die Kirche, sondern die individuelle spirituelle Erfahrung thematisiert werde, nicht so sehr biblische Lehre oder eine Weltgestaltung aus Glauben, sondern die innerlich-persönliche Lebensgemeinschaft mit Gott.

Auch andere Dichter des 17. Jahrhunderts, die nach Individualisierung und Verinnerlichung des Glaubens gestrebt hatten, hat Bonhoeffer positiv erwähnt, so Johann Heermann, Johann Rist und Johann Franck. Eine Entsprechung dazu ist, dass Bonhoeffer sich für die eigene Beerdigung *Kleine geistliche Konzerte* von Heinrich Schütz gewünscht hat, eines davon mit einem mystisch-erotischen Text. (DBW 8, 248)

Lieder aus dem zentralen Pietismus hat Bonhoeffer ebenfalls zustimmend genannt und gebraucht. In einer Predigt von 1935 (DBW 14, 861) und in einem

Konfirmandenunterrichtsplan von 1936/37 (a.a.O., 813) hat er Verse von Christian Friedrich Richter zitiert bzw. assoziiert. Richter, tätig u.a. als Arzt, war ein bedeutender Dichter des halleschen Pietismus. Im Buch „Nachfolge“ von 1937 hat Bonhoeffer zwei Strophen aus Richters *Es glänzet der Christen inwendiges Leben* angeführt, einem ebenso biblisch wie hochmystisch fundierten Lied. (DBW 4, 267 f.) Bonhoeffer wollte mit den Strophen die Spannung zwischen irdischer und „himmlischer“ Existenz deutlich machen, in der die Gemeinde lebe. – Am 3. August 1941 hat Bonhoeffer Trauerfeier und Ansprache für den jung im Krieg gefallenen Hans-Friedrich von Kleist-Retzow gehalten. Es war die letzte Amtshandlung Bonhoeffers vor seiner Verhaftung (vgl. dazu bei Henkys 2005). Am Beginn der Feier hat er sieben Strophen aus dem Lied *Der Tag ist hin* von Johann Anastasius Freylinghausen singen lassen. (DBW 16, 640 f.) Freylinghausen, prominenter Dichter und Gesangbuchherausgeber, entstammte wie Richter dem halleschen Pietismus.

Nächst Paul Gerhardt ist es der aus der reformierten Kirche gekommene Gerhard Tersteegen, der im Schrifttum Bonhoeffers häufig erwähnt wird (Bunners 1997, 2006). Als Dichter von der Literaturwissenschaft mit hohen Wertungen bedacht, hat Tersteegen einen pietistisch motivierten Separatismus gelebt. Lieder von ihm sind erst spät in kirchlich approbierte Gesangbücher aufgenommen worden. Tersteegen war selbst ein Mystiker von hohen Graden und hat das alte Sprachgut der Mystik mit neuer Lebendigkeit poetisch zu sagen (Hans-Jürgen Schrader) und auf schlichte Perzeptionsbedingungen zu beziehen gewusst. Die Entschiedenheit von Tersteegens von Frömmigkeit und die Entschlossenheit seines pietistisch

geprägten Gruppenbewusstseins haben Bonhoeffer besonders angesprochen, im Kirchenkampf hat er Verhaltensanalogien zu ihnen empfunden.

Mit Tersteegens Auffassung des Lebens als einer Pilgerschaft zur Ewigkeit hat Bonhoeffer sich gleichfalls in Übereinkunft gefühlt. Zu seinem 17. Geburtstag hat er sich von seiner Zwillingsschwester gewünscht, sie möge ihm aus Tersteegens Lied *Nun sich der Tag geendet* mit Pinsel und Farbe die Strophe aufschreiben *Ein Tag, der sagt's dem andern, / Mein Leben sei ein Wandern / Zur großen Ewigkeit [...]*(Pelikan, 85). 1929 hat Bonhoeffer bei seiner Abschiedspredigt aus dem Vikariat in Barcelona diese Strophe seinen *Lieblingsvers* genannt. (DBW 10, 539) Die Strophe klingt ebenfalls im Brief aus der Haft vom 18.12.1943 an, wenn er an Eberhard Bethge schrieb, es sei gut, *sein Herz an die Ewigkeit zu gewöhnen*. (DBW 8, 244) Auch beim *Abendgebet* für Mitgefangene aus dem Jahr 1943 hat Bonhoeffer auf diese Strophe verwiesen. (DBW 8, 207)

In einer besonderen Kirchenkampfsituation hat Bonhoeffer entschiedene Christusbefolgung mit Tersteegens Lied *Kommt, Kinder, lasst uns gehen* (EG 393) zum Ausdruck gebracht: 1936 waren zwei bekennnistreue Pfarrer verhaftet worden, denen das Finkenwalder Seminar verbunden war. Daraufhin ließ Bonhoeffer in den Andachten der Folgetage mehrfach das genannte Lied singen; in ihm heißt es: *Ein jeder sein Gesichte / Mit ganzer Wendung richte / Fest nach Jerusalem*, und: *Sollt wo ein Schwacher fallen, / So greif der Stärkre zu* sowie: *Nur noch ein wenig Mut, / nur noch ein wenig treuer* (EG 393, 2.8.9). In seinem Plan für den Konfirmandenunterricht von 1936/37 hat Bonhoeffer aus diesem Lied eine Zeile über irdisches Gut anklingen lassen – *wir brauchen's nur zur Not* –, um damit auf die Fremdlingsschaft der Gemeinde in der Welt hinzuweisen. (DBW 14, 813) Gerade die assoziative Erinnerung von Liedzeilen an dieser und an anderen Stellen in Bonhoeffers Schrifttum lässt deutlich werden, wie sehr Lieder seinem Tiefenbewusstsein eingeprägt waren. Im Buch „Nachfolge“ hat er bei der Auslegung von Matthäus 6 eine Pilgerstrophe aus Tersteegens geistlichem Wanderlied (EG 393, 4) vollständig zitiert. (DBW 4, 168)

Oftmals hat Bonhoeffer pietistisch geprägte Lieder in der Pfarramtspraxis verwendet. Das belegt seine 1935 in Zingst an der Ostsee gehaltene Predigt über Psalm 42. (DBW 14, 851-860) Mitmotiviert durch ihre seelsorgerliche Zielstellung, hat die Predigt einen für die damalige Homiletik ungewöhnlichen Formverlauf. Auf einzelne Verse des Psalms folgen jeweils meditativ orientierte Auslegungen mit hörerorientiertem Zuspruch und ein Gebet, sodann einzelne von der Gemeinde zu singende Strophen. Mehrheitlich waren es Strophen aus dem 17. Jahrhundert, die Bonhoeffer vorgesehen hat, u.a. von Johann Heermann, Johann Franck und zweimal von Paul Gerhardt; aus dem 18. Jahrhundert war es eine Strophe von Zinzendorf – und zwar diejenige, die er 1936 im Vortrag kritisieren wird –, aus dem 19. Jahrhundert waren es Strophen von Johann Daniel Falk und Gustav

Knak. Knaks Strophe stammte aus dem Lied *Laßt mich gehen*, einem von Fachhymnologen wegen sentimentalischer Einschläge häufig kritisierten Gesang. Die Zingster Strophenauswahl ist zwischen Bonhoeffers pietismuskritischen Äußerungen in der Kantate-Predigt von 1934 und im Olympiadevortrag von 1936 erfolgt – ein auffallender Beleg für den Unterschied zwischen Bonhoeffers damaliger Liedtheorie und der von ihm tatsächlich angewandten Liedpraxis: ein Hiatus, dem noch weiter nachzuforschen wäre.

Große Bedeutung für Bonhoeffer hat ein in Lied von Gottfried Arnold gehabt (dazu vgl. Henkys 2005, 2006/7). Arnold hatte einen radikalpietistischen Standpunkt vertreten und sich zeitweise von der institutionellen Kirche getrennt. Lieder von ihm gehören zu den künstlerisch qualitätsvollen und theologisch tiefotenden Dichtungen des zentralen Pietismus. Im Brandenburgisch-Pommerschen Gesangbuch von 1931 stand Arnolds Lied *So führst du doch recht selig*. In der Schrift „Gemeinsames Leben“ hat Bonhoeffer kurz aus diesem Lied zitiert. (DBW 5, 84) Im Briefwechsel mit seiner Braut Maria von Wedemeyer hat er 1943 die Meditation des Arnold-Liedes als Hilfe zum Umgang mit der durch die Haft erzwungenen Trennung beider genannt; die Verlobte hat ihm darin zugestimmt. Durch eindringende Analysen hat Jürgen Henkys zeigen können, dass Arnolds Lied sowohl inhaltlich als auch formal-poetisch Bonhoeffers Gedicht und Lied *Von guten Mächten* aus dem Jahre 1945 mitbestimmt hat. Das Lied des Radikalpietisten Gottfried Arnold ist also ein Hintergrund für das berühmt und überaus wirksam gewordenes Gedicht und Lied Bonhoeffers anzusehen, ein weiterer Beleg für das Weiterwirken pietistischer Traditionen bei ihm. Spiritua- litäts-geschichtlich geurteilt, sind in *Von guten Mächten* pietistische und liberale bürgerlich-protestantische Frömmigkeit miteinander amalgamiert; letztere hatte Bonhoeffer einst u.a. bei seinem Lehrer Adolf von Harnack kennen gelernt, in der Haftzeit hat er sie aktualisiert und modifiziert und in seinen Dichtungen mit Gestalt gewinnen lassen.

## 5.

Eine Veränderung in Bonhoeffers diskursiven Liedurteilen zeigen Briefäußerungen aus dem Jahr 1940. In seiner Theologie haben damals insgesamt starke Wandlungen stattgefunden. 1940 führte Ruth Roberta Stahlberg und mit ihm eine Korrespondenz über ästhetische Fragen. Bonhoeffer bestätigte der Briefpartnerin (DBW 16, 18-25), dass die Kirche sich im 19. Jahrhundert durch *ungeheuerliche Geschmacksverirrungen* im künstlerischen Bereich das vernichtende Urteil vieler Gebildeter zugezogen habe. Er plädierte zwar für eine ästhetische Verantwortung der Kirche, meinte jedoch, die Situation des Kirchenkampfes nötige dazu, über künstlerische Stilfragen und über bestimmte Frömmigkeitsformen milder

zu urteilen, als es die Briefpartnerin erkennen lasse. Sein Urteil dürfte durch Begegnungen Bonhoeffers mit hinterpommerschen Gemeindegliedern mitveranlasst worden sein, die, vom Neupietismus des 19. und 20. Jahrhundert geprägt, im Kirchenkampf einen bekennniskirchlichen Standpunkt bewährt hatten. Die Kirche, so Bonhoeffer, sei seit ihren Anfängen *eine Sache kleiner, unangesehener Leute gewesen*. Solche Gemeindeglieder hätten zwar oft *einen Hausseggen in Brandmalerei* in ihrer Wohnung hängen, opferten aber *in geradezu hinreißender Treue unzähligen Widerständen zum Trotz ihre Pfennige für die Sache Jesu Christi* und für die Innere Mission und setzten oft ihre eigene Existenz um der Kirche willen aufs Spiel. Derzeit ginge es nicht mehr um das Festhalten an bildungsbürgerlichen Konventionen, vielmehr um die *Unterscheidung von Unwesentlichem und Wesentlichem*. (DBW 16, 22)

In hymnologischer Hinsicht dürfte Bonhoeffer sich besonders auf ‚erweckliche‘ Lieder des 19. Jahrhunderts bezogen haben, wenn er das *Wesentliche* im Zusammenhang mit Liedern folgendermaßen bestimmte: *Ist es nicht wesentlicher, mit etwas sentimentalten Gesangbuchliedern christlich zu leben und zu handeln und zu sterben als mit gut gewählten Liedern vom 16. Jahrhundert abwärts sich an den nötigen Entscheidungen einer heutigen christlichen Existenz vorbeizudrücken?* (DBW 16, 22 f.) Den Gebildeten müsse zugemutet werden, über Unwesentliches hinwegzusehen und sich an Wesentliches zu halten. Als Grundsatz für ästhetisch Wesentliches formulierte er: *Gut und schön ist in der Kirche, was Christus dient*. (DBW 16, 20) Das könne bedeuten, die eigenen ästhetischen Maßstäbe um Christi willen aufgeben zu müssen. Es wird berechtigt sein, Bonhoeffers erweiterte Sichten auf pietistisch (mit)geprägte Lieder insgesamt zu beziehen.

Das christologische Prinzip verbindet die Briefäußerungen Bonhoeffers an Ruth Roberta Stahlberg mit seinen früheren Stellungnahmen zum geistlichen Lied. Gewandelt und erweitert aber hatten sich die Wertungen, die er, in der Praxis längst von ihm geübt, nun auch mit theologischer Reflexion aussprach. Lebenslang hatte er den Umgang mit pietistischen Liedern vollzogen, nun rechtfertigte er ihn auch. Entscheidend blieb ihm, dass Christus *der Maßstab aller Maßstäbe* sei; dann könne *das christlich Schöne, Echte usw. entstehen*. (DBW 16, 21) Dieses *Schöne, Echte* wurde von ihm jetzt aber nicht mehr historisch, systematisch oder ästhetisch fixiert, vielmehr – im Vergleich zu den Maßgaben von 1934, 1936, teilweise noch 1939 – einer offeneren Entfaltung freigegeben. Dabei hat Bonhoeffers Wiederaufnahme und Modifikation liberal-theologischer Positionen an seiner erklärten Zulassung von pietistisch geprägter Erfahrung und glaubender Ich-Instanz mitgewirkt. Auf dieser Linie liegt, was er, sich selbst revidierend, dann 1943 zu Gerhardts Weihnachtslied geschrieben hat:(...) *es gibt eben neben dem Wir doch auch ein Ich und Christus*. (DBW 8, 246)

**Vorrangig verwendete Literatur:**

- Dietrich Bonhoeffer: Werke. Hg. von Eberhard Bethge u.a. München / Gütersloh 1986-1999.
- Ruth-Alice von Bismarck / Ulrich Kabitz: Brautbriefe Zelle 92. Dietrich Bonhoeffer – Maria von Wedemeyer 1943-1945. München 1992.
- Sabine Leibholz-Bonhoeffer: *Vergangen, erlebt, überwunden*. 8. Aufl. Gütersloh 1995.
- Dies.: *Weihnachten im Hause Bonhoeffer*. 13., überarb. Aufl. Gütersloh 2005.
- Elke Axmacher: Johann Arndt und Paul Gerhardt. Studien zur Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts. Tübingen 2001 (Mainzer hymnologische Studien 3).
- Gert von Bassewitz [Fotos] / Christian Bunners: *Auf den Spuren von Dietrich Bonhoeffer*. 2., aktual. Aufl. Hamburg 2006.
- Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*. In: Martin Brecht: *Der Pietismus von siebzehnten bis zum frühen 18. Jahrhundert*. Göttingen 1993 (Geschichte des Pietismus 1), 113-203.
- Christian Bunners: *Paul Gerhardt. Weg-Werk-Wirkung*. Berlin/München 1993. – Überarb. u. ergänzte Neuausgabe Göttingen 2006; 4., aktual. Aufl. der Neuausgabe Göttingen 2007.
- Ders.: *Gerhard Tersteegens Lieder im Gesangbuch – Ein rezeptionsgeschichtlicher Beitrag*. In: Manfred Kock (Hg.): *Gerhard Tersteegen – Evangelische Mystik inmitten der Aufklärung*. Köln 1997, 77-100.
- Ders. (Hg., [Kommentar u. Nachwort]): *Lieder des Pietismus aus dem 17. und 18. Jahrhundert*. Leipzig 2003 (Kleine Texte des Pietismus 6).
- Ders.: *Musik*. In: Hartmut Lehmann (Hg.): *Glaubenswelt und Lebenswelten*. Göttingen 2004 (Geschichte des Pietismus 4), 428-455.
- Ders.: *Paul Gerhardt*. In: *The Pietist Theologians. An Introduction to Theology in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Edited by Carter Lindberg. Malden/USA / Oxford/UK 2005, 68-83.
- Ders.: *Singen, erfahren, widerstehen. Eine Skizze zu Gerhard Tersteegen*. In: *Zeitschrift der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen der EKD* 20 (2006) H. 3, 39-51.
- Ders.: / Christian Schlicke: *Paul Gerhardts Lieder in Dietrich Bonhoeffers Leben*. In: Winfried Böttler (Hg.): *Paul Gerhardt in Kirche, Kultur und Lebensalltag. Beispiele für die Praxis*. Berlin 2007 (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft 2), 11-23.
- Rainer Ebeling: *Dietrich Bonhoeffers Ringen um die Kirche. Eine Ekklesiologie im Kontext freikirchlicher Theologie*. Gießen und Basel 1996.

- Sven Grosse: Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts. Göttingen 2001 (FKDG 83).
- Jürgen Henkys: Geheimnis der Freiheit. Die Gedichte Dietrich Bonhoeffers aus der Haft. Biographie, Poesie, Theologie. Gütersloh 2005.
- Ders.: Paul Gerhardt, Gottfried Arnold und die „guten Mächte“. In: Zeitschrift der Gemeinsamen Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen 20 (2006) H. 3, 52-66. – Auch in: Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte 66 (2007) 2007, 292-308.
- Suvi Päivi Koski: Geist=reiches Gesang=Buch vuodelta 1704 pietistisenä virsikirjana [...]. Helsinki 1996 [mit einer deutschen Zusammenfassung].
- Dianne Marie McMullen: The Geistreiches Gesangbuch of Johann Anastasius Freylinghausen (1690-1739). A German Pietist Hymnal. Diss. University of Michigan 1987.
- Herbert Rainer Pelikan: Die Frömmigkeit Dietrich Bonhoeffers. Dokumentation, Grundlinien, Entwicklung. Wien-Freiburg-Basel 1982.
- Hans-Jürgen Schrader: Hortulus mystico-poeticus – Erbschaft der Formeln und Zauber der Form in Tersteegens ‚Blumengärtlein‘. In: Manfred Kock (Hg.): Gerhard Tersteegen [...] (wie oben bei Bunnars 1997), 47-76.
- Johannes Wallmann: Der Pietismus. Göttingen 1990 (Die Kirche in ihrer Geschichte 4,0,1).
- Peter Zimmerling: Bonhoeffer als Praktischer Theologe. Göttingen 2006.
- Ders.: Bonhoeffer und der Pietismus. In: theologische beiträge 37 (2006), 246-261.

## Ein neu entdecktes Gesangsbuch aus Formosa (Taiwan) 1923 – zur Zeit der japanischen Besatzung

### I. Vorgeschichte

Das Christentum wurde ab 1624 durch die niederländische Herrschaft auf Taiwan, das damals *Ilha Formosa* - die schöne Insel - bezeichnet wurde, verbreitet. Während der 38jährigen christlichen Missionierung wurden die Kirchengesänge zwar auf die Insel gebracht, allerdings blieben sie dort nicht alle erhalten. Erst nach einer zweihundertjährigen Unterbrechung erreichten die christlichen Lieder Formosa im Jahr 1865 mit dem schottischen Presbyterianer James Laidlaw Max-

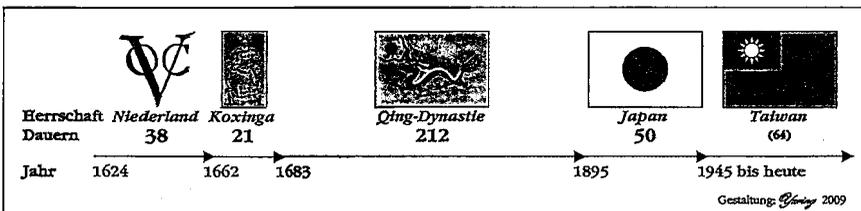


Fig. 1 Die Herrschaft Formosa seit 1624

well (馬雅各, 1836-1921) wieder.

Robert Morrison (馬禮遜, 1782-1834) war der erste protestantische Missionar in China<sup>1</sup>. Er war ein schottischer Presbyterianer und gab im Jahr 1814 das erste chinesische Kirchengesangsbuch *Yang Sin Shin She* (養心神詩)<sup>2</sup> mit 30 Liedern auf kantonesisch heraus<sup>3</sup>. Im Jahr 1852 veröffentlichte der Missionar William

<sup>1</sup> Karl W. Rennstich (1993), „Robert Morrison“. In: *BBKL*, Band VI, Spalten 145-146, <http://www.bautz.de/bbkl/m/morrison.shtml> (Zutritt: 2. Jan. 2009).

<sup>2</sup> Die phonetische Umschrift aus dem Kantonesischen „*Yang Sin Shin She*“ bedeutet Vollbringung („Yang“ 養), Herz („Sim“ 心), Gott („Sin“ 神) und Gedicht bzw. Lied („Si“ 詩).

<sup>3</sup> Seit Julian's *Dictionary of Hymnology* (1908) zitierte man als Erscheinungsjahr 1818, obwohl im Tagebuch von Robert Morrison zu lesen ist: „*June 17, 1814. Put to Press 30 Hymns & Psalms. They were translated from the English by me, & rendered into verse by Ko-seen-san & his son.*“

Young (葉韓良, 1840-1852 in Amoy) ein Gesangsbuch mit dem gleichen Titel in Amoy (heute: Xiamen). Es handelt sich hierbei um das amoyische *Ióng Sim Sin Si*, welches 13 Lieder beinhaltet.

Durch die Ähnlichkeit der Aussprache von Amoyisch und Taiwanesisch konnten die Missionare die amoyischen Gesangsbücher in Taiwan benützen. Auch die später editierten amoyischen Ausgaben, beziehungsweise die Ausgabe des *Ióng Sim Sin Si* 1871 mit 59 Liedern und die Notenausgabe *Ióng Sim Sin Si* 1914 mit 152 Liedern, wurden zu Beginn der Missionsarbeit ab 1865 in der taiwanesischen Gemeinde häufig verwendet. Danach wurde 1900 in Taiwan das erste Kirchengesangsbuch, das *Séng Si Koa* (聖詩歌)<sup>4</sup> mit 122 Liedern auf Taiwanesisch herausgegeben.

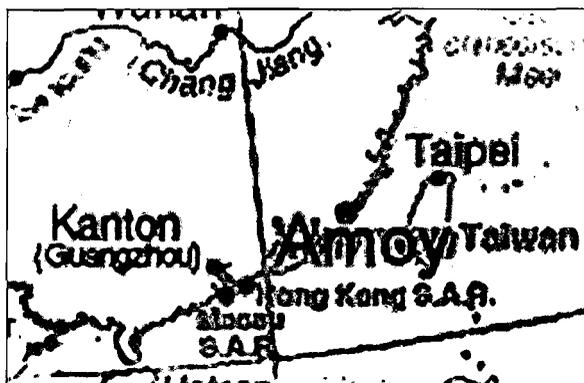


Fig. 2: Die Lage von Amoy, Kanton und Taiwan

## II. Die presbyterianischen Gesangsbücher in Taiwan

Im Jahr 1988 tauchte das erste taiwanesische Kirchengesangsbuch, *Séng Si Koa* 1900, nach jahrzehntelangem Verlust wieder auf. Somit wurde 1997 eine gründliche Untersuchung möglich<sup>5</sup>. Bis zum Sommer 2007 waren die Ausgaben der presbyterianischen Kirchengesangsbücher *Séng Si Koa* 1900 (wie oben erwähnt, mit 122 Liedern in Textausgabe), *Séng Si* 1926 (mit 192 Liedern im No-

In: Archiv SOAS/London, LMS South China, 1.4.A, Robert Morrison to George Burder, Canton, 29 January 1815.

<sup>4</sup> *Séng Si Koa* bezeichnen die taiwanesischen "Kirchenlieder". "Séng" (聖) bedeutet heilig, "Si" (詩) Gedicht und "Koa" (歌) Lied.

<sup>5</sup> Yu-Ring Chiang (1997), *Séng Si Koa. Das erste Kirchengesangsbuch in Taiwan—Bibliographische Untersuchung der Primärquellen*. Dissertation. Universität Wien.

tensatz), *Séng Si* 1937 (mit 342 Liedern im Notensatz) und *Séng Si* 1964 (mit 523 Liedern im Notensatz) bekannt. Der Inhalt der Ausgabe *Séng Si Koa* 1900 wurde phonetisch in römischer Buchstabenschrift geschrieben. Das *Séng Si* 1926 und das *Séng Si* 1937 erschienen zur Zeit der japanischen Besatzung und wurden ebenfalls in römischer Buchstabenschrift gedruckt, wobei das *Séng Si* 1937 auch in einer Version mit chinesischen Schriftzeichen erhalten ist. Das Gesangsbuch *Séng Si* 1964 ist bis heute in der Kirche in Anwendung und wurde in beiden Schriften - chinesisch und in phonetischer Transkription - nebeneinander gedruckt.

Die taiwanesischen presbyterianischen Gesangsbücher wurden seit der Ausgabe *Séng Si Koa* 1900 mehrmals erweitert. Aufgrund der Liedergruppierungen werden die Perioden der taiwanesischen presbyterianischen Gesangsbuchsgeschichte sichtbar. Alle Ausgaben der Gesangsbücher lassen sich in drei Perioden teilen (Tab.1). Die erste Periode bildet das *Séng Si Koa* 1900; die zweite Periode wird durch die Ausgaben des *Séng Si* 1923 und *Séng Si* 1926 definiert und die dritte Periode begann mit dem *Séng Si* 1937 und läuft bis zum heutigen *Séng Si* 1964. Die Ausgabe 2009 ist in Vorbereitung.

In der ersten Periode hatte im *Séng Si Koa* 1900 die Hälfte der Lieder die Trinität, das Heil und das Gelobte Land thematisiert (Tab. 1, A). In der zweiten Periode lag der Schwerpunkt der Lieder am häufigsten im Leben der Christen (25%), dann folgten die Themenkreise Kirche (3%), Taufe (4%), Gebet (6%), Gelegenheitslieder (8%) und Kinderlieder (14%), insgesamt 60% (Tab. 1, B). In der Ausgabe des *Séng Si* 1923 wechselte die Gruppe X "Das Leben der Christen" mit der Gruppe VIII des *Séng Si* 1926 "Der Grundsatz des Heils" Platz. So lag der Schwerpunkt der Ausgabe des *Séng Si* 1926 wieder auf Gott, dem Heiligen Sohn, dem Evangelium, der Lobpreisung der Trinität und dem Grundsatz des Heils (Tab. 1, C). In der dritten Periode des *Séng Si* 1937 verlagerte sich der inhaltliche Schwerpunkt wieder (Tab. 1, D) - wie beim *Séng Si* 1923 - auf die Kirche (26%) und das Leben des Christen (25%). In der letzten Zeit standen in den Gesangsbüchern *Séng Si* 1964 und in der anvisierten Ausgabe *Séng Si* 2009 das Leben den Christen, jeweils mit 61% und 66%, im Mittelpunkt (Tab. 1, E und F).

Einige Ausgaben der taiwanesischen presbyterianischen Gesangsbücher erschienen vor ihrem offiziellen Erscheinen in Probenausgaben (siehe Fig. 3): insbesondere die Ausgabe 1936 für das *Séng Si* 1937, die Ausgaben 1959 und 1960 für das *Séng Si* 1964 und die Ausgaben 1985, 1998 und 2003 für das kommende *Neue Séng Si* 2009<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Das *Neue Séng Si* 2009 ist am 15. März 2009 noch in Vorbereitung. Daher wird es nicht Thema des vorliegenden Beitrags sein.

Tab. 1: Die Liedergруппierung in den Gesangsbüchern seit 1900.

Eine Weiterverarbeitung der Dissertation von Yu-Ring Chiang (1997), *Séng Si Koa*, S. 9

\*Diese neue Ausgabe soll voraussichtlich 2009 herausgeben werden und befindet sich derzeit (Feb. 2009) noch in Vorbereitung.

Periodisierung Liedergруппierung	I 1900			II 1923			II 1926			III 1937			III 1964			2009*		
天上帝 [Über Gott]	I. 1-16	16	13%	I. 1-22	22	12%	I. 1-22	22	11%	I. 1-16	16	5%	III. 56-76	21	4%	I. 1-40	40	6%
耶穌基督 [Über den Heiligen Sohn]	II. 17-26	10	8%	II. 23-33	11	6%	II. 23-33	11	6%	II. 17-58	42	12%	IV. 77-153	77	15%	II. 41-162	122	19%
耶穌升天 [Über das Evangelium]				III. 34-57	24	13%	III. 34-57	24	13%				XI. 452-491	40	8%			
耶穌升天 [Über den Heiligen Geist]	III. 27-28	2	2%	IV. 59-60	3	2%	IV. 59-60	3	2%	III. 59-62	4	1%	V. 154-161	8	2%	III. 163-178	16	2%
將來三位一體 [Lohnung der Trinität]	IV. 29-40	12	10%	V. 61-65	5	3%	V. 61-65	5	3%	IV. 63-67	5	1%	II. 51-55	5	1%			
基督的遺囑 [Der Grundsatz der Heil]	V. 41-64	24	20%				VIII. 92-138	47	24%									
耶穌受難 [Über das Gelobte Land]	VI. 65-89	25	20%															
耶穌受難 [Über die Heilige Schrift]				VI. 66	1	1%	VI. 66	1	1%									
耶穌受難 [Psalmlied]																		
耶穌受難 [Über die Kirche]	VII. 90-100	11	9%	VII. 67-72	6	3%				XIV. 337-342	6	2%	I. 1-50	50	10%			
耶穌受難 [Die Taufe]				VIII. 73-79	7	4%	VII. 67-91	25	13%									
耶穌受難 [Das Gebet]				IX. 80-91	12	6%												
耶穌受難 [Allerlei/Gegenwartigkeit]	IX. 110-122	13	11%	XIII. 170-184	15	8%	XI. 170-184	15	8%	VIII. 258-277	20	6%	VIII. 360-383	24	5%			
耶穌受難 [Das Leben den Christen]				X. 92-138	47	25%				VI. 157-242	86	25%	VII. 238-339	122	23%			
耶穌受難 [Die Kinderlieder]	VIII. 101-109	9	7%	XI. 139-165	27	14%	IX. 139-165	27	14%	IX. 278-315	38	11%	IX. 384-426	43	8%			
耶穌受難 [Das ewige Leben]										VII. 243-257	15	4%						
耶穌受難 [Der Abschied des Gemeindefestes]				XII. 166-169	4	2%	X. 166-169	4	2%	X. 316-317	2	1%						
耶穌受難 [Loreologie]										XI. 318-321	4	1%	XII. 492-523	32	6%	VIII. 640-644	5	1%
耶穌受難 [Segen]										XII. 322-323	2	1%						
耶穌受難 [Anhang, Extra]				XIV. 185-188	4	2%	XII. 185-192	8	4%	XIII. 324-336	13	4%	X. 427-451	25	5%	IX. 645-650	6	1%
Liederanzahl		122		188		192		192		342		523		650				

F

E

G

B

A

D

1900	<i>Séng Si Koa</i>	122 Lieder
1923	<i>Séng Si</i>	188 Lieder
1926	<i>Séng Si</i>	192 Lieder
	1936 <i>Séng Si</i>	347 Lieder
1937	<i>Séng Si</i>	342 Lieder
	1959 rev. <i>Séng Si</i>	90 Lieder
	1960 rev. <i>Séng Si</i> II	76 Lieder
1964	<i>Séng Si</i>	523 Lieder
	1985 <i>neues Séng Si</i> I	60 Lieder
	1998 <i>neues Séng Si</i> II	71 Lieder
	2003 <i>PCT Hymnal Supplement</i>	130 Lieder
2009	<i>Neues Séng Si</i>	650 Lieder

Fig. 3: Die Ausgaben des presbyterianischen Gesangsbuches in Taiwan seit 1900

### III. Das Gesangsbuch *Séng Si* 1923

Im Rahmen der Untersuchung des *Séng Si Koa* 1900 war es nicht einfach, die römische Buchstabenschrift neben den chinesischen Schriftzeichen zu identifizieren. Obwohl zumindest das *Séng Si* 1937 beide Schriftzeichen enthalten hatte, konnte man die chinesischen Schriftzeichen nur schwer erkennen. Die Lieder im *Séng Si* 1900 und *Séng Si* 1926 nahmen die Schriftzeichen auf, die später im *Séng Si* 1937 nicht mehr erschienen.

Im Sommer 2007 hat mir ein Sammler geschrieben, dass er ein Gesangsbuch angekauft habe und ich dürfe das Buch, das sich in schlechtem konservatorischen Zustand befand, untersuchen. Im Februar 2008 hatte ich Zeit, das Buch näher anzusehen. Es handelt sich um eine unbekannte Ausgabe von 188 Liedern aus dem Jahr 1923 mit dem Titel "*Séng Si*". Man hat früher die Existenz dieses *Séng Si* 1923 bezweifelt, konnte diesen Zweifel jedoch nicht belegen<sup>7</sup>.

Rechts oben auf dem Titelblatt (Fig. 4) ist das Erscheinungsjahr zu lesen "教主降生一千九百二十三年" (auf Taiwanesisch: 1923 nach Christus) und

<sup>7</sup> Pei-Chen, Weng, (2000). *Die Entwicklung der christlichen Kirchenlieder in Taiwan (1895-1945)*. Diplomarbeit. Tainan: National Cheng Kung University. S. 41-45. 翁佩貞·《基督教聖詩在臺發展(1895-1964)－以英加長老教會為例》。頁41-45。



Fig. 4: Das Titelblatt des *Séng Si* 1923

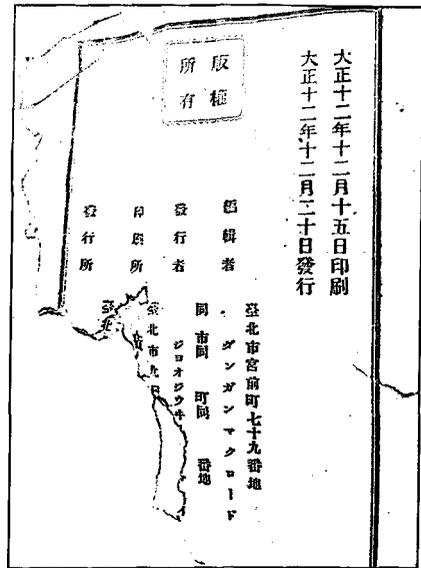


Fig. 5: Die Seite des Urheberrechtes  
von *Séng Si* 1923

links oben ist “大正十二年” zu sehen (auf Taiwanesisch: der 12. Jahrgang der Taishō-Zeit; die Taishō-Zeit ist die Epoche von 1912-1926 in der Geschichte Japans).

Auf der Rückseite sind urheberrechtliche Anmerkungen gedruckt (Fig. 5). Der Herausgeber ist “ダングンマクロード” (auf Japanisch geschrieben: da n ga n ma ku ro o do), nämlich der schottische Priester Duncan MacLeod (劉忠堅, 1872-1957)<sup>8</sup>. Er kam 1907 nach Taiwan, war 50 Jahre als Missionar tätig und arbeitete zwischen 1927 und 1939 als Direktor des Tainan Priesterseminars. Teilweise sind die Buchstaben des Namens des Herausgebers, aufgrund der Beschädigungen des Buches, unleserlich. Jedoch kann man die Buchstaben ergänzen. “ジヨオジウキリ ■■マ■イ” (auf Japanisch: ji yo o ji u i ri ■■ma-■■-i - die grauen Kästchen sind Platzhalter für die unleserlichen Buchstaben). Es läßt sich demnach der Name “George Willi■■Ma■■i” erkennen. Denn der Name wird klar, wenn man die Buchstaben “エン” (en) und “カ” (ka) einsetzt. “ジヨオジウキリエンマカイ” (auf Japanisch: ji yo o ji u i ri e n ma ka i) ist das ehemalige Mitglied des Gesangs-

<sup>8</sup> Chin-I Wu (1962), „Dr. Duncan MacLeod“, in: *Festschrift und kurze Geschichte des 90jährigen Bestehens der nordtaiwanesischen presbyterianischen Kirche*. Tainan/Taiwan. 吳清鑑・〈劉忠堅博士〉。《臺灣基督長老教會北部教會九十週年簡史》。臺南：臺灣教會公報社。

buchskomitees George William Mackay (偕叡廉, 1882-1963), der erste Sohn des berühmten Missionars George Leslie Mackay (馬偕, 1844-1901)<sup>9</sup>.

### 1. Eine kurze Beschreibung des *Séng Si* 1923

Das Gesangsbuch hat insgesamt 311 Seiten. Am Anfang des Buches findet sich ein zweiseitiges Vorwort "聖詩序" (Auf Taiwanesisch: *Séng Si Su*, Vorwort des Gesangsbuches, Fig. 6, rechts erste Zeile). Dann folgt ein elfseitiges Inhaltsverzeichnis "聖詩目錄" (Auf Taiwanesisch: *Séng Si Bók-Liók*, Inhaltsverzeichnis des Gesangsbuches, Seite 3-13), das die Überschrift des jeweiligen Liedes vorstellt.

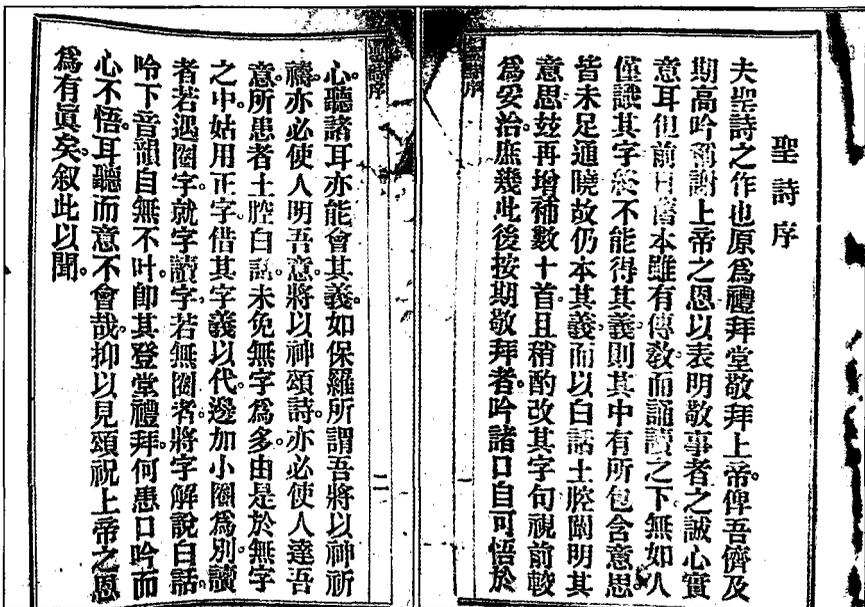


Fig. 6: Die Seite 1 (rechts) und Seite 2 (links) des Vorwortes zum *Séng Si* 1923

Normalerweise verwendete man im Gesangsbuch den Textanfang als Überschrift des Liedes. Im *Séng Si* 1923 ist dies häufig nicht der Fall. Manche Lieder hatten eine eigene Überschrift, die im Textteil des Gesangsbuches nicht gedruckt wurde. Dem Inhaltsverzeichnis folgt der Liederteil mit einer neuen Paginierung (Seite 1-293). Es folgen die *Zehn Gebote* (Seite 294-296), das *Vaterunser*, das *Frühgebet* (Seite 297), das *Abendgebet* und das *Tischgebet* (Seite 298). Im Liederteil gibt es insgesamt 188 Lieder in vierzehn Liedgruppen (Tab. 2):

<sup>9</sup> Sü-íong Iú<sup>n</sup> (1969), „Priester George William Mackay“, in: *Eine Kurze Biographie bekannter Persönlichkeiten*. Tainan/Taiwan. 楊士養。〈偕叡廉牧師〉。《臺灣信仰名人略傳》。臺南：臺灣教會公報社。

Tab. 2: Die Liedergruppe des *Séng Si* 1923"Neu": Weder im *Séng Si Koa* 1900 noch *Ióng Sim Sin Si* 1914 erhalten.

Liedergruppe	Liedernummer	Liederanzahl	Neu
[1] Über Gott	1-22	22	12
[2] Über den Heiligen Sohn	23-33	11	1
[3] Über das Evangelium	34-57	24	4
[4] Über den Heiligen Geist	58-60	3	1
[5] Lobpreisung der Trinität	61-65	5	1
[6] Über die Heilige Schrift	66	1	0
[7] Über die Kirche	67-72	6	2
[8] Die Taufe	73-79	7	2
[9] Das Gebet	80-91	12	3
[10] Das Leben der Christen	92-138	47	10
[11] Die Kinderlieder	139-165	27	15
[12] Der Abschluß des Gottesdienstes	166-169	4	0
[13] Die Gelegenheitslieder	170-184	15	2
[14] Anhang	185-188	4	1

## 2. Über die Herkunft des Textes

Die Lieder stammen aus zwei unterschiedlichen Bereichen. Zunächst kommen sie aus den amoyischen Gesangsbüchern *Ióng Sim Sin Si* - jeweils aus den Ausgaben 1852, 1857, 1862, 1871, 1895 und 1914 - sowie Lieder aus dem ersten taiwanesischen Gesangsbuch *Séng Si Koa* 1900. Den zweiten Bereich bilden die neuen Lieder, die zum ersten Mal in das *Séng Si* 1923 aufgenommen wurden.

### (1) Die Lieder aus den früheren Ausgaben

Im *Séng Si* 1923 gab es 127 Lieder aus dem amoyischen Gesangsbuch *Ióng Sim Sin Si* und 7 Lieder aus dem *Séng Si Koa* 1900. 127 Lieder kamen aus der Ausgabe 1852 mit 13 Liedern, 1857 mit 13 Liedern, 1862 mit 11 Liedern (Tab. 3), 1871 mit 21 Liedern (Tab. 4) und 1895 mit 16 Liedern (Tab. 5). Dazu kommen noch 53 Lieder aus der Ausgabe der amoyischen *Ióng Sim Sin Si* 1914 (Tab. 6).

Die Ausgabe des *Ióng Sim Sin Si* 1871 umfaßte 59 Lieder. Davon wurde nur die Liedernummer 53 des Gesangsbuches "列邦何事亂亂喧嘩" (auf Taiwanesisch: *Liát-pang siá"-sū loān-loān soan-hoa*, aus dem zweiten Psalm des schottischen Psalters 1650, *Why rage the heathen? and vain things why do the people mind?*) nicht ins *Séng Si* 1923 aufgenommen. Sie erschien aber auch noch in den späteren taiwanesischen Ausgaben.

Tab. 3: Die Lieder aus der Früheren armoysischen *İong Sim Sin Si*  
 Ausgabe I: *İong Sim Sin Si* 1851 und 1852; II: *İong Sim Sin Si* 1857; III: *İong Sim Sin Si* 1862

Ausgabe	Textumfang	Original / Übersetzung	Frühere Edition	1871 (59)	1895 (90)	1900 (122)	1914 (151)	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
I											
1	上帝創造天地	On this day, the first day (Henry Baker 1748)	1852-001	1871-001	1895-001	1900-001	1914-006	1923-001	1926-001	1937-007	1964-062
2	上帝創造天地	[Der wahre Gott erschafft den Himmel und die Erde]	1852-003	1871-003	1895-003	1900-002	1914-007	1923-002	1926-002	1937-008	1964-063
3	謝絕惡人進教	The Wain is ever best (Isaac Watts 1719)	1852-004	1871-004	1895-011	1900-051	1914-088	1923-086	1926-006	1937-082	1964-001
4	上帝原是本教牧者	My Shepherd will supply my Need (Isaac Watts 1719)	1852-005	1871-005	1895-005	1900-069	1914-071	1923-070	1926-007	1937-080	1964-278
5	上帝原是本教牧者	Lord, There, my God, I'll early seek (Scottish Psalter 1650)	1852-006	1871-006	1895-006	1900-006	1914-055	1923-017	1926-017	1937-090	1964-021
6	天下萬物皆由神	All people that on earth do dwell (William Kethe 1560)	1852-007	1871-012	1895-012	1900-049	1914-010	1923-018	1926-018	1937-093	1964-034
7	我心裏盼望	My Soul, repeat his Praises (Isaac Watts 1719)	1852-010	1871-010	1895-010	1900-073	1914-099	1923-019	1926-019	1937-094	1964-064
8	我必做這六天	I will lift up mine eyes (The Scottish Psalter 1650)	1852-004	1871-004	1895-004	1900-025	1914-020	1923-023	1926-023	1937-091	1964-151
9	耶穌基督人與平	How sweet the name of Jesus (John Newton 1779)	1852-009	1871-009	1895-009	1900-004	1914-050	1923-048	1926-048	1937-119	1964-198
10	世人盼望救恩	[Die Menschen haben zahlreiche Stunden]	1852-008	1871-008	1895-008	1900-049	1914-067	1923-099	1926-092	1937-110	1964-291
11	律法條規一冊	Das erste Gebot!	1852-013	1871-013	1895-013	1900-034	1914-133	1923-167	1926-167	1937-319	1964-508
12	天下萬物皆由神	From all that dwell below the skies (Isaac Watts 1719)	1852-013	1871-013	1895-013	1900-034	1914-133	1923-167	1926-167	1937-319	1964-508
13	上帝自然萬物	O Lord, Thou art my God and King (John Craig 1650)	1857-047	1871-048	1895-048	1900-088	1914-008	1923-003	1926-003	1937-006	1964-059
2	至高天國耶穌基督	[Jesus thron't in Herrlichkeit]	1857-016	1871-058	1895-058	1900-008	1914-011	1923-024	1926-024	1937-003	1964-095
3	耶穌原是本上帝	Awake my soul, thy suit prepare (John Newton 1779)	1857-032	1871-020	1895-020	1900-007	1914-013	1923-025	1926-025	1937-033	1964-103
4	鳴人在地上	Awake and sing the song of Moses and the Lamb (Hammond 1745)	1857-019	1871-038	1895-038	1900-024	1914-019	1923-033	1926-033	1937-056	1964-150
5	天下萬物皆由神	[Alle Welt wird vor Gott schuldig]	1857-020	1871-039	1895-039	1900-046	1914-049	1923-041	1926-041	1937-112	1964-192
6	至高上帝基督	[Der höchste allerbende Gott]	1857-046	1871-037	1895-037	1900-054	1914-051	1923-049	1926-049	1937-120	1964-199
7	至高上帝基督	[Der höchste heiligste Gott]	1857-049	1871-049	1895-049	1900-032	1914-003	1923-062	1926-062	1937-078	1964-177
8	上帝命令眾人	[Alle Menschen sollen das Gesetz Gottes befolgen]	1857-031	1871-051	1895-051	1900-041	1914-026	1923-066	1926-066	1937-102	1964-185
9	天地創造萬物	[Himmel und Erde wurden vollendet]	1857-042	1871-018	1895-018	1900-113	1914-056	1923-070	1926-070	1937-133	1964-208
10	耶穌寶在天上	Great Shepherd of Thy people, hear (John Newton 1779)	1857-028	1871-050	1895-050	1900-057	1914-096	1923-080	1926-080	1937-133	1964-264
11	天父上帝基督	Vater Unser im Himmel	1857-029	1871-014	1895-014	1900-056	1914-097	1923-084	1926-084	1937-184	1964-270
12	天父上帝基督	Awake, our souls! away, our fears (Isaac Watts 1707)	1857-053	1871-044	1895-044	1900-053	1914-093	1923-106	1926-106	1937-126	1964-339
13	救主耶穌基督	[Der Heiland hat Vollmacht]	1862-002	1871-033	1895-033	1900-019	1914-041	1923-027	1926-027	1937-044	1964-205
1	救主耶穌基督	[Der Heiland Jesus Christus]	1862-002	1871-027	1895-027	1900-014	1914-041	1923-027	1926-027	1937-044	1964-104
2	大家勸上帝	[Wir geh'n das Lamm Gottes]	1862-005	1871-034	1895-034	1900-013	1914-015	1923-028	1926-028	1937-038	1964-111
3	耶穌基督	Christ the Lord is risen today (Lyra Davidica 1708)	1862-018	1871-034	1895-034	1900-016	1914-017	1923-031	1926-031	1937-045	1964-123
4	耶穌基督	Blow ye the trumpet blow (Charles Wesley 1750)	1862-009	1871-031	1895-031	1900-043	1914-047	1923-040	1926-040	1937-111	1964-195
5	耶穌基督	Just as I am, without one plea (Charlotte Elliott 1834)	1862-004	1871-029	1895-029	1900-066	1914-062	1923-051	1926-051	1937-159	1964-241
6	耶穌基督	I am not ashamed to own my Lord (Isaac Watts 1709)	1862-013	1871-032	1895-032	1900-026	1914-037	1923-020	1926-020	1937-166	1964-254
7	耶穌基督	True comfort, Christians, when your friends in Jesus fall asleep (John Logan 1781)	1862-019	1871-034	1895-034	1900-089	1914-120	1923-136	1926-136	1937-247	1964-350
8	耶穌基督	There is a Happy Land (Andrew Young 1843)	1862-020	1871-045	1895-045	1900-082	1914-129	1923-164	1926-164	1937-255	1964-369
9	耶穌基督	Awake, my soul, and with the sun (Thomas Ken 1674)	1862-015	1871-036	1895-036	1900-110	1914-136	1923-171	1926-171	1937-263	1964-360
10	耶穌基督	All to thee, my God, this night (Thomas Ken 1674)	1862-016	1871-056	1895-056	1900-111	1914-137	1923-172	1926-172	1937-269	1964-369
11	耶穌基督	[Die Woche war voll Frieden]	1862-017	1871-054	1895-054	1900-112	1914-138	1923-173	1926-173	1937-270	1964-380

Tab. 4: Die Lieder aus dem *Ióng Sim Sin Si* 1871

Tab.4	Textanfng	Original / [Übersetzung]	1871 (59)	1895 (90)	1900 (122)	1914 (151)	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
1	上帝慈恩無窮無盡	[Gott sei mir gnädig nach Deiner Güte]	1871-035	1895-035	1900-003	1914-063	1923-014	1926-014	1937-088	1964-018
2	耶穌真活上帝	Jesus, the living God	1871-042	1895-042	1900-011	1914-048	1923-056	1926-056	1937-147	1964-121
3	可惜我心黑暗	[Ach, meine Seele ist in Dunkelheit]	1871-039	1895-039	1900-027	1914-022	1923-058	1926-058	1937-157	1964-239
4	懇求聖神降臨	Come, Holy Spirit, come (Joseph Hart 1759)	1871-021	1895-021	1900-028	1914-023	1923-059	1926-059	1937-061	1964-158
5	同心讚美天父	O bless the Lord, my soul (Isaac Watts 1719/Montgomery 1826)	1871-025	1895-025	1900-031	1914-004	1923-063	1926-063	1937-065	1964-054
6	耶穌聖會上帝設立	[Die Kirche Jesus' ist von Gott errichtet]	1871-057	1895-057	1900-091	1914-024	1923-067	1926-067	1937-072	1964-166
7	安息日第一絆	Songs of Praise the angels song (James Montgomery 1819)	1871-052	1895-052	1900-114	1914-053	1923-069	1926-069	1937-132	1964-209
8	咱人既然罪惡出世	[Von Geburt an tragen wir die Sünde]	1871-015	1895-015	1900-094		1923-073	1926-073		1964-212
9	耶穌身軀替咱釘死	My broken body thus I give (John Morrison 1781)	1871-023	1895-023	1900-097	1914-058	1923-076	1926-076	1937-139	1964-215
10	在昔上帝默示聖經	[Wie es bereits in der Schrift steht]	1871-017	1895-017	1900-096	1914-059	1923-078	1926-078	1937-141	1964-221
11	救主開路又設法度	From every stormy wind that blows (Hugh Stowell 1828)	1871-046	1895-046	1900-055	1914-098	1923-083	1926-083	1937-183	1964-269
12	懇求上帝憐憫	God of mercy, God of grace (Henry Francis Lyte 1834)	1871-028	1895-028	1900-063	1914-103	1923-090	1926-090	1937-079	1964-179
13	咱人自己詳細問	[Wir sollen uns genau prüfen]	1871-016	1895-016	1900-050	1914-065	1923-093	1926-093	1937-171	1964-244
14	收斂之人上帝面前	[Der Zöllner vor Gott]	1871-043	1895-043	1900-067	1914-064	1923-095	1926-095	1937-158	1964-240
15	上帝百性在曠野	[Das Volk Gottes in der Wüste]	1871-022	1895-022	1900-092	1914-072	1923-109	1926-109	1937-201	1964-294
16	上帝的子基督	[Gottes Sohn Christus]	1871-047	1895-047	1900-070	1914-073	1923-112	1926-112	1937-207	1964-303
17	願主上帝掌權	Come Thou, O Lord and Regin	1871-030	1895-030	1900-060	1914-094	1923-124	1926-124	1937-010	1964-060
18	天下迢迢各都圍	From Greenland's icy mountains (Reginald Heber 1819)	1871-060	1895-060	1900-064	1914-109	1923-127	1926-127	1937-127	1964-203
19	咱人生命無定著	[Die Lebenszeit ist unbestimmt]	1871-040	1895-040	1900-117	1914-090	1923-131	1926-131	1937-243	1964-233
20	永遠與主居起	For ever with the Lord (James Montgomery 1835)	1871-041	1895-041	1900-088	1914-116	1923-134	1926-134	1937-250	1964-355
21	願由救主耶穌基督	The grace of our Lord Jesus Christ (J. v. Wateville 1764)	1871-019	1895-019	1900-033	1914-134	1923-169	1926-169	1937-322	1964-512

Tab. 5: Die Lieder aus dem *Ióng Sim Sin Si* 1895

Tab.5	Textanfng	Original / [Übersetzung]	1895 (90)	1900 (122)	1914 (151)	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
1	我聽耶穌的聲講明	I heard the voice of Jesus say (Horatius Bonar 1846)	1895-060	1900-074	1914-027	1923-037	1926-037	1937-107	1964-190
2	我信全能上帝	[Ich glaube an den allmächtigen Gott]	1895-073	1900-030	1914-001	1923-061	1926-061	1937-064	1964-055
3	宇宙萬物造成	Come, ev'ry joyful heart (Samuel Stennett 1782)	1895-062	1900-090	1914-025	1923-068	1926-068	1937-073	1964-167
4	祈禱的時此時極好	Sweet hour of prayer (W. W. Walford 1842)	1895-075	1900-083	1914-099	1923-082	1926-082	1937-182	1964-267
5	懇求上帝幫助	Gott segne Sachsenland (C. G. W. Fink 1815)	1895-066	1900-121	1914-105	1923-091	1926-091	1937-205	1964-428
6	我前如羊失迷	I was a wandering sheep (Horatius Bonar 1843)	1895-083	1900-065	1914-066	1923-094	1926-094	1937-172	1964-245
7	天父我知一生光陰	Father, I know that all my life (Anna Laetitia Waring 1850)	1895-064	1900-072	1914-070	1923-097	1926-097	1937-238	1964-336
8	心意向主堅固	My faith looks up to thee (Ray Palmer 1830)	1895-079	1900-075		1923-098	1926-098	1937-167	1964-257
9	耶穌仍導路	Jesus, geh voran (Ludwig Graf von Zinzendorf 1721)	1895-082	1900-078	1914-076	1923-116	1926-116	1937-204	1964-298
10	耶穌基督管學生	[Der Schiller Jesu Christi]	1895-061	1900-081	1914-084	1923-121	1926-121	1937-227	1964-329
11	耶穌愛我我知明	Jesus loves me ! this I know (Anna Bartlett Warner 1859)	1895-065	1900-104	1914-121	1923-148	1926-148	1937-304	1964-397
12	我來親近耶穌	If I come to Jesus (Fanny Crosby 1868)	1895-089	1900-103	1914-122	1923-149	1926-149	1937-305	1964-398
13	天頂實在有好土地	There is a better world, they say (John Lyth 1870)	1895-078	1900-061	1914-127	1923-162	1926-162	1937-253	1964-357
14	此時禮拜將要息	[Der Gottesdienst wird geschlossen]	1895-063	1900-093	1914-131	1923-166	1926-166	1937-317	1964-516
15	讚美天頂主帝	Praise be to God most high	1895-072	1900-035	1914-132	1923-168	1926-168	1937-320	1964-510
16	咱父上帝教以人倫	[Gott unser Vater lehrt sie die menschliche Beziehung]	1895-087	1900-120	1914-147	1923-183	1926-183	1937-155	

Tab. 6: Die Lieder aus dem *lóng Sim Sin Si* 1897 bzw. 1914

Tab.6	Textanfäng	Original / [Übersetzung]	1900 (122)	1914 (151) 1897 (152)	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
1	我讚美天父	We praise thee, o God!		1914-002	1923-143	1926-143	1937-067	1964-454
2	天地萬物未有的時	[Als die Erde noch leer]		1914-005	1923-036	1926-036	1937-108	1964-191
3	恩義之主拿拿能願	[Denken an die Nacht des verhafteten Jesus]		1914-016	1923-029	1926-029	1937-036	1964-458
4	這世間沉溺在黑暗的事	The light of the world is Jesus		1914-030	1923-042	1926-042	1937-113	1964-471
5	或是厭倦或是憂悶	Art Thou Weary Art Thou Languid		1914-031	1923-043	1926-043	1937-114	1964-196
6	歡主欣喜之聲	[Die Freudenstimmen des Erlösers]		1914-034	1923-055	1926-055		
7	外面打門是誰	Knocking, knocking, who is there?		1914-035	1923-045	1926-045	1937-116	1964-472
8	甚麼能洗我心清	What can wash away my stain?		1914-036	1923-050	1926-050	1937-146	1964-477
9	天頂大開恩典的門	There is a gate that stands ajar		1914-039	1923-047	1926-047	1937-118	1964-466
10	我有聽福音喜聲	We have heard a joyful sound		1914-040	1923-057	1926-057	1937-125	1964-468
11	耶穌活命的泉在噴	[Die Quelle des geistigen Leben Jesus fließt]		1914-042	1923-188	1926-188		
12	爾有信天父抑無	[Glaubst Du an Gott?]		1914-043	1923-103	1926-103		
13	早九十九取若平安	There were ninety and nine that safely lay		1914-044	1923-046	1926-046	1937-117	1964-463
14	現今榮得主祿面容	According to Thy Gracious Word		1914-060	1923-079	1926-079	1937-142	1964-222
15	受主贖回·受主醫治	By Christ Redeemed, In Christ Restored		1914-061	1923-077	1926-077	1937-140	1964-220
16	至大上帝願祿導我	Guide me, O thou great Jehovah		1914-075	1923-115	1926-115	1937-203	1964-297
17	地世間服勞感德	When the day of toil is done		1914-080	1923-111	1926-111	1937-219	1964-322
18	至好朋友說與耶穌	What a friend we have in Jesus		1914-081	1923-101	1926-101	1937-184 1937-238	1964-275
19	救主果然在我心內	Since Jesus came into my heart		1914-082	1923-100	1926-100	1937-242	1964-345
20	我欲慕救主耶穌	Thou longed for Jesus, Saviour		1914-083	1923-102	1926-102	1937-193	1964-284
21	我欲慕督兵丁	Onward Christian Soldiers		1914-085	1923-122	1926-122	1937-228	1964-331
22	咱人站此世間	[Wir leben in der Welt]		1914-104	1923-089	1926-089	1937-222	1964-325
23	我的生命獻給祢	Take my life and let it be		1914-107	1923-088	1926-088		1964-306
24	咱人旅行天路	[Wir machen eine Pilgerreise]		1914-108	1923-105	1926-105	1937-198	1964-289
25	聽見救主出聲在叫	Hark! The voice of Jesus calling		1914-110	1923-129	1926-129	1937-210	1964-308
26	我甚愛講這故事	I Love to Tell The Story		1914-111	1923-128	1926-128	1937-128	1964-204
27	播早去撒好種	Sowing in the morning		1914-112	1923-130	1926-130	1937-217	1964-488
28	當鼓教生船過黑暗港	[Wir fahren mit dem Schiff übers dunkle Meer]		1914-113	1923-185	1926-185		
29	為主復作一日工	[Für Gott arbeiten wir wieder den ganzen Tag]		1914-114	1923-186	1926-186	1937-218	
30	有土地伊之先勝日午	There's a land that is fairer than day (S. F. Bennett 1868)		1914-117	1923-135	1926-135	1937-251	
31	有一個城離咱真遠	There is a Green Hill Far Away		1914-120	1923-147	1926-147	1937-039	1964-117
32	一滴一滴的水	Little drops of water		1914-126	1923-160	1926-160	1937-314	1964-416
33	天頂圍得上帝面前	[Wir nähern uns Gott im Himmell]		1914-128	1923-163	1926-163	1937-254	
34	昨時天父施恩保護	The morning bright with rosy light		1914-135	1923-170	1926-170		1964-364
35	今咱大家來吟詩	Let us sing the new year's birth		1914-139	1923-174	1926-174	1937-271	1964-382
36	願主保護咱後會有期	God be with you, till we meet again		1914-140	1923-177	1926-177	1937-277	1964-446
37	阮今大家團圍性	[Wir versammeln uns]		1914-145	1923-181	1926-181	1937-150	
38	上帝設立萬國	With Men The Home Came First		1914-146	1923-182	1926-182	1937-154	1964-231
39	看嬰兒在馬槽內	Who is he in yonder stall (Benjamin Russel Harby 1866)	1900-009	1914-119	1923-146	1926-146	1937-031	1964-097
40	天變黑暗照夜冥時	Darkened now the sun at noonday	1900-012	1914-038	1923-030	1926-030	1937-040	1964-112
41	耶穌受人恩典格外	[Der alliebende Jesus hat uns größte Gnade erwiesen]	1900-015	1914-045	1923-053	1926-053	1937-122	1964-200
42	我今實在免再悲傷	Christ has arisen, no more to die	1900-017	1914-018	1923-032	1926-032	1937-046	1964-130
43	耶穌召我來行天路	He leadeth me! (John Henry Gilmore 1862)	1900-021	1914-077	1923-110	1926-110	1937-202	1964-296
44	至聖教主罪人朋友	[Heiland und Freund des Sünders]	1900-022	1914-069	1923-096	1926-096	1937-168	1964-256
45	此時當說耶穌	Jesus is mine [!] (Jane Catharine Bonar 1844)	1900-023	1914-028	1923-038	1926-038	1937-109	1964-193
46	天國君王眾子兒	Children of the Heavenly King (John Cennick 1742)	1900-079	1914-078	1923-108	1926-108	1937-200	1964-293
47	教主耶穌基督·永敬	[Der Heiland Jesu Christus]	1900-082	1914-086	1923-123	1926-123	1937-229	1964-332
48	我今專心進切祈禱	Come hither, all ye weary souls (Isaac Watts 1709)	1900-084	1914-100	1923-085	1926-085	1937-185	1964-272
49	我看出外人客	I'm but a stranger here (Thomas Rawson Taylor 1836)	1900-086	1914-115	1923-132	1926-132		1964-234
50	聖會應有執事	[Die Kirche soll den Diakon haben]	1900-098	1914-142	1923-179	1926-179	1937-151	1964-229
51	耶穌聖會照法度	[Die Kirche Jesu hat die Vorschrift]	1900-099	1914-144	1923-180	1926-180	1937-152	1964-228
52	嗎哪每日有降落	Day by day the manna fell (Josiah Conder 1836)	1900-118	1914-079	1923-113	1926-113		1964-340
53	願主賜福保護你	The Lord bless thee and keep thee (4. Mose/Numeri 6:24-26)	1900-122	1914-141	1923-178	1926-178	1937-323	1964-513

Im *lóng Sim Sin Si* 1914 gab es 151 Lieder, die man als Nachdrucke aus dem *lóng Sim Sin Si* 1897 vermutete<sup>10</sup>. Durch die Literatur wußte man, daß die Ausgabe 1897 bereits 152 Lieder beinhaltete, und daß diese Ausgabe bisher noch nicht gefunden wurde<sup>11</sup>. Sollte diese Vermutung jedoch nicht stimmen, muss man die Herkunft der Lieder neu definieren (vgl. Tab. 6).

<sup>10</sup> Yu-Ring Chiang (1997), *Seng Si Koa*. Bd. I, S. 27-28.

<sup>11</sup> William Campbell, *Tâi-Lâm-Hû-Siâⁿ Kàu-Hōe-Pò*. Nr. 189 (Dezember 1900), S. 94.

Die 38 Lieder (Tab. 6, Nr. 1-38) wurden direkt aus dem amoyischen *Ióng Sim Sin Si* 1897 bzw. 1914 übernommen und 15 Lieder (Tab. 6, Nr. 39-53) waren bereits im taiwanesischen *Séng Si Koa* 1900 aufgenommen. Eine andere Zählung der Tab. 6 kann angewendet werden, wenn die Ausgabe des *Ióng Sim Sin Si* 1914 nicht der Nachdruck des *Ióng Sim Sin Si* 1897 wäre: So gelten die Nr. 1-38 der Tab. 6 in der Ausgabe des *Ióng Sim Sin Si* 1897 als selbständige Zählung und die Nr. 39-53 vereinigen sich in Tab. 7.

Tab. 7: Die 7 Lieder aus dem *Séng Si Koa* 1900

Tab.7	Textanfng	Original / [Übersetzung]	1900 (122)	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
1	有一層事實在好聽	There is a story sweet to hear (W. A. Williams ?)	1900-059	1923-034	1926-034	1937-105	1964-465
2	替我打破石磐身	Rock of Ages [I] (Augustus Toplady 1775)	1900-068	1923-035	1926-035	1937-104	1964-189
3	全能獨一的王	Come thou almighty King (George Whitefield 1757)	1900-029	1923-065	1926-065		1964-053
4	主耶穌從天降臨	Jesus, when He left the sky (Mary Rumsey 1848)	1900-101	1923-144	1926-144	1937-303	1964-411
5	主所愛的囡仔	I'm a little pilgrim (John Curwen 1858)	1900-102	1923-151	1926-151	1937-307	1964-424
6	細漢困仔與大人	Here we suffer grief and pain (Thomas Bilby 1832)	1900-108	1923-165	1926-165	1937-245	1964-235
7	主有恩典大慈悲	For thy mercy and thy grace (Henry Downton 1841)	1900-115	1923-175	1926-175	1937-272	1964-383

Wenn man die 7 Lieder (Tab. 7), die ausschließlich aus dem *Séng Si Koa* 1900 aufgenommen wurden, dazu rechnet, wurden im *Séng Si* 1923 insgesamt 22 Lieder aus dem *Séng Si Koa* 1900 genommen (Tab. 6, Nr.39-53 und Tab.7).

## (2) Die neuen Lieder im *Séng Si* 1923

Im *Séng Si* 1923 erscheinen 188 Lieder als Textausgabe ohne Noten. Es wurden 134 Lieder bereits in früheren Ausgaben - sowohl in den jeweiligen Ausgaben des *Ióng Sim Sin Si* als auch im *Séng Si Koa* 1900 - gedruckt. Weitere 54 Lieder (Tab. 8) sind völlig neu. Die größten neu aufgenommenen Liedergruppen sind jene der Kinderlieder, sowie die "Über Gott" und "Das Leben der Christen". Darüber hinaus gab es seit dem *Séng Si Koa* 1900 (siehe Anhang) 96 Lieder. Einige Lieder stimmen aber mit dem Original nicht völlig überein.

Tab. 8: Die 54 neue Lieder im *Séng Si* 1923 nach der Liedergruppierung (vgl. mit Tab. 1)

<i>Séng Si</i> 1923	Textanfng	Original / [Übersetzung]
<b>[1] Über Gott</b>		
1923-004	上帝管理天地與海	O Lord of Heaven and Earth and Sea
1923-005	既大家讚美上帝	[Wir alle loben Gott]
1923-008	至高的主做我的光	[Gott vom Himmel ist mein Licht]
1923-009	不法皆得赦免	[Gesetzwidrigen wird vergeben]
1923-010	不法得赦罪得遮盖	[Vergeben die Übeltat und verzeihen die Sünde]
1923-011	上帝至高我欲稱讚	[Ich möchte Gott vom Himmel hoch rufen]
1923-012	我曾忍耐等候上帝	[Ich habe auf Gott geduldig gewartet]
1923-013	如鹿在直直走	[Wie der durstige Hirsch unaufhörlich laufen]
1923-016	萬君的王，疼愛的主	[All den König, lieber Gott]

Tab. 8: Die 54 neue Lieder im *Séng Si* 1923 nach der Liedergruppierung (vgl. mit Tab. 1)

1923-020	以色列族，可謂彼時惡人	[Lasterhaftes Volk Israel]
1923-021	厝若不是主共响起	[Wenn das Haus nicht von dem Herrn uns gebaut]
1923-022	我從深深陷坑	[Aus tiefer Not flehe ich zu dir]
<b>[2] Über Heiligen Sohn</b>		
1923-026	基督降世彼一時	As with Gladness Men of Old
<b>[3] Über das Evangelium</b>		
1923-039	我暗迷路耶穌近符	[Wenn ich verloren gegangen bin, kommt Jesus nahe]
1923-044	凡若有人被罪苦楚	Come, Every Soul by Sin Oppressed
1923-052	為何眾人擁擠齊到	[Warum drängen alle zusammen]
1923-054	主必拯救重罪人	Sinners Jesus will receive
<b>[4] Über Heiligen Geist</b>		
1923-060	至聖的神聽阮祈禱	Spirit Divine, Attend our Prayer
<b>[5] Lobpreisung der Trinität</b>		
1923-064	聖哉，聖哉，聖哉	Holy, Holy, Holy, Lord God Almighty!
<b>[7] Über die Kirche</b>		
1923-071	上帝律法第四誡	[Das vierte Gebot Gottes]
1923-072	上帝設立安息聖日	O Happy Day, That Fixed My Choice
<b>[8] Die Taufe</b>		
1923-074	至尊上帝遣子降世	[Ehre Gott, so dass er Mensch werde]
1923-075	受膏被異教主耶穌	Nun bitten wir den heiligen Geist
<b>[9] Das Gebet</b>		
1923-081	主歡喜聽人祈禱	[Gott hört das Gebet gern]
1923-086	時刻我欠用主	I need thee, every hour
1923-087	救主施大恩	[Der Heiland erweist die Gnade]
<b>[10] Das Leben der Christen</b>		
1923-099	我今得著朋友	[Ich erhalte die Freundschaft]
1923-104	救主福音真道理	[Gott ist das Evangelium des Heilands]
1923-114	你若欠缺真失望	[Wenn Dir etwas fehlt und Du verzweifelst]
1923-117	救主耶穌我立志	O Jesus, I have promised
1923-118	遇著試煉更禍圍你真艱苦	When upon life's billows you are tempest tossed
1923-119	豈有平安？世間有大艱難	Peace, perfect peace, in this dark world of sin
1923-125	好膽好膽認基督	Stand up! Stand up for Jesus
1923-133	日斜西山願主稱與我住	Abide with me, fast falls the eventide
1923-137	看多人天堂居住	[Wir sehen viele Menschen im Himmel]
1923-138	思念聖徒歷代為主干證	For all the Saints who from their labours rest
<b>[11] Die Kinderlieder</b>		
1923-139	上帝極大豈能歡喜	[Grosser Gott mit Freud]
1923-140	天頂之上帝豈能聽	[Der Gott im Himmel kann uns hören?]
1923-141	主坐榮耀所在	Jesus, high in glory
1923-142	小兒著來吟誦	[Kinder sollen zusammen singen]
1923-145	天使所報請您致意	[Achte die Botschaft des Engels]
1923-150	我是耶穌的羊羔	[Ich bin das Lamm Gottes]
1923-152	老母曾導子兒	When mothers of salem, their children brought to Jesus
1923-153	至聖主願爾肯聽	[Heiliger Gott hörst Du uns]
1923-154	主耶穌心極慈惠	Gentle Jesus, meek and mild
1923-155	主耶穌在天坐位	Jesus from thy throne on high

Tab. 8: Die 54 neue Lieder im *Séng Si* 1923 nach der Liedergruppierung (vgl. mit Tab. 1)

1923-156	教主耶穌小子朋友	[Jesus Christus, Heiland und Freund der Kinder]
1923-157	我敬學之主款式	[Ich will am Beispiel des Herrn lernen]
1923-158	學問的人帶智識	The wise may bring their learning
1923-159	耶穌召咱人	[Jesus beruft uns ein]
1923-161	主來之時主來之時	[Wenn der Herr kommt]
<b>[13] Die Gelegenheitslieder</b>		
1923-176	轉眼百年忽然過了	[Plötzlich ging das alte Jahr]
1923-184	讚美上帝創造始祖	[Lobe den Gott, der Adam geschöpft hat]
<b>[14] Anhang</b>		
1923-187	咱就來吟詩	O come let us sing

Alle 54 neuen Lieder kann man in drei Gruppen unterteilen. Zuerst stehen jene Lieder, die nur in den Ausgaben *Séng Si* 1923 und *Séng Si* 1926 aufgenommen wurden. Die zweite Gruppe bilden die Lieder, die nach dem *Séng Si* 1923 und dem *Séng Si* 1926 nur noch einmal im *Séng Si* 1927 verwendet wurden. Die dritte Gruppe sind die Lieder, die seit dem *Séng Si* 1923 bis heute in den Gesangsbüchern Verbreitung finden.

#### A. Die nur im *Séng Si* 1923 und *Séng Si* 1926 aufgenommenen Lieder

Im *Séng Si* 1923 sind 18 neue Lieder veröffentlicht, die in der späteren Ausgabe nach der Notenversion des taiwanesischen Gesangsbuches *Séng Si* 1926 nicht mehr aufgenommen wurden.

Tab. 9: Die 18 Lieder nur im *Séng Si* 1923/1926

Tab.9	Textanfäng	Original / [Übersetzung]	1923 (188)	1926 (192)
1	既大家讚美上帝	[Wir alle loben Gott]	1923-005	1926-005
2	不法皆得赦免	[Gesetzwidrigen wird vergeben]	1923-009	1926-009
3	萬君的王，再愛的主	[All den König, lieber Gott]	1923-016	1926-016
4	以色列族，可憐被時惡人	[Lasterhaftes Volk Israel]	1923-020	1926-020
5	為何眾人擁擠齊到	[Warum drängen alle zusammen]	1923-052	1926-052
6	至尊上帝遣子降世	[Ehre Gott, so dass er Mensch werde]	1923-074	1926-074
7	救主施大恩	[Der Heiland erweist die Gnade]	1923-087	1926-087
8	我今得著朋友	[Ich erhalte die Freundschaft]	1923-099	1926-099
9	救主福音真道理	[Gott ist das Evangelium des Heilands]	1923-104	1926-104
10	看許多人天堂居住	[Wir sehen viele Menschen im Himmel]	1923-137	1926-137
11	上帝極大豈能歡喜	[Grosser Gott mit Freud]	1923-139	1926-139
12	小兒著來吟詩	[Kinder sollen zusammen singen]	1923-142	1926-142
13	我是耶穌的羊羔	[Ich bin das Lamm Gottes]	1923-150	1926-150
14	至聖主願爾肯聽	[Heiliger Gott hörst Du uns]	1923-153	1926-153
15	我敬學之主款式	[Ich will am Beispiel des Herrn lernen]	1923-157	1926-157
16	耶穌召咱人	[Jesus beruft uns ein]	1923-159	1926-159
17	轉眼百年忽然過了	[Plötzlich ging das alte Jahr]	1923-176	1926-176
18	讚美上帝創造始祖	[Lobe den Gott, der Adam geschöpft hat]	1923-184	1926-184

Tab. 10: Die 6 Lieder im *Séng Si* 1937

Tab.10	Textanfang	Original / [Übersetzung]	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)
1	不法得罪罪得過蓋	[Vergeben die Übeltat und verzeihen die Sünde]	1923-010	1926-010	1937-086
2	我暗迷路耶穌近傍	[Wenn ich verloren gegangen bin, kommt Jesus nahe]	1923-039	1926-039	1937-110
3	天頂之上帝豈能聽	[Der Gott im Himmel kann uns hören?]	1923-140	1926-140	1937-300
4	教主耶穌小朋友	[Jesus Christus, Heiland und Freund der Kinder]	1923-156	1926-156	1937-310
5	主來之時主來之時	[Wenn der Herr kommt]	1923-161	1926-161	1937-315
6	咱就來吟詩，吟詩讚美耶和華	O come let us sing	1923-187	1926-187	1937-333

Das Gesangsbuch *Séng Si* 1926 hat 192 Lieder aufgenommen und gilt, abgesehen von der bis dato gefundenen einzigen amoyischen Notenausgabe *Ióng Sim Sin Si* 1914, als früheste Notenausgabe eines taiwanesischen Gesangsbuches. Die Neuheiten des Gesangsbuches *Séng Si* 1926 unterscheiden sich vom *Séng Si* 1923 durch:

- 1) die teilweise im *Séng Si* 1926 geänderten Liedertexte;
- 2) vier Lieder, die im *Séng Si* 1926 vorkommen, jedoch nicht im *Séng Si* 1923 aufgenommen wurden (Nr. 189-192)
- 3) den Notenteil des *Séng Si* 1926, der in den früheren amoyischen- bzw. taiwanesischen Ausgaben nicht existierte.

B. Die nur einmal im *Séng Si* 1937 aufgenommenen Lieder

Es gab sechs Lieder (Tab. 10), die nach dem *Séng Si* 1923 nur im *Séng Si* 1937 noch einmal aufgenommen wurden - wie zum Beispiel das bekannte englische Lied "O come let us sing" (Fig. 7), das bisher - obwohl es seit dem *Séng Si* 1964 nicht mehr aufgenommen wurde - als sehr beliebtes taiwanesisches Lied galt. Es wurde 1923 zum ersten Mal ins Gesangsbuch aufgenommen.

333 SI-PHIAN 95 PHII 特 選

Key C

嗶 當 來 吟 詩 吟 詩 讚 美 耶 和 華 嗶 當 來 吟 詩 吟 詩

讚 美 耶 和 華 嗶 當 來 吟 詩 吟 詩 讚 美 耶 和 華 嗶 當 來 吟 詩 吟 詩

石 磐 滾 滾 搖 動 之 石 可 碎 嗶 相 與 嗶 相 與 到 主 之

前 前 嗶 相 與 到 主 之 前 前 嗶 相 與 到 主 之 前 前 嗶 相 與 到 主 之 前 前

Fig. 7: Taiwanische Version des Liedes "O come let us sing" aus dem Psalm 95

Das Lied "O come let us sing" stammt aus dem Psalm 95. Der Text wurde zuerst in dem *English Psalter* 1562 publiziert und 1564 ins *Scottish Psalter* aufgenommen. Im *Scottish Metrical Psalter* 1650 hat sich der Text dann verändert. 1718 komponierte Georg Friedrich Händel (1685-1759) in seinem *Chandos Anthem* die Melodie zu diesem Text.

Tab. 11: Die früheren Ausgaben des Liedes "O come let us sing"

Jahr	Liederbüchler	Textanfäng
1562	<i>The Whole Book of Psalms</i>	O Come let us lift up our voice, and sing unto the Lord
1564	<i>The Scottish Psalter</i>	O Come let us lift up our voice, and sing unto the Lord
1640	<i>Bay Psalm Book</i>	O come, let us unto the Lord shout loud with singing voice.
1650	<i>Scottish Metrical Psalter</i>	O come, let us sing to the Lord: come, let us ev'ry one
1718	<i>Chandos Anthem-no. 8</i> (G. F. Handel)	O come let us sing

Die Popularität des Liedes war in den USA enorm. Das berühmte amerikanische "Bay Psalm Book" (*The Whole Booke of Psalmes Faithfully Translated into English Metre*, 1640) hat das Lied "O come, let us sing" (oder "Venite") aus

Tab. 12: Die 30 Lieder seit *Séng Si* 1923

Tab.12	Textanfäng	Original / [Übersetzung]	1923 (188)	1926 (192)	1937 (342)	1964 (523)
1	上帝管理天地與海	O Lord of Heaven and Earth and Sea	1923-004	1926-004	1937-009	1964-070
2	至高的主做我的光	[Gott vom Himmel ist mein Licht]	1923-008	1926-008	1937-083	1964-009
3	上帝至高我欲稱讚	[Ich möchte Gott vom Himmel hoch rufen]	1923-011	1926-011	1937-085	1964-011
4	我曾忍耐等候上帝	[Ich habe auf Gott geduldig gewartet]	1923-012	1926-012		1964-013
5	知處在直直處	[Wie der durstige Hirsch unaufhörlich laufen]	1923-013	1926-013	1937-087	1964-014
6	屋若不是主共建造	[Wenn das Haus nicht von dem Herrn uns gebaut]	1923-021	1926-021	1937-095	1964-045
7	我從深深陷坑	[Aus tiefer Not flehe ich zu dir]	1923-022	1926-022		1964-046
8	基督降世彼一時	As with Gladness Men of Old	1923-026	1926-026	1937-025	1964-089
9	凡若有人被罪苦楚	Come, Every Soul by Sin Oppressed	1923-044	1926-044	1937-115	1964-197
10	主必拯救重罪人	Sinners Jesus will receive	1923-054	1926-054	1937-123	1964-467
11	至聖的神聽我祈禱	Spirit Divine, Attend our Prayer	1923-060	1926-060	1937-062	1964-159
12	聖哉，聖哉，聖哉	Holy, Holy, Holy, Lord God Almighty!	1923-064	1926-064	1937-075	1964-051
13	上帝律法第四戒	[Das vierte Gebot Gottes]	1923-071	1926-071	1937-134	1964-210
14	上帝說立安息聖日	O Happy Day, That Fixed My Choice	1923-072	1926-072	1937-135	1964-211
15	受責彼罪教主耶穌	Nun bitten wir den heiligen Geist	1923-075	1926-075	1937-138	1964-217
16	主歡喜聽人祈禱	[Gott hört das Gebet gern]	1923-081	1926-081	1937-181	1964-266
17	時刻我欠用主	I need thee, every hour	1923-086	1926-086	1937-186	1964-276
18	你若欠缺莫失望	[Wenn Dir etwas fehlt und Du verzweifelst]	1923-114	1926-114	1937-216	1964-317
19	我主耶穌我立志	O Jesus, I have promised	1923-117	1926-117	1937-211	1964-313
20	遇著就煉災禍困你甚艱苦	When upon life's billows you are tempest tossed	1923-118	1926-118	1937-220	1964-483
21	真有平安？世間有大艱難	Peace, perfect peace, in this dark world of sin	1923-119	1926-119	1937-221	1964-323
22	好勝好勝聽基督	Stand up! Stand up for Jesus	1923-125	1926-125	1937-230	1964-333
23	日斜西山願主祢與我住	Abide with me, fast falls the eventide	1923-133	1926-133	1937-268	1964-368
24	思念聖徒歷代為主千般	For all the Saints who from their labours rest	1923-138	1926-138	1937-231	1964-334
25	主坐權綱所在	Jesus, high in glory	1923-141	1926-141	1937-301	1964-421
26	天使所報請慈恩意	[Achte die Botschaft des Engels]	1923-145	1926-145	1937-026	1964-084
27	老母普魯子兒	When mothers of salem, their children brought to Jesus	1923-152	1926-152	1937-129	1964-432
28	主耶穌心極慈悲	Gentle Jesus, meek and mild	1923-154	1926-154	1937-308	1964-410
29	主耶穌在天坐位	Jesus from thy throne on high	1923-155	1926-155	1937-309	1964-422
30	學問的人帶智識	The wise may bring their learning	1923-158	1926-158	1937-312	1964-413

England „importiert“. Wir können in der Library of Congress ab 1880 mindestens 12 verschiedene Versionen finden, wie beispielsweise auch ein Chor-Exemplar aus 1885<sup>12</sup>, das von B. F. Alleman bearbeitet wurde.

Es sind 30 Lieder (Tab. 12), die seit dem *Séng Si* 1923 bis heute noch in Gesangsbüchern verbreitet wurden. Die bekanntesten Lieder sind zum Beispiel „Holy, Holy, Holy, Lord God Almighty!“ (1923-064), „O Happy Day, That Fixed My Choice“ (1923-072), „Nun bitten wir den Heiligen Geist“ (1923-075), „I need thee, every hour“ (1923-086), „Stand up! Stand up for Jesus“ (1923-125), „Abide with me, fast falls the eventide“ (1923-133), und „Gentle Jesus, meek and mild“ (1923-154).

#### IV. Resümee

Der Kern des *Séng Si* 1923 besteht aus den 134 Liedern des *Ióng Sim Sin Si* 1852, *Ióng Sim Sin Si* 1857, *Ióng Sim Sin Si* 1862, *Ióng Sim Sin Si* 1871, *Ióng Sim Sin Si* 1895, *Ióng Sim Sin Si* 1897 und *Séng Si Koa* 1900. Darunter sind 58 Lieder bereits vor der Wiedermisionierung Taiwans herausgegeben worden. Insgesamt wurden 127 Lieder aus den amoyischen Gesangsbüchern ediert. Es stammen nur 7 Lieder aus dem ersten taiwanesischen Gesangsbuch *Séng Si Koa* 1900 (Tab. 7).

Tab. 13: Herkunft des *Séng Si* 1923

Ausgaben	Anzahl	Zwischensumme	Notizen
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1852	13		Amoyische Ausgaben
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1857	13		
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1862	11		
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1871	21	58	
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1895	16		Amoyische Ausgaben in Taiwan, Missionsarbeit wieder in Taiwan
<i>Ióng Sim Sin Si</i> 1897/1914	53	127	
<i>Séng Si Koa</i> 1900	7		Die erste taiwanesische Ausgabe
Insgesamt	134		

Im *Séng Si* 1923 treten 54 neue Lieder auf (Tab. 8). Es gibt 18 Lieder, die in spätere Gesangsbücher nicht aufgenommen wurden. 6 Lieder hat das *Séng Si* 1937 überhaupt einmalig verwendet. Insgesamt wurden im *Séng Si* 1964 30 Lieder gedruckt, die bis heute Anwendung finden (Tab. 14).

Bemerkenswert ist auch die Gruppierung der Lieder für „Das Leben der Christen“ im *Séng Si* 1923. Diese 47 Lieder wurden im *Séng Si*

Tab. 14: Spätere Verbreitung der 54 neuen Lieder aus dem *Séng Si* 1923

Ausgabe	Anzahl
Nur im <i>Séng Si</i> 1923/1926	18
Weiter nur im <i>Séng Si</i> 1937	6
Im <i>Séng Si</i> 1964 wieder aufgenommen	30
Insgesamt	54

<sup>12</sup> „O Come Let Us Sing“. Collection of *American Memory* in Library of Congress, <http://memory.loc.gov/music/sm/sm1885/27700/27764/001.gif> (Accessed: 19. Feb. 2009).

1926, nun vier Jahre später, als "Grundsatz des Heils" eingeordnet (Tab. 1, B Teil X und C Teil VIII). Daran erkennt man die damalige Umgebung des Glaubens deutlich: Man möchte "das Leben des Christen" nicht bloß in den Gelegenheitsliedern oder Kinderliedern einbringen, sondern auf die Ebene des "Grundsatzes des Heils" erhöhen.

In der taiwanesischen Kirchengesangsbuchforschung hat man früher die Ausgaben des *Séng Si* 1926 und *Séng Si* 1937 als Hilfsmittel während der Zeit der japanischen Besatzung gebraucht, obwohl beide Ausgaben inhaltlich und textlich teilweise unterschiedlich sind und das *Séng Si* 1926 mit seinen chinesischen Schriftzeichen schwierig zu identifizieren ist. Die Entdeckung des *Séng Si* 1923 ist aus folgenden Gründen von großer Bedeutung:

1. Das *Séng Si* 1923 stellt für die taiwanesischen Kirchenliedforschung eine sehr wichtige Verbindung zwischen dem ersten taiwanesischen Kirchengesangsbuch *Séng Si Koa* 1900 und der ersten Notenausgabe des taiwanesischen Kirchengesangsbuchs *Séng Si* 1926 dar.

2. In Taiwan verwendet man seit 1949 chinesische Schriftzeichen. Aus politischen Gründen wurde zwischen 1949 und 1987 die Bildung der römischen Schriftzeichen hintangestellt. Das *Séng Si* 1923 (mit chinesischen Schriftzeichen) hat zum großen Teil dieselben Texte wie das *Séng Si* 1926 (mit römischer Schrift). Es trägt zum guten Textverständnis der Ausgabe des *Séng Si* 1926 bei.

3. Man kann mittels des *Séng Si* 1923 die Verwendung der Sprache und der Schreibweise genau analysieren. Besonders interessant ist der Vergleich seiner heutigen Benutzung mit seiner Verwendung zur Zeit der japanischen Besatzung.

Diese Arbeit basiert zum großen Teil auf rein statistischen Ergebnissen und versucht eine präzise Interpretation der Statistiken. Die Texte und Melodien der 188 Lieder werden in zukünftigen Arbeiten detailliert analysiert werden.

## V. Literatur

Quelle:

MacLeod, Duncan (1923). *Séng Si*. Tainan.

Archiv:

*Letter: Robert Morrison to George Burder, Canton, 29 January 1815.* Shelfmark: SOAS/London, LMS South China, 1.4.A.

## Weitere Literatur:

“O Come Let Us Sing”. Collection of *American Memory* in Library of Congress, <http://memory.loc.gov/music/sm/sm1885/27700/27764/001.gif> (Accessed: 19. Feb. 2009).

Campbell, William (1900), *Tâi-Lâm-Hû-Siân Kàu-Hōe-Pò*. Nr. 189 (Dezember 1900), S. 94.

Chiang, Yu-Ring (1997), *Séng Si Koa. Das erste Kirchengesangsbuch in Taiwan—Bibliographische Untersuchung der Primaerquellen*. Dissertation. Universität Wien.

Iñ<sup>a</sup>, Sū-íong (1969), “Priester George William Mackay”, in: *Eine Kurze Biographie bekannter Persönlichkeiten*. Tainan/Taiwan. 楊士養。〈偕叡廉牧師〉。《臺灣信仰名人略傳》。臺南：臺灣教會公報社。

Rennstich, Karl W. (1993), “Robert Morrison”. In: *BBKL*, Band VI, Spalten 145-146, <http://www.bautz.de/bbkl/m/morrison.shtml> (Zutritt: 2. Jan. 2009).

Weng, Pei-Chen, (2000). *Die Entwicklung der christlichen Kirchenlieder in Taiwan (1895-1945)*. Diplomarbeit. Tainan: National Cheng Kung University. S. 41-45. 翁佩貞，《基督教聖詩在臺發展(1895-1964)——以英加長老教會為例》。頁 41-45。

Wu, Chin-I (1962), “Dr. Duncan MacLeod”, in: *Festschrift und kurze Geschichte des 90jährigen Bestehens der nordtaiwanesischen presbyterianischen Kirche*. Tainan/Taiwan. 吳清鑑。〈劉忠堅博士〉。《臺灣基督長老教會北部教會九十週年簡史》。臺南：臺灣教會公報社。

## Anhang:

96 Lieder aus *Séng Si Koa* 1900 (nach Ausgabe 1923 geordnet)

	<i>Séng Si</i> 1923 (188 Lieder)	<i>Séng Si Koa</i> 1900 (122 Lieder)	Textanfang 1923	Original / [Übersetzung]
1	1923-001	1900-001	上帝創造天與地	On this day, the first day (Henry Baker 1748)
2	1923-002	1900-002	真主上帝造天地	[Der wahre Gott erschafft den Himmel und ide Erde]
3	1923-003	1900-058	上帝自然至尊無對	O Lord, Thou art my God and King (John Craig 1650)
4	1923-006	1900-051	離開惡人道路	The Man is ever blest (Isaac Watts 1719)
5	1923-007	1900-069	上帝原本是我牧者	My Shepherd will supply my Need (Isaac Watts 1719)
6	1923-014	1900-003	上帝慈悲無窮無盡	[Gott, sei mir gm'dig nach Deiner Güte]
7	1923-015	1900-005	上帝真正是我上帝	Lord, Thee, my God, I'll early seek (Scottish Psalter 1650)
8	1923-017	1900-006	天下萬邦萬國萬民，一齊	All people that on earth do dwell (William Kethe 1560)
9	1923-018	1900-004	我心實在讚美	My Soul, repeat his Praise (Isaac Watts 1719)
10	1923-019	1900-073	我目舉起向天	I will lift up mine eyes (The Scottish Psalter 1650)
11	1923-023	1900-025	耶穌尊名入我耳孔	How sweet the name of Jesus (John Newton 1779)
12	1923-024	1900-008	至高天頂耶穌坐位	[Jesus thron't in Herrlichkeit]
13	1923-025	1900-007	耶穌原本是上帝	Come my soul, thy suit prepare (John Newton 1779)
14	1923-027	1900-014	救主耶穌基督	[Der Heiland Jesus Christus]
15	1923-028	1900-013	大家齊看上帝聖羔	[Wir sehen das Lamm Gottes]
16	1923-030	1900-012	天變黑暗視像冥時	Darkened now the sun at noonday

96 Lieder aus *Séng Si Koa* 1900 (nach Ausgabe 1923 geordnet)

	<i>Séng Si</i> 1923 (188 Lieder)	<i>Séng Si Koa</i> 1900 (122 Lieder)	Textanfäng 1923	Original / [Übersetzung]
17	1923-031	1900-016	耶穌真正死復活	Christ the Lord is risen today (Lyra Davidica 1708)
18	1923-032	1900-017	我今實在免再悲傷	Christ has arisen, no more to die
19	1923-033	1900-024	咱人在地面上	Awake and sing the song of Moses and the Lamb (Hammond 1745)
20	1923-034	1900-059	有一層響實在好聽	There is a story sweet to hear (W. A. Williams)
21	1923-035	1900-068	替我打破石磨身	Rock of Ages [I] (Augustus Toplady 1775)
22	1923-037	1900-074	我聽耶穌的聲講明	I heard the voice of Jesus say (Horatius Bonar 1846)
23	1923-038	1900-023	此時會說耶穌	Jesus is mine [I] (Jane Catharine Bonar 1844)
24	1923-040	1900-043	當噴福年號筒	Blow ye the trumpet blow (Charles Wesley 1750)
25	1923-041	1900-046	天下萬國得靠上帝	[Alle Welt wird vor Gott schuldig]
26	1923-048	1900-044	世人紛紛罪惡多端	[Die Menschen haben zahlreiche Sünde]
27	1923-049	1900-054	至尊上帝至仁愛	[Der höchste allliebende Gott]
28	1923-051	1900-066	我罪極重不得推辭	Just as I am, without one plea (Charlotte Elliott 1834)
29	1923-053	1900-015	耶穌愛人恩典格外	[Der allliebende Jesus hat uns größte Gnade erwiesen]
30	1923-056	1900-011	耶穌真活上帝	Jesus, the living God
31	1923-058	1900-027	可惜我心黑暗	[Ach, meine Seele ist in Dunkelheit]
32	1923-059	1900-028	懇求聖神降臨	Come, Holy Spirit, come (Joseph Hart 1759)
33	1923-061	1900-030	我信全能上帝	[Ich glaube an den allmächtigen Gott]
34	1923-062	1900-032	至聖至高上帝	[Der höchste heiligste Gott]
35	1923-063	1900-031	同心讚美天父	O bless the Lord, my soul (Isaac Watts 1719/Montgomery 1826)
36	1923-065	1900-029	全能獨一的王	Come thou almighty King (George Whitefield 1757)
37	1923-066	1900-041	上帝命令眾人著聽	[Alle Menschen sollen das Gesetz Gottes befolgen]
38	1923-067	1900-091	耶穌聖堂上帝設立	[Die Kirche Jesus ist von Gott errichtet]
39	1923-068	1900-090	宇宙萬物造成	Come, ev'ry joyful heart (Samuel Stennett 1782)
40	1923-069	1900-114	安主日第一絆	Songs of Praise the angels song (James Montgomery 1819)
41	1923-070	1900-113	天地創造備完備	[Himmel und Erde wurden vollendet]
42	1923-073	1900-094	咱人既然罪惡出世	[Von Geburt an tragen wir die Sünde]
43	1923-076	1900-097	耶穌身軀受咱釘死	My broken body thus I give (John Morrison 1781)
44	1923-078	1900-096	在昔上帝默示聖經	[Wie es bereits in der Schrift steht]
45	1923-080	1900-057	新約實在是人奉分	Great Shepherd of Thy people, hear (John Newton 1779)
46	1923-082	1900-083	祈禱的時此時極好	Sweet hour of prayer (W. W. Walford 1842)
47	1923-083	1900-055	救主開路又設法度	From every stormy wind that blows (Hugh Stowell 1828)
48	1923-084	1900-056	既上帝坐堂天頂	Vater Unser im Himmel
49	1923-085	1900-084	我今專心迫切祈禱	Come hither, all ye weary souls (Isaac Watts 1709)
50	1923-090	1900-063	懇求上帝憐憫	God of mercy, God of grace (Henry Francis Lyte 1834)
51	1923-091	1900-121	懇求上帝幫助	Gott segne Sachsenland (C. G. W. Fink 1815)
52	1923-092	1900-048	律法條條頭一個	[Das erste Gebot]
53	1923-093	1900-050	咱人自己詳細問	[Wir sollen uns genau prüfen]
54	1923-094	1900-065	我前如羊失迷	I was a wandering sheep (Horatius Bonar 1843)
55	1923-095	1900-067	牧餉之人上帝面前	[Der Zöllner vor Gott]
56	1923-096	1900-022	至聖救主罪人朋友	[Heiland und Freund des Sünders]
57	1923-097	1900-072	天父我如一生光陰	Father, I know that all my life (Anna Laetitia Waring 1850)
58	1923-098	1900-075	心目自主堅固	My faith looks up to thee (Ray Palmer 1830)
59	1923-106	1900-053	天地主宰傳落命令	Awake, our souls! away, our fears (Isaac Watts 1707)
60	1923-107	1900-049	達到天堂永活所在	[Zum Reich des ewigen Lebens]
61	1923-108	1900-079	天國君王眾子兒	Children of the Heavenly King (John Cennick 1742)
62	1923-109	1900-092	上帝百姓在曠野	[Das Volk Gottes in der Wüste]
63	1923-110	1900-021	耶穌召我來行天路	He leadeth me! (John Henry Gilmore 1862)
64	1923-112	1900-070	上帝的子基督	[Gottes Sohn Christus]
65	1923-113	1900-118	嗎哪每日有降落	Day by day the manna fell (Josiah Conder 1836)
66	1923-116	1900-078	耶穌仍尋路	Jesu, geh voran (Ludwig Graf von Zinzendorf 1721)
67	1923-120	1900-026	我慚慚並無羞見矚	I am not ashamed to own my Lord (Isaac Watts 1709)
68	1923-121	1900-081	耶穌基督管學生	[Der Schüler Jesu Christi]
69	1923-123	1900-082	救主耶穌基督	[Der Heiland Jesu Christi]
70	1923-124	1900-060	願主上帝掌權	Come Thou, O Lord and Regn (1964-060 ?)
71	1923-126	1900-019	救主耶穌有萬權能	[Der Heiland hat Völmacht]
72	1923-127	1900-064	天下遙遠各邦國	From Greenland's icy mountains (Reginald Heber 1819)
73	1923-131	1900-117	咱人生命無定著	[Die Lebenszeit ist unbestimmt]
74	1923-132	1900-086	我若出外人客	I'm but a stranger here (Thomas Rawson Taylor 1836)

96 Lieder aus *Séng Si Koa* 1900 (nach Ausgabe 1923 geordnet)

	<i>Séng Si</i> 1923 (188 Lieder)	<i>Séng Si Koa</i> 1900 (122 Lieder)	Textanfang 1923	Original / [Übersetzung]
75	1923-134	1900-088	永遠與主居起	For ever with the Lord (James Montgomery 1835)
76	1923-136	1900-089	屬於耶穌朋友過往	Take comfort, Christians, when your friends in Jesus fall asleep (John Logan 1781)
77	1923-144	1900-101	主耶穌從天降臨	Jesus, when He left the sky (Mary Rumsey 1848)
78	1923-146	1900-009	看嬰兒在馬槽內	Who is he in yonder stall (Benjamin Russel Hanby 1866)
79	1923-148	1900-104	耶穌愛我我如明	Jesus loves me ! this I know (Anna Bartlett Warner 1859)
80	1923-149	1900-103	我來親近耶穌	If I come to Jesus (Fanny Crosby 1868)
81	1923-151	1900-102	主所愛的囚仔	I'm a little pilgrim (John Curwen 1858)
82	1923-162	1900-061	天頂實在有好土地	There is a better world, they say (John Lyth 1870)
83	1923-164	1900-062	天堂無痛苦	There is a Happy Land (Andrew Young 1843)
84	1923-165	1900-108	細漢困仔與夫人	Here we suffer grief and pain (Thomas Bilby 1832)
85	1923-166	1900-093	此時禮拜諸聖息	[Der gottesdienst wird geschlossen]
86	1923-167	1900-034	天下萬邦萬國萬民，敬拜	From all that dwell below the skies (Isaac Watts 1719)
87	1923-168	1900-035	讚美天頂主宰	Praise be to God most high
88	1923-169	1900-033	願讚敬主耶穌基督	The grace of our Lord Jesus Christ (J. v. Watteville 1764)
89	1923-171	1900-110	天光日出不可愛睡	Awake, my soul, and with the sun (Thomas Ken 1674)
90	1923-172	1900-111	又過一日時刻平安	All to thee, my God, this night (Thomas Ken 1674)
91	1923-173	1900-112	安然再過一禮拜	[Die Woche war voll Frieden]
92	1923-175	1900-115	主有恩典大慈悲	For thy mercy and thy grace (Henry Downton 1841)
93	1923-178	1900-122	願主賜福保護你	The Lord bless thee and keep thee (4. Mose/Numeri 6:24-26)
94	1923-179	1900-098	聖會應該有執事	[Die Kirche soll den Diakon haben]
95	1923-180	1900-099	耶穌聖會照法度	[Die Kirche Jesu hat die Vorschrift]
96	1923-183	1900-120	喺父上帝教以人倫	[Gott unser Vater lehrt sie die menschliche Beziehung]



## The Poetry of Svein Ellingsen In Honor of his 80<sup>th</sup> Birthday

Svein Ellingsen is among the best-known and most influential Nordic hymn-writers of our time, whose contribution to hymnody has been acknowledged both in the church and the secular realm. He was honored on his 60th birthday in 1989 by his friends and colleagues with an entire week of concerts, lectures, and special church services in Oslo, and on his 70th in 1999, with a Festschrift containing a selection of his hymn texts and meditations, published by Verbum, the House of the Norwegian Lutheran Church.<sup>1</sup> The University of Åbo, Finland in 2002, and Menighetsfakultetet, the Lutheran theological faculty in Oslo in 2008, bestowed on him honorary doctorates; in 1975 his government honored him by making him a statsstipendiat in hymnology and distinguished him with the Fritt Ords Ehrenpreis in 1992 and the St. Olavs Order First Class in 1995. In this IAH Festschrift in the year of 2009, I am taking the opportunity to honor Svein Ellingsen's 80th birthday.

Svein Ellingsen has lived well beyond the biblical span of three score and ten years, because "his strength has held" (Ps. 90:10a), and we are very grateful for that, for it allows us to celebrate with him the forty years of his life as a recognized hymn-writer. He has often said that a hymn writer's life begins at a little short of forty, an age when, after a period of patient learning, waiting, and writing the necessary maturity has been reached. He himself considers thirty-seven the canonical age, and points out that almost all hymns in the Norwegian Lutheran hymnal, *Norsk salme bok*, that have outlived their authors, were written after they had reached that age! Numerous publications of his poetry, and his paintings, are the rich fruits of this process.

The preface to the 1999 Festschrift names Svein Ellingsen "one of Norway's greatest hymn writers [... whose] hymn texts are well on their way of joining the great 'hymn canon' [of Norway], following the tradition of such poets as Petter

---

<sup>1</sup> Svein Ellingsen, *I lyset fra Guds fremtid. Meditasjoner og salmer i utvalg* (Oslo: Verbum, 1999)

Dass [1647-1707], Magnus B. Landstad [1802-1880], and Eliás Blix [1836-1902]. Both in hymnals, in the worshiping church, and in great national events, Ellingsen's hymns have been present and left their mark. Beyond that, his work has met with wide international reception through versions in several languages."<sup>2</sup> Oddbjørn Johannessen, professor of Nordic literature at Agder University, called Svein Ellingsen "the Reformer of the art of hymn writing", whose texts are a "dialogue between tradition and renewal, between the timeless and the contemporary".<sup>3</sup>

My own acquaintance and friendship with Svein Ellingsen dates back to the 1983 IAH conference at Budapest, where I joined the IAH. He himself had been a member of this society since 1975. Two years later I was introduced to his hymns through the recording *Noen må våke*,<sup>4</sup> and it was our mutual friend, Jürgen Henkys, who opened my eyes to the beauty of these to me as yet unintelligible texts through his own *Nachdichtungen*. These hymns indirectly made it possible for me to sing the Lord's song in a strange land – America – as my now awakened interest in Norwegian hymnody led me to the last surviving Norwegian-speaking Lutheran congregation in Chicago. There I met again, after some twenty years of living abroad, the hymns of my homeland in such true versions that this strange language no longer seemed strange to me.

Svein Ellingsen's life as a hymn writer can be summarized and characterized in his own words: "On the way toward a song that fulfills all [needs]. The hymn writer's way – together with the entire singing church. On the way toward a poetic language that seeks to bring dead words to life."<sup>5</sup> Svein Ellingsen characterized his own style as "the new simplicity". It is a language that avoids the use of stale and overly literary words, clichés, or even metaphors. A well-known artist himself, he says this about the work of a hymn writer:

<sup>6</sup>A hymn-writer's workshop may be compared with an artist's studio. A painter works with the composition, rhythm, and color tones of his picture, all of which we also find in poetry where rhythm and composition are the most important elements, and where the vowel sounds correspond to the color tones of the painter. A sculptor chisels figures out of a piece of marble, just as a singable poem must be chiseled out: it must be compact and, if possible, without a single unnecessary word.

<sup>2</sup> *I lyset*, p. 9. – All translations from Norwegian originals are my own.

<sup>3</sup> Oddbjørn Johannessen, "Svein Ellingsen – en salmekunstens reformator". Unpublished article, 2004?

<sup>4</sup> "Noen må våke". *Salmer for kirken og verden, med tekster av Svein Ellingsen* (Ny Kirkemusikk NKLP 9)

<sup>5</sup> Svein Ellingsen, "Underveis mot et salmespråk. Hvorfor og hvordan skrive salmer i dag." In: *Theologia practica et musica sacra. Festskrift till professor Karl-Johan Hansson inför avskedet från professuren i praktisk teologie den 28 februari 2003* (Åbo: Åbo Akademis tryckeri, 2003), p. 196.

<sup>6</sup> op. cit., p. 189.

A living hymn-language demands that each individual line of verse is formed in accordance with the chosen poetic meter – with the proper placement of the stressed syllables. But this is not enough – each line must have a rhythm and a tone that imbue it with *song*. The goal is that the words may begin to sing! That in turn helps the composers transform the text's indwelling song into his or her own musical language.

Therefore must each poet find his or her own distinctive language. Thus the question for the individual hymn writer is not „How to write hymns today” but „How shall I write hymns today, how shall I arrive at a hymn-language that is both my own, and one that at the same time can serve as a collective language, as the worship language of the congregation?”<sup>7</sup>

In the same article Svein Ellingsen lists those poets of earlier times and his own contemporaries who had been his teachers on the way of becoming a poet and hymn writer himself.

Within the scope of the present article it is not possible to discuss how the high standards which Svein Ellingsen has set for himself are realized in his hymn writing. Instead, I shall only attempt to open a window into the great variety of poetic structures of his texts, and name some of the themes expressed in his hymns. That the mastery of technique is a necessary prerequisite for the writer, was expressed by Etty Hillesum almost seventy years ago in her diary: “*die Gnade muss bei ihren seltenen Besuchen eine gut vorbereitete Technik vorfinden.*”<sup>8</sup> (Grace, at its rare visitations, must find a well-prepared technique). Such a technique is the often invisible structure undergirding Svein Ellingsen's texts.

## The forms

My index of Svein Ellingsen's hymn texts contains almost one hundred entries. An analysis of the combination of their formal features – number of lines, *Hebungen* (stressed syllables), number of syllables per line, rhyme patterns – shows almost ninety different stanza structures. The scope of the stanzas ranges from two to nine lines, containing anywhere from two to six *Hebungen* per line. Approximately half of the meters are “iambic” and the rest fairly equally distributed among “trochaic,” “dactylic,” and mixed meters.

For simplicity's sake the following overview of rhyme schemes makes no distinction between feminine (two-syllabic) and masculine (one-syllabic) end rhymes, all uniformly indicated by lower-case letters. The largest number of stanzas – some

<sup>7</sup> *Das denkende Herz. Die Tagebücher von Etty Hillesum (1914-1943)*. Hrg. von J.G. Gaarland. Aus dem Niederländischen von Maria Csollány (Rowohlt, 1986), p. 19.

<sup>8</sup> *Noen må våke. Salmer og kirkeviser av Svein Ellingsen* (Oslo: Norsk musikforlag A/S, 1978), no. 3.

twenty – are unrhymed; among the rhymed ones are sixteen in half-cross or ballad rhyme (øaøa), sixteen in couplets (aabb), nine in cross rhyme (abab), seven use sequence rhyme – *Schweifreim* – (aabccb), three in the form of the Luther-stanza, although mostly without the refrain (ababcc), two are written in Blank verse, one uses block rhyme (abba), and the rest show no particular patterns.

The following are examples of some of the more unusual stanzas. Here, distinction is made between feminine (upper case) and masculine (lower case) rhyme; Ø and ø, respectively, indicate “no rhyme”. Rhyme pairs are indicated by matching type faces or underlining. Note that Example 1 – *Vi rekker våre hender frem* – is unrhymed except for each stanza’s last line with the following stanza’s first line. Note also that in Norwegian, many written letters are not actually pronounced, thus providing a great wealth of rhyming words.

Example 1:

Four lines:

øØøa / aØøb / bØøc / ...

ways rhymes on *fryd*)

*Vi rekker våre hender frem*<sup>9</sup>

*som tomme skåler.*

*Kom til oss, Gud, og gi oss liv*

*fra kilder utenfors oss selv!*

*vi vil juble, ja, rope av fryd!*

*Alt godt, til vårt og andres vel,*

Example 2:

Five lines: an extended block rhyme:

abba (line 5 varies the wording but al-

*Vi vil juble, ja, rope av fryd!*<sup>10</sup>

*Vi vil samle vår takk I en levende krans*

*som vi bærer til Gud gjennom lek,*

*gjennom dans,*

*vi vil takke vår Herre! All ære er hans!*

Example 3:

Blank verse (five iambic feet per line, no end rhyme):

*En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme!*<sup>11</sup>

*Vår Gud! La gleden aldri bli tatt fra oss!*

*La gleden bringe livet frem til modning*

*igjennom alt som møter oss på jorden!*

Example 4:

Seven lines:

ØaØabØb

Example 5:

Seven lines:

ØaØaøØa

<sup>9</sup> Det finnes en dyrebar rose. 46 melodier med satser for sang og klavér/orgel til tekster og gjendiktninger av Svein Ellingsen (Oslo: Verbum, 1989), no. 30.

<sup>10</sup> Noen, no. 2.

<sup>11</sup> Rose, no. 4.

*I natt skal hyrder våke*<sup>12</sup>  
*nær byen Beit Sahur,*  
*hvor gress og blomster smiler*  
*I eng blant berg og ur.*  
*Nå hviler lam og kje.*  
*Og nattens stillhet vitner*  
*om noe som skal skje.*

*Av jorden er vi kommet,*<sup>13</sup>  
*Og vi skal bli till jord.*  
*Men se, vi svikter jorden,*  
*vår søster og vår bror.*  
*Vi har forrådt vår sammanheng*  
*med liljene på marken*  
*og vårens fuglekor.*

Example 6 best represents a modified Luther stanza: aBaBcca: the first, third, and seventh lines in all three stanzas rhyme with one another as in the first stanza, while the last line serves as a modified refrain:

Example 6:

aBaBcca

*Vær sterk, min sjel, I denne tid*<sup>14</sup>  
*når du har tungt å bære.*  
*Hold ut I prøvens stund og lid*  
*de døgn du går i lære.*  
*En dag til slutt*  
*blir mørket brutt*  
*av lyset fra Guds fremtid.*

Example 7:

**Eight lines:**

combination of block rhyme  
 with cross-rhyme:  
 aBBaCdCd

ØaØaØØbb

*Kristus, du er alt mitt håp*<sup>15</sup>  
*For ditt ord må jeg meg bøye.*  
*Du mitt liv lot sammenføye*  
*med ditt eget, i min dåp.*  
*Men min vilje er i lenker,*

Example 8:

**Eight lines:**

combination of rhymed  
 and unrhymed lines in cross-  
 rhymes and couplets  
 (printed in S.E.'s own format)

*Du som favner alle slekter*<sup>16</sup>  
*ved din gode Ånd,*  
*du som nådig ved ditt forsyn*  
*rekker ut din hånd,*  
*Herre, kom ditt folk i møte,*

<sup>12</sup> Noen, no. 5.

<sup>13</sup> Noen, no. 40.

<sup>14</sup> Noen, no. 33.

<sup>15</sup> Rose, no. 17.

<sup>16</sup> Published with an English version in *Praises resound! A Collection of Hymns by Svein Ellingsen. Translations by Hedwig T. Durnbaugh. Music by contemporary Norwegian Composers* (Oslo: Norsk Musikforlag A/S, 1991), no. 9.

*livets sammenheng er sprengt.  
Av de tanker som jeg tenker  
er ditt bilde blitt fortrenkt.*

*ta imot vår takk og lovsang  
for de gaver som har bragt  
våre hjerter gledens makt.*

Although the basic purpose of rhyming is memorability, and Norwegian pronunciation offers a great wealth of rhyming possibilities, Svein Ellingsen uses this technique only sparingly. And yet, because of their logical yet unobtrusive development of thought his texts are very memorable and readily committed to memory. Some poems have an inner symmetry that leads the singer effortlessly from stanza to stanza even without the help of rhyme.

One such text is that of the above-mentioned Example 3, “*En bønn er gjemt i hjerteslagets rytme*”, a hymn of five stanzas. The thread running through it is “*glede*” – joy – with the structure of the poem rising like a rainbow from stanza one to the apex of the arch in stanza three, and then back to earth in stanza five:

**stanza 1:** joy is the prayer concealed in our heartbeat. We pray that it never be taken from us so that it might help our life mature in everything that we encounter on earth;

**stanza 2:** joy is no longer concealed and we pray that it might fill our senses with jubilation when springtime follows barren days;

**stanza 3:** joy itself is not mentioned but is contained in what is **ours** now: cause for everlasting praise because we are part of the richness of life in Christ and safe under the arch of grace to the end of our days;

**stanza 4:** a prayer that joy might restore our relationship with neighbor and help us out of our own self-centeredness;

**stanza 5:** the first line rephrases the first line of stanza 1, with its second line identical with that of the first stanza: “God, let joy be never taken from us!” and continues with the prayer that it might give us the strength to live for those who need us in our time here on earth.

## Themes

The realm of God; justice

Svein Ellingsen has often called the hymn, “*Noen må våke* (Someone must keep watch), whose incipit provided the title for the first collection of his texts with music, the “flagship” of his hymn writing (*Noen*, no.1).<sup>17</sup> In three compact

<sup>17</sup> Published in *Evangelical Lutheran Worship* (Augsburg Fortress, 2006), no. 690; unfortunately, despite my repeated requests for correction, without stanza 3, thus breaking both rhyme and thought pattern between it and the preceding stanza.

stanzas it spells out deep concern for compassion with the weak and justice for the oppressed, calling us to do the work of the realm of God, as God watches and works with us. These themes: the realm of God, our being called to live in compassion with those who suffer right outside our own door, to break out of that vicious cycle in which our thoughts are aimed only at our own egotistic way of living, are repeated in “*Du åpner døren for ditt rikes komme*” (“The door is opened for your kingdom’s coming”; *Noen*, no. 9; *Praises*, no. 10). That this realm is already among us is the theme of “*Du møter oss med gledens bud*” (You meet us with the joyful news; *Rose*, no. 21), but it is manifest only among those who follow God’s way and who can distinguish between faith and self-delusion. Very closely connected with this theme of the realm of God and justice is another of Svein Ellingsen’s favorite, the prayerful “*Vi rekker våre hender frem*” (“We raise our hands to you”; *Noen*, no. 3).<sup>18</sup>

### The earth and all creation

“*Av jorden er vi kommet*” (We come from the earth; *Noen*, no. 5) anticipates the churches’ growing awareness of our responsibility for creation and the environment. Rather than being a “dated,” “preachy” text, its five stanzas evoke the spirit of St. Francis as they speak of the earth as our sister and our brother, of betrayal of our connection with the lilies in the fields and the birds in the sky. It is because of us that the earth and all creation weeps, crying out to God. Although all creation is one, we humans have ruined it. “*Stans oss på vår vei mot stupet*” (Stop us on our way toward the abyss; *Rose*, no. 28) is the anguished cry for help out of our fateful habits that totally exclude the earth, where we ignore the anguished cry of God’s creation. A prayer of intercession for the suffering world, and a confession of our own wilful part in this suffering is “*Alt som lever, alt som trues*” (All that lives, all that is threatened; *Rose*, No. 26): The wounds of the earth are our Creator’s wounds.

It is one of Svein Ellingsen’s distinctive traits that hymns of confession and repentance always lead us back to the source of healing and strength, often expressed only in a short line of hopeful prayer: “*la håpet få leve I verden!*” (Let hope live in the world; “*Alt som lever*”; *Rose*, no. 26), “*La oss leve slik at skaperverkets lovsang gjennom oss kan finne ord*” (Let us live in such a way that the praise of creation can find words through us; “*Stans oss*”), and: “*Gi oss nye somre ... og vi skal elske jorden til siste åndedrag!*” (Grant us new summers ... and we shall love the earth until our last breath; “*O Herre! Lytt til ropet*”, *Rose*, no. 27).

<sup>18</sup> Also published in *Hymnal. A Worship Book*. Prepared by Churches in the Believers Church Tradition (Elgin, Illinois: Brethren Press; Newton, Kansas: Faith and Life Press; Scottdale, Pennsylvania: Mennonite Publishing House, 1992), no. 551.

## The dark hours

It is the small hours of the night when sleeplessness and dark thoughts haunt us, but no hymn writer of our own age before Svein Ellingsen has ever felt called to give us words for those times. “*I de sene timers stillhet*” (“In the stillness of the evening”; *Noen*, no. 52; *Praises*, no. 5)<sup>19</sup> speaks honestly and openly of how thoughts of failure, powerlessness, guilt, regret haunt us, and yet we are always led out of the darkness: “*Med et gjenopprettet livsmot skal jeg møte mogendagen!*” (“Courage is restored for living. I can meet the new tomorrow!”). Even deeper anguish is expressed in “*Mine døde timer*” (My dead hours; *Rose*, no. 32): thirst, emptiness, pain, nights without name, bitter hours filled with wordless grief. But there is also this: I can offer up my dead hours to you, until they, in your light, quietly open themselves up.

A very different tone is sounded by “*Nå stilner larmen*” (Now everything is quieting down; *Rose*, no. 36), an evening-prayer hymn of three stanzas, embracing with compassion all those who are tired, suffer injustice, live in the world’s darkness. The theme of the Lord keeping watch with us in the darkness from *Noen må våke* is here repeated in the last stanza: “You, Lord, are keeping the watch with us at night, your word is the light, it shines so bright. And the darkness around us will be dispelled, your morning will soon dawn over the world.”

## Sickness and death

Svein Ellingsen has occasionally called himself a *salme diakon* – hymn deacon –, *Seelsorger*, a person in pastoral ministry through his hymns. This is borne out by how well the hymns in the preceding category have been received even in their English versions. When a colleague of mine was suffering from acute cancer, my gift to her of an English version of “*Mens jeg her er tatt til side*” (“While now taken from life’s main stream”; *Noen*, no. 43) gave her the very words for expressing all that she had been going through. For another friend this hymn reflected precisely her husband’s experiences during his final illness: aloneness in suffering, agonies of waves of pain, solace through the sense of Christ’s presence: Even the loss of strength is made to serve life. ... Times of waiting, days of working, I can leave all that to God who has given me life.

A much shorter and more compact hymn, “*Mitt liv er mitt*” (My life is my own; *Rose*, no. 31) develops its theme in five stanzas in a symmetrical form like an arc:

---

<sup>19</sup> “Underveis mot et salme språk,” p. 191.

**stanza 1:** my life is my own, alone I must face what awaits me at my end;

**stanza 2:** my death is my own, alone I must face the ominous night at my end;

**stanza 3:** this “I”, which is at the mercy of its own powerlessness, may be comforted by the work of the Risen One;

**stanza 4:** the direction changes: my death is yours, for you will bear me through the darkness;

**stanza 5:** my life is yours, I am raised to the life that awaits when the new day’s light is lit.

Life and death – the two sides of the one-ness of human existence.

### Joy and joyfulness

Joy and joyfulness is a thread that runs through most of Svein Ellingsen’s hymn texts. Here shall be mentioned only his one almost exuberant text, which rises up on Sigvald Tveit’s joyful musical setting: “*Vi vil juble, ja, rope av fryd!*” (“We shall jubilate, sing, and rejoice”; *Rose*, no. 30; *Praises*, no. 13). Dating from 1983, it is the most recent of the texts discussed here. An uplifting hymn of joy and praise it invites the singers to dance before the Lord, in thanksgiving for the good things we have received, both in bright days and gray ones, praying that the words of our praise may help those dwelling in the shadows leave the darkness and join in the joyful praise.

Thus Svein Ellingsen has given us his own words for situations where we are lacking words ourselves: times of joy, ordinary times, but especially times of sorrow and testing. This brings us back to the beginning of this article, as once again we learn how he has summed up his calling:

That which I have been striving for is not to write „modern” hymns – a modern hymn will soon be old-fashioned! – but hymns **in and for our times** (*nåtidige*), with great emphasis on simplicity and the nuances of the words. Here, I am reminded of a word by Harry Martinson: **Even a small break, a shift of accent or change in tone can signify a renewal** (*Også en liten brytning, en accentförskjutning eller ändring i tonläget kan betyda förnyelse*).<sup>20</sup>

[...] it is important to arrive at a hymn-language that expresses people’s **existential feelings** (*livsfølelse*). In our days this means that we ought to avoid big words, bathos, rhetoric, and facile answers. Yet simplicity must never become banal. [...]

<sup>20</sup> op. cit., p. 198-198.

Secondly, it is important to choose a content that expresses the fact that one takes seriously the **existential questions** (*livsfrågorna*) of death / life, fear / hope, loneliness / companionship, suffering / empathy (*medmenneskelighet*), terror / trust, emptiness / joy in life, grief / joy. [...]

Finally, a hymnic form must be found where language and content lead the existential feelings and the existential questions into the **liturgical space** (*liturgiske rom*), where everything can be seen in the light of Kyrie and Gloria, Credo and Sanctus, Benedictus and Agnus Dei in worship. Hymn writing today must have as its goal helping people bring their whole lives into the worship of the church. The hymns shall not only function as part of the worship service in the church, they shall, if possible, contribute to shape the worship service in and around the individual, whichever phase of life and situation he or she may be in.

On the way toward a hymn-language, writing hymns today, means that one is constantly seeking the right words, words that are connected with life, words that are alive and are speaking to us, and that in their poetic context can become transparent and stand out like new words.

## VENEC svetih pesmi. KRANZ heiliger Lieder

150 Jahre der 1. Ausgabe: 1858–2008

In der slowenischen Hymnologie nimmt der *Venec / Kranz* nicht nur einen bedeutenden, sondern einen einmaligen Platz ein.

*VENEC svetih pesmi*, in Prekmurje / Übermurgebiet (Nord-Ost-Slowenien) auch als *Venčana knjiga / Kranzbuch* bekannt, ist bis jetzt das umfangreichste slowenische Kirchenliederbuch überhaupt: in der 8. »vermehrten« (1907) und in der 9. (1921) Ausgabe gibt es 1000 Liednummern beziehungsweise genauer: **1037 Liedtexte**. Dadurch ist dieses Gesangbuch nicht bloß in Slowenien, sondern auch europaweit eines der umfangreichsten Kirchenliederbücher überhaupt. Es ziemt sich dieses Buch dem europäischen hymnologischen Forum bekannt zu machen.

### I. TITEL

Was der *Venec / Kranz* ist und wie er konzipiert ist, sagt uns die gemeinsame Titelseite seiner 1. Ausgabe aus dem fernen Jahr 1858:

- *VENEC pobožnih molitev in opravil za očitno službo božjo in druge priložnosti.*  
Temu je tudi priložen: *Venec cerkvenih pesmi* nabran iz raznih bukvic slovenkih (sic!) pesnikov. V Mariboru 1858.
- *KRANZ frommer Gebete und Andachten* für den öffentlichen Gottesdienst und andere  
Gelegenheiten. Diesem beigelegt ist auch: *KRANZ der Kirchenlieder* gesammelt aus verschiedenen Büchern slowenischer Dichter. In Maribor 1858.

Der Liedteil hat nicht bloß seinen eigenen Titel, sondern von der 1. bis zur inklusive 8. Ausgabe mit 581 Liednummern – als Gebet- und Liederbuch auch in einem Buch zusammengebunden waren –, auch seine eigene Paginierung von 1 weiter. Sein voller Titel lautet:

- *VENEC cerkvenih pesmi* nabran iz raznih bukvic slovenskih pesnikov. Maribor 1858. / *KRANZ der Kirchenlieder* gesammelt aus verschiedenen Büchern slowenischer Dichter. Maribor 1858.

Für das ursprüngliche Vorhaben des Autors von *Venec*, Lavrencij Herg – seinen Namen erfahren wir erst in *Predgovor / Vorrede* von Anton Medved zur 7. Ausgabe (1898) –, das *Kirchenliederbuch* herauszugeben, spricht *Opazka / die Bemerkung* ganz am Ende der 1. Ausgabe von *Venec cerkvenih pesmi / Kranz der Kirchenlieder*, die in der Übersetzung lautet:

„B e m e r k u n g. Ich hatte es vor, bloß einige kurze Gebetchen, die jeder auswendig können soll, den vorhandenen Liedern beizulegen. Es wurde mir aber von mehreren Seiten angeraten, auch andere notwendige Gebete, welche die Gläubigen bei dem öffentlichen Gottesdienst brauchen, einzureihen. Um diesen, so zahlreichen Wünschen Rechnung zu tragen, sammelte ich einige aus verschiedenen Quellen und ließ sie gemeinsam mit den bereits vorhandenen Gebeten unter dem Titel: ‘Kranz frommer Gebete und Andachten’ drucken. Sie werden diesem Liederbuch beigelegt. Herausgeber“ (S. 277-278).

Die 2. Ausgabe hat einen geänderten Titel:

- *VENEC pobožnih molitev in svetih pesmi za očitno službo božjo in druge prilžnosti.*  
Drugi pomnožen in popravljen natis. Maribor 1867. Založil Miroslav Lejrer.
- *KRANZ frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen Gottesdienst und andere  
Gelegenheiten. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe.  
Den Liedteil von *Venec / Kranz* dieser Auflage konnte ich bis jetzt, meinem eifrigen Bemühen zum Trotz, leider nicht finden! NUK [National- und Universitätsbibliothek] in Ljubljana hat nur den Gebetsteil, andere bedeutendere slowenische Bibliotheken haben nicht einmal das.

Bei der 3. Ausgabe ist der Titel wiederum ein wenig geändert:

- *VENEC pobožnih molitev in svetih pesmi za očitno in domačo službo božjo bogoljubnih kristjanov.* Tretji popravljen natis. Maribor 1879.

- *KRANZ frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen. Dritte, verbesserte Ausgabe. Der Liedteil ist nach dem Haupttitel am Anfang des Buches geändert:
- *VENEC* svetih pesmi za očitno in domačo službo božjo bogoljubnih kristjanov.
- *KRANZ heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen.

NB! Laut SBL [Slowenisches biographisches Lexikon] I. Bd., S. 315 erschien die 1.

Ausgabe in zwei selbstständigen Büchern, „in zwei weiteren Ausgaben wurden beide [Teile von] *Venec* vereint“ [gebunden in einem Band], ab der 4. Auflage aber wieder getrennt.

- Die 1. Ausgabe betreffend bezweifle ich sehr, dass sie „in zwei geteilten Büchern“ erschien. Dies wird auch durch den Haupttitel dieser Ausgabe bestätigt: „Dem [Gebeteil] ist der Kranz der Kirchenlieder beigelegt“. Obendrein wird in der UKM [Universitätsbibliothek Maribor] die 1. Ausgabe beider Teile von *Venec* in einem Buch aufbewahrt. Von der 4. bis zur 8. Ausgabe mit 581 Liednummern besitze ich *Venec* nicht nur in zwei, sondern auch in einem Buch.
- Übrigens gibt es in SBL über Lavrencij Herg auch sonst einige Ungenauigkeiten!

Denselben Titel wie bei der 3. haben beide Teile von *Venec* auch in weiteren Ausgaben:

*Venec I*: Vierte, vermehrte Ausgabe. *Venec II*: Vierte Ausgabe. Maribor 1882.

*Venec I*: Fünfte Ausgabe. *Venec II*: Fünfte Ausgabe. Maribor 1886.

*Venec I*: Sechste Ausgabe. *Venec II*: Sechste Ausgabe. Maribor 1889

*Venec I*: Siebte, vermehrte Ausgabe. *Venec II*: Siebte Ausgabe. 1898.

*Venec I*: Achte, vermehrte Ausgabe. *Venec II*: Achte, vermehrte Ausgabe. Maribor 1907.

Die 8. Ausgabe des Liederteiles hat einen verkürzten Titel:

- *VENEC* svetih pesmi za bogoljubne kristjane / *KRANZ* heiliger Lieder für gottliebende Christen mit 581 Liednummern (= 8A).

Im selben Jahr 1907 und mit demselben Titel erschien auch die „Achte, vermehrte Ausgabe“:

---

<sup>1</sup> Diese Benennung ist keine neue. Sie wurde bereits vom Autor Lavrencij Herg verwendet (z.B.: *Venec svetih pesmi*, <sup>1</sup>1879, S. 292, Nr. 288). *Venec I* = Gebeteil, Gebetbuch, *Venec II* = Liederteil, Gesangbuch.

- **KRANZ** heiliger Lieder für gottliebende Christen mit 1000 Liednummern (= 8B).  
*Venec* heiliger Lieder der 8. Auflage mit 1000 Liednummern erschien – allem Anschein nach – ohne Gebetteil. Zumindest ich konnte beide Teile von *Venec* in einem Buch bis jetzt nicht finden. Dieses wäre auch sonst weniger handlich, zu dick. Bereits *Venec II* allein hat nämlich VI + 532 Seiten.
- Den Titelseiten nach – 1-f (= einfarbig) und 3-f (= dreifarbig) erschienen zumindest **zwei Ausgaben** von *Venec* mit 581 und ebenso zwei mit 1000 Liednummern. Mehr darüber im III. Kapitel.

Auch die letzte, »Neunte, vermehrte Ausgabe«<sup>2</sup> aus dem Jahre 1921 mit 1000 Liednummern, behielt den Titel der achten Ausgabe unverändert bei:

- **KRANZ** heiliger Lieder für gottliebende Christen.

## II. DER AUTOR VON *VENEC* / *KRANZ*

Bereits bei der Titelvorstellung wurde erwähnt, dass es bis zur 6. Ausgabe von *Venec* / *Kranz* auf der Titelseite den Namen des Autors nicht gibt, genauer: er wird nicht angegeben. Erst in der 7. Ausgabe aus dem Jahre 1898, also 40 Jahre nach der 1. Ausgabe, erfährt man zum ersten Mal, wer der Autor von *Venec* ist. Aber auch diesmal nicht von der Titelseite. Da steht es bloß: „Geschrieben von einem Priester der Lavanter Diözese“. Endlich auf der [3.] Seite, in der Vorrede, stellt der Vertreter des Verlages (Katholischer Druckverein) Anton Medved 'Štajerski' dem Leser sowohl den *Venec* als auch seinen Autor in knappen Worten vor: „Wohl wenige slowenische Gebetbücher machten sich bei unserem Volke so beliebt wie eben dieser 'Venec frommer Gebete und heiliger Lieder'. Die erste Ausgabe erschien im Jahre 1858; sie wurde geschrieben vom hw. Herrn **Lavrencij Herg**, dem jetzigen Domdekanus in Maribor, der damals Kaplan in Sv. Jurij v Slovenskih goricah war (sic!) (S. [3]).

Aus dem Satz, „später gaben sie (sic!) noch fünf starke Ausgaben heraus“ kann man herauslesen, dass die aktuelle 7. Auflage nicht von Lavrencij Herg, sondern von einem anderen, höchstwahrscheinlich vom unterzeichneten Anton Medved 'Štajerski', vorbereitet wurde.

Erst unter dem Titel der „achten, vermehrten Ausgabe“ aus dem Jahre 1907 lesen wir: „Geschrieben von Lavrencij Herg, dem verstorbenen Domprobst.“ Auf

<sup>2</sup> Die Bezeichnung »Neunte, vermehrte Ausgabe« ist schlicht und einfach falsch. Bereits die »Achte, vermehrte Ausgabe« aus dem Jahre 1907 hatte gleichfalls 1000 Liednummern. Mehr noch! Für die 9. Ausgabe wurde offensichtlich derselbe Drucksatz mit denselben Fehlern benutzt.

der Seite [VIII] wird zusätzlich der kurze Nekrolog „Zum Andenken an den verstorbenen Schriftsteller“ abgedruckt.

Die letzte, „neunte, vermehrte<sup>3</sup> Ausgabe“ aus dem Jahre 1921 mit 1000 Liednummern ist wiederum ohne Erwähnung des Autors.

Außer allem Zweifel steht, besser: unumstrittene Tatsache ist, dass der *Venec* geschrieben und anfangs auch herausgegeben von Lavrencij Herg wurde. Wir sollen ihn doch ein wenig näher kennen lernen.

Lavrencij Herg<sup>4</sup> wurde in Središče am 9. August 1829 dem Vater Matjaž, Töpfer, und Terezija, geb. Dečko, geboren. Volksschule besuchte er in Središče, Gymnasium in Varaždin (1841-1847); Philosophie (1847-1849) und Theologie (1849-1853) studierte er in Graz. Ebendort wurde er bereits nach dem 3. Jahrgang der Theologie am 25. Juli 1852 zum Priester geweiht.

Nach dem abgeschlossenen Theologiestudium wurde er am 18. August 1853 zum Kaplan in St. Margarethen an der Raab ernannt, aber schon am 9. Jänner 1854 nach Edelsbach, Dekanat Riegersburg in der Steiermark, versetzt. Seinen dritten Kaplansposten trat er am 4. September 1856 in Sv. Jakob in Slovenske gorice an, jedoch am 27. November desselben Jahres zum Kaplan in die Pfarre Sv. Jurij v Slovenskih goricah versetzt. Hier bereitete er die erste Ausgabe von *Venec* vor.

Der sel. Anton Martin Slomšek, der erste Mariborer Bischof, rief ihn am 1. Oktober 1859 an die neuerrichtete Theologieanstalt nach Maribor zum vorübergehenden Professor der Kirchengeschichte und der biblischen Archäologie. Als Vortragender blieb er hier zwei Studienjahre: 1859/60 und 1860/61.<sup>5</sup>

Den Priester Lavrencij Herg „zog das Herz stärker in die pastorale Tätigkeit, zu der er sich mehr als zum Professorstuhl berufen fühlte. Bischof Slomšek gab seinem Wunsch statt und teilte ihm die Pfarre Sv. Jakob in Limbuš [Lembach] zu, die er als Pfarrer am 13. Oktober 1861 übernahm“.<sup>6</sup> In Limbuš blieb er als Pfarrer 19 Jahre, bis zum 11. November 1880. In Limbuš baute Herg das Wirtschaftsgebäude, restaurierte den Pfarrhof und errichtete Dorfkapellen in Limbuš, Laznica und Bistrica. Franc Kovačič erwähnt gar zweimal, dass Herg in Limbuš zunächst

<sup>3</sup> Siehe die Bemerkung Nr. 2!

<sup>4</sup> Biographische Daten entnahm ich vor allem aus folgenden zwei Werken:

a) Matej Slekovec, *Kapela žalostne Matere božje v Središču in njen častni venec*. Spomenika na zlato mašo dveh srediških rojakov leta 1902. Samozaložba. Maribor 1902, insbesondere S. 93 – 107.

b) – F[ranc] K[ovačič], *Lavrencij Herg, stolni prošt lavantinski*. Samozaložba. Maribor 1907.

<sup>5</sup> Cfr. Vincenc Rajšp, *Nekatere karakteristike profesorjev Visoke bogoslovne šole v Mariboru ...*, in: *130 let visokega šolstva v Mariboru*. Zbornik simpozija. Mohorjeva družba Maribor-Celje 1991, S. 100.

<sup>6</sup> F[ranc] K[ovačič], *Lavrencij Herg, stolni prošt lavantinski*. Samozaložba. Maribor 1907, S. 14.

selber ein »großer Freund der Bienenzucht« war und „die Zucht der unschuldigen Tierchen, Bienen“ auch seinen Helfern, den Kaplänen, empfahl.<sup>7</sup>

Im November 1880 kam er nach Maribor als Kanonikus. Nach dem Ableben von Franc Kosar, dem ersten Biographen von Anton Martin Slomšek, wurde er am 16. Oktober 1894 zum Domdekanus ernannt.

Am 25. Mai 1900 übernahm er den Direktorposten der fürstbischöflichen Kanzlei, am 20. November desselben Jahres wurde er Domprobst. Dem Bericht der Zeitschrift *Slovenec* vom 11. II. 1895 zufolge, hatte er auch den Choralisten-dienst inne.

Lavrencij Herg starb am 28. August 1906 in Maribor. Auf eigenen Wunsch wurde er »auf dem Friedhof in Limbuš, wo meine liebe Mutter ruhen« (aus seinem Testament)<sup>8</sup> begraben.

Lavrencij Herg wurden für seinen treuen, eifrigen und fruchtbaren Dienst in der Kirche Sloweniens zahlreiche kirchliche Ehrungen, Anerkennungen und Auszeichnungen zuteil:

- Bischof Jakob Maksimilijan Stepišnik ernannte ihn am 19. April 1871 zum geistlichen Rat;
- der apostolische Stuhl zeichnete ihn am 30. Dezember 1888 mit dem Verdienstkreuz »Pro Ecclesia et Pontifice« aus;
- Papst Leon XIII. ernannte ihn am 8. Oktober 1901 zum apostolischen Protonotar »ad instar Participantium«.

Bedeutend und umfangreich ist die schriftstellerische Tätigkeit von Lavrencij Herg. Er schrieb:

- *Venec pobožnih molitev in svetih pesmi za očitno in domačo službo božjo bogoljubnih kristjanov / Kranz frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen. Offiziell gab es von 1858-1921 acht Ausgaben von Gebet- und Liederbuch und noch die 9. Ausgabe des Liederbuches allein. *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder* der 8. und 9. Auflage mit 1000 Liednummern und insgesamt 1037 Liedern ist aber bis jetzt das umfangreichste slowenische Kirchenliederbuch.
- *Duhovni Vrtec* ali Molitvenik za katoliško mladež z podukom za sveto birmo / *Geistlicher Garten* oder Gebetbuch für katholische Jugend mit dem Unterricht für die hl. Firmung.<sup>9</sup> 1885 erschien »Tretji pomnoženi natis / Dritte, vermehrte Ausgabe«; 1893 die 5. Ausgabe. – Im zweiten Teil »Cerk-

<sup>7</sup> F[ranc] K[ovačič], o.c., S. 14 in 15.

<sup>8</sup> F[ranc] K[ovačič], o.c., S. 25.

<sup>9</sup> *Duhovni Vrtec* ali Molitvenik za katoliško mladež z podukom za sveto birmo. (Tretji pomnoženi natis.) Druck J. Leon. – Selbstverlag. Maribor 1885, S. [1]. – Den Namen des Autors gibt es nicht. Der Liederteil des Gebetbuches hat eigene Pagination, von 1 weiter.

vene pesmi za nedelje in praznike Gospodove / Kirchenlieder für Sonn- und Feiertage des Herrn« gibt es 169 Lieder. – Unter den Liedertiteln ist in Kursivdruck und Klammern auch die Seite der Melodie im *Cerkveni orglavec na deželi / Kirchenorganist auf dem Lande* von Gregor Tribnik angegeben.

- *Svete pesmi za šolarje / Heilige Lieder für Schüler*. 1888 erschien die 4. Auflage.
- *Zbirka narodnih pesmi / Sammlung der Volkslieder*. I. Bd. 1888, II. Bd. 1891.
- *Venite adoremus*. 1900 auf Deutsch. – Vorstellung der Tätigkeit der „Gesellschaft der ewigen Anbetung des Allerheiligsten und für die Unterstützung der armen Kirchen der Lavanter Diözese“. Die Gesellschaft wurde im Jahre 1881 gegründet und Herg war vom Anfang an ihr Vorsteher.
- *Venite adoremus*. Selbstverlag. Maribor 1901. Es ist eine „geringfügig bearbeitete und vermehrte Ausgabe“ (F. Kovačič) auf Slowenisch.
- *Družba vednega češčenja presv. Rešnjega Telesa*. Molitvena ura za ude vednega češčenja / *Gesellschaft der ewigen Anbetung des Allerheiligsten*. Gebetsstunde für die Mitglieder der Gesellschaft. – 1900 erschien die 10. und 1904 11. Ausgabe auf Slowenisch; 1898 2. Ausgabe auf Deutsch.
- *Večna molitev / Ewiges Gebet*. Maribor 1904.

Lavrencij Herg half 1860 bei der Gründung des Kulturvereines „Slovenska čitalnica“ in Maribor. 1871 wurde „Katoliško tiskovno društvo / Katholischer Druckverein“ ins Leben gerufen; am 29. April 1872 wurde er zum Vorstandsmitglied des Vereines gewählt.<sup>10</sup> An der Hauptversammlung am 27. April 1881 hatte er die Wahl zum Vorstandsmitglied nicht mehr angenommen.<sup>11</sup> An der XII. Hauptversammlung am 28. Juli 1891 wurde er bereits als Kanonikus anstelle von Križanič zum Präsidenten gewählt.<sup>12</sup> Während seiner Präsidentschaft kaufte der Verein 1892 die Druckerei.<sup>13</sup> Im Jahre 1895 wurde er in den neuen Vorstand von „Katoliško tiskovno društvo lavantinske škofije / Katholischer Druckverein der Lavanter Diözese“ gewählt (*Slovenec*, 20. avg. 1895). Doch die Wahl nahm er nicht an. Franc Kovačič schrieb: »Die XIV. Hauptversammlung am 19. August 1895 hat den Statut ein wenig geändert [...]. Der Vorstand konnte über die Druckerei berichten, dass sie 'nun gut funktioniert'. Der bisherige Präsident lehnte die Wiederwahl in den Vorstand ab.«<sup>14</sup>

<sup>10</sup> [Franc Kovačič], *Katoliško tiskovno društvo in Cirilova tiskarna v Mariboru*. Verlag und Druck Cirilova tiskarna v Mariboru 1917, S. 10-11.

<sup>11</sup> o.c., S. 16-17.

<sup>12</sup> o.c., S. 20-21.

<sup>13</sup> cfr. *Slovenski gospodar*, XXXI, Nr. 5, S. 43; und *Kat. tisk. društvo ...*, S. 22.

<sup>14</sup> o.c., S. 25.

Matej Slekovec<sup>15</sup> berichtet, Herg soll auch zahlreiche Chronogramme zusammengestellt haben. Das erste wurde für die Kirche des hl. Aloisius zu Maribor zusammengestellt und oberhalb vom Hochaltar angebracht: »PraesVLe AntonIo Martino CLerVs LaVantInVs VlrIbVs VnItIs DIVo ALoysIo ereXIIt.« (= 1860).

### III. DIE AUSGABEN VON *VENEC SV. PESMI* / *KRANZ HL. LIEDER*

In beiden vorangehenden Kapiteln kam die Ungewissheit bzw. Frage die genaue Zahl der Ausgaben von *Venec / Kranz* betreffend an den Tag.

Die offiziellen und auf den Titelseiten angegebenen Ausgaben von *Venec sv. pesmi / Kranz heiliger Lieder* sind neun (1858-1921). Das Vergleichen der Exemplare der „achten“ Ausgabe aus dem Jahre 1907 bezeugt zuverlässig und unwiderlegt, dass die Nummer „neun“ dem tatsächlichen Zustand keineswegs entspricht. Schauen wir uns das mal näher an!

#### 1. Ausgabe

Bei der ersten Ausgabe aus dem Jahre 1858 gibt es keine Unklarheiten.

- *VENEC pobožnih molitev in opravil za očitno službo božjo in druge prilžnosti*.

Temu je tudi priložen: **Venec cerkvenih pesmi** nabran iz raznih bukvic slovenkih (sic!) pesnikov. V Mariboru 1858. Natisnol Jožef Janžič.

**KRANZ frommer Gebete und Andachten** für den öffentlichen Gottesdienst und andere Gelegenheiten. Diesem beigelegt ist auch: **Kranz der Kirchenlieder** gesammelt aus verschiedenen Büchern slowenischer Dichter. In Maribor 1858.

Der Liederteil hat seinen eigenen Titel und eigene Paginierung:

- *VENEC cerkvenih pesmi* nabran iz raznih bukvic slovenskih pesnikov. Natisnol Jožef Janžič v Mariboru 1858. / **KRANZ der Kirchenlieder** gesammelt aus verschiedenen Büchern slowenischer Dichter. In Maribor 1858. Hierbei möchte ich eine Merkwürdigkeit erwähnen. Das Imprimatur für die erste Ausgabe des Gebetbuches *Venec pobožnih molitev / Kranz frommer Gebete* unterschrieb „im Namen des gnädigen Fürstbischofs“ Franc Fridrich, Domprobst; für die erste Ausgabe des Liederteiles *Venec cerkvenih pesmi / Kranz der Kirchenlieder* wurde aber das Imprimatur von „Anton Martin s/r., knezovladika / e.h., Fürstbischof“, also Anton Martin Slomšek selbst unterzeichnet, der um die Förderung und Besserung des Kirchengesanges sehr bemüht war.

<sup>15</sup> Slekovec, o.c., S. 102.

## 2. Ausgabe

Diese Ausgabe konnte ich leider bis jetzt nirgendwo finden. Die NUK in Ljubljana hat bloß die 2. Auflage des Gebetsteiles. Der gemeinsame Titel ist unwesentlich geändert:

- *VENEC pobožnih molitev* in svetih pesmi za očitno službo božjo in druge priložnosti. Drugi pomnožen in popravljen natis. / V Mariboru 1867. Založil Miroslav Lejrer. / *KRANZ frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen Gottesdienst und andere Gelegenheiten. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe.

## 3. Ausgabe

Der Titel ist wiederum geändert:

- *VENEC pobožnih molitev in svetih pesmi* za očitno in domačo službo božjo bogoljubnih kristjanov. Tretji popravljen natis. Maribor 1879. Založil Jožef Martinz, trgovec. /

*KRANZ frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen. Dritte, verbesserte Ausgabe.

Der Titel des Liederteiles ist dem Haupttitel am Anfang des Buches angepasst:

- *VENEC svetih pesmi* za očitno in domačo službo božjo bogoljubnih kristjanov. Tretji pomnožen in popravljen natis. V Mariboru 1879. Založil Jožef Martinz, trgovec. /

*KRANZ heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen. Dritte, verbesserte Ausgabe.

## 4. Ausgabe

Der Titel und Verleger sind die gleichen wie bei der 3. Ausgabe.

*VENEC I*: Četrty pomnoženi natis. *VENEC II*: Četrty natis. Maribor 1882.

Auf der Titelseite von *Venec II* steht zwar bloß „Četrty natis / Vierte Ausgabe“, obwohl die 4. Ausgabe 319, die 3. aber 307 Liednummern beinhaltet.

## 5. Ausgabe

Der Titel wie bei der 3. Ausgabe.

*VENEC I*: Peti natis. *VENEC II*: Peti natis. Maribor 1886. Založil Jožef Martinz, trgovec.

Der Liederteil bringt wiederum 307 Liednummern, wie in der 3. Ausgabe.

- Zum ersten Mal fand ich das selbstständige Liederbuch mit dem Kupferstich „Maria Hilf“, den das zusammengebundene Buch beider Teile von *Venec* nicht hat.

## 6. Ausgabe

*Venec I: Šesti natis. Venec II: Šesti natis.* Maribor 1889. Založil Jožef Martinc, trgovec.

Der Liederteil dieser Ausgabe hat sogar weniger Liednummern als der der 3. Ausgabe, bloß 288 Nummern!

## 7. Ausgabe

*Venec I: Sedmi pomnoženi natis. Venec II: Sedmi natis.* 1898.

Diese Ausgabe hat einen neuen Verleger, und zwar *Venec I:* „Katoliško tiskovno društvo / Katholischer Druckverein“. *Venec II:* „Založilo kat. tisk. društvo v Mariboru / Verleger Kath. Druckverein in Maribor“.

Der Liederteil bringt 289 +1 Lied (Übersetzung von „Auf zum Schwure“) auf einem Zusatzblatt; insgesamt also 290 Liednummern.

- Zum ersten Mal lesen wir auf der Titelseite: „Geschrieben vom Priester der Lavanter Diözese.“
- Diese Ausgabe bereitete höchstwahrscheinlich Anton Medved, Štajerski vor, der in der Vorrede den *Venec* und seinen Autor vorstellte.
- Zweifelsohne erschien der Liederteil von *Venec* der 7. Ausgabe auch selbstständig. Das ist vom Exemplar, das ich besitze, leicht ersichtlich.

## 8. Ausgabe

Diese ist aber nicht bloß eine einzige.

- Zum Ersten gibt es zwei 8. Ausgaben **bezüglich der Anzahl von Liednummern** in *Venec II* : die eine hat 581 (= 8A), die andere 1000 Liednummern (= 8B).

– Zum Zweiten hat jede dieser Ausgaben **je zwei verschiedene Titelseiten** von *Venec II*:

ein- (schwarz) und dreifarbig: *Venec svetih pesmi* und *V Mariboru 1907* sind in der roten Farbe auf der gelben Grundlage innerhalb der schwarzen Umrandung gedruckt. Die übrige Schrift ist schwarz.

Das bedeutet, dass es bloß von den Titelseiten her **vier achte Ausgaben** gibt, und zwar:

. 8A 1-f: 8. Ausgabe mit 581 Liednummern und einfarbiger Titelseite;

. 8A 3-f: 8. Ausgabe mit 581 Liednummern und dreifarbiger Titelseite.

Dazu ist zu bemerken, dass es in beiden Farbvarianten um ein und dieselbe graphische Gestaltung der Titelseite geht.

- . 8B 1-f: 8. Ausgabe mit 1000 Liednummern und einfarbiger Titelseite;
  - . 8B 3-f: 8. Ausgabe mit 1000 Liednummern und dreifarbiger Titelseite.  
Die Titelseite der 1-farbigen Ausgabe ist im Vergleich mit der 3-farbigen bescheidener gestaltet, sowohl in der Auswahl der Buchstaben, als auch der Verzierungen, insbesondere aber in der graphischen Gestaltung der Umrandung.  
Doch damit nicht genug. Bei der 8B 1-farbigen, schlichter gestalteten Titelseite, stellen wir fest, dass zumindest die Vorrede „Slovenskemu ljudstvu / An das slowenische Volk“ zwei verschiedene Drucksätze aufweist.  
Bis jetzt fand ich nur eine 8B 3-farbige Titelseite. Diese ist jedoch gleich wie die 8A 3-farbige gestaltet.
- Das bedeutet zusammenfassend, dass es gar **fünf achte Ausgaben** gibt.

### 8A 1-farbig und 8A 3-farbig

Der Titel am Anfang beider Teile ist bloß rechtschreiblich geänderter Titel der 3. Ausgabe:

- *Venec* pobožnih molitev in svetih pesmi za očitno in domačo službo Božjo bogoljubnih kristjanov. Spisal LAVRENCIJ HERG, rajni stolni prošt. Osmi pomnoženi natis.  
V Mariboru 1907. Založilo Katoliško tiskovno društvo. / *KRANZ frommer Gebete und heiliger Lieder* für den öffentlichen und privaten Gottesdienst gottliebender Christen. Geschrieben von LAVRENCIJ HERG, dem verstorbenen Domprobst. Achte, vermehrte Ausgabe.  
Der Titel des Liederteiles (*Venec II*) der 8. Ausgabe ist verkürzt:
- *Venec* svetih pesmi za bogoljubne kristjane. Osmi pomnoženi natis. V Mariboru 1907.  
Založilo Katoliško tiskovno društvo. / – *KRANZ heiliger Lieder* für gottliebende Christen. Achte, vermehrte Ausgabe.
  - Die Bezeichnung „pomnoženi natis / vermehrte Ausgabe“ ist sehr wohl berechtigt, da die Nummer  $289 + 1 = 290$  der 7. Ausgabe in der 8. Auflage auf 581 Liednummern stieg.
  - Der gemeinsame Titel am Anfang beider Teile ist nach wie vor der gleiche, was besagt, dass sowohl das Gebetbuch (*Venec I*) als auch das Lieberbuch (*Venec II*) in einem Buch erschienen sind.
  - Zum ersten (und auch zum letzten) Mal steht unter dem gemeinsamen Titel der Name des Autors von *Venec*: „Spisal LAVRENCIJ HERG, rajni stolni prošt / Geschrieben von LAVRENCIJ HERG, dem verstorbenen Domprobst“.

– Auf der Seite [VII] des Gebetsteiles bzw. am Anfang beider Teile des zusammengebundenen *Venec* ist zusätzlich der kurze Nekrolog „V spomin rajnemu pisatelju / Zum Andenken an den verstorbenen Schriftsteller« abgedruckt.

Den Text betreffend bringt die 8. Ausgabe verbesserte und bearbeitete Liedtexte. Der Bearbeiter schrieb in der eher längeren Einführung in den *Venec II* (Liederteil) unter anderem: „In der achten Ausgabe pilgert unter das Volk der beliebte ‘Kranz heiliger Lieder’ in der vermehrten und geringfügig geänderten Form. Um wenigstens so weit wie möglich eine vollständige Vereinheitlichung auch bezüglich der Liedtexte in allen slowenischen Gebieten zu erreichen, entschied der ‘Katholische Druckverein’ in Maribor eine Ausgabe vorzubereiten, die der möglichst großen Mehrheit der Slowenen entsprechen könnte. Der Verein beauftragte den Redakteur alle Lieder in ‘Venec’ zu überprüfen, Irrtümer im Verständnis der Glaubenswahrheiten und des Glaubenslebens zu beseitigen, sprachliche Fehler zu verbessern, poetische Form nach Möglichkeit zu verschönern und das Buch inhaltlich organisch zu ordnen“ (aus der Vorrede *Slovenskemu ljudstvu / An das slowenische Volk*, S. [III] und IV). Dieser Redakteur war höchstwahrscheinlich Anton Medved ‘Štajerski’.

Dichter und Bearbeiter slowenischer Kirchenlieder Gregorij Pečjak<sup>16</sup> beurteilte in *Cerkveni glasbenik / Kirchenmusiker* sehr positiv diese Ausgabe von *Venec* und schrieb: „Aus dem großen, in Štajersko [Steiermark] sehr beliebten Gebetbuch ‘Venec pobožnih molitev in svetih pesmi’ schälte sich in der achten Ausgabe ‘Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder’ als eine selbstständige Sammlung.“<sup>17</sup> Dies könnte auch so verstanden werden, dass es bislang, bis zur 8. Auflage, beide Teile bloß in einem Buch gäbe. Es stimmt aber nicht. Bereits bei den vorhergehenden Auflagen erwähnte ich, dass es den Liederteil, *Venec II*, auch separat gibt.

<sup>16</sup> Gregorij Pečjak (1867-1961), Priester, dichtete mehrere Kirchenlieder. Unter den bekanntesten sind drei in *Slavimo Gospoda*: Nr. 248 V prestol slave vekovite, Nr. 391 O Bog, v nebeški slavi und Nr. 454 Usmiljeni Jezus. Pečjak verbesserte Liedertexte für die zweite, verbesserte und vermehrte Ausgabe der Sammlung *Cecilija* von Anton Foerster. Celovec 1901. Seine Arbeit in *Cecilija* ist im folgenden Satz zusammengefasst: »Sprachfehler, die das Kirchenlied bei den Gebildeten herabwürdigten, hatte er beseitigt, Rhythmus und Reime verbessert, den Inhalt den liturgischen Texten nahegebracht; schließlich ersetzte er die wertlosen Lieder mit den eigenen« (Predgovor, S. 4).

<sup>17</sup> *Cerkveni glasbenik* 31/1908, S. 47.

### 8B 1-farbig und 8B 3-farbig

Denselben, verkürzten Titel hat ebenfalls die „Achte, vermehrte Ausgabe“ mit 1000 Liednummern, die im selben Jahr 1907 erschien:

- *Venec svetih pesmi za bogoljubne kristjane. Osmi pomnoženi natis. V Mariboru 1907.*

Založilo Katoliško tiskovno društvo. / – *KRANZ heiliger Lieder* für gottliebende Christen. Achte, vermehrte Ausgabe.

- Diesmal erschien – allem Anschein nach – bloß der *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder* ohne das Gebetbuch. Zumindest ich fand kein Exemplar weder mit beiden Teilen in einem Buch, noch den Gebetteil separat gedruckt. Außerdem ist das Liederbuch allein mit VI + 532 Seiten bereits stark genug.

- Der Titelseite nach –ein- und dreifarbig – erschienen zumindest **zwei Ausgaben** von *Venec* mit 1000 Liednummern. Dass dies keine „Titelbattausgaben“ waren, beweist zumindest die Vorrede „Slovenskemu ljudstvu / An das slowenische Volk“, mit dem anderen Drucksatz; wie ich es bereits oben erwähnte.

Leider waren die Herausgeber beider 8B-Ausgaben nicht vorsichtig genug, um am Ende der oben genannten Vorrede die Zahl der Lieder, die diese Ausgaben bringen, richtig zu stellen. So lesen wir in allen achten Auflagen – 8A mit 581 und 8B mit 1000 Liednummern – den ein und denselben Satz: „Da mehrere Lieder von neuem dazugegeben wurden, wuchs die Sammlung um die Hälfte an; um aber das Buch handlich und billig zu belassen, musste der kleinere Druck gewählt werden. Die umfangreiche Sammlung mit rund 600 Liedern ist jedoch ein reicher Schatz für Sänger und Tondichter“ (S. 6).

### 9. Ausgabe

Die letzte, „Deveti pomnoženi natis / Neunte, vermehrte Ausgabe“ aus dem Jahre 1921 mit 1000 Liednummern – in Wirklichkeit gar keine „vermehrte“, da bereits die „achte vermehrte“ aus dem Jahre 1907, 8B, ebenso 1000 Liednummern hatte! – behielt den unveränderten Titel der 8. Auflage bei:

- *VENEC svetih pesmi za bogoljubne kristjane. Deveti pomnoženi natis. V Mariboru 1921.*

Založilo Katoliško tiskovno društvo. / – *KRANZ heiliger Lieder* für gottliebende Christen. Neunte, vermehrte Ausgabe. In Maribor 1921.

- Sehr wahrscheinlich gab es bloß eine 9. Ausgabe.
- Sie hat vier Seiten weniger als die 8. Ausgabe (ohne Vorrede „Slovenskemu ljudstvu / An das slowenische Volk“): 2 ([I] und [II]) + 532. Texte und Liednummern der 9. Ausgabe sind jedoch denen in der 8. Auflage mit 1000 Liednummern, 8B, gleich.

Mehr darüber sagt das gegenseitige Vergleichen der Texte aus beiden achten Ausgaben (8A und 8B) mit denen aus der neunten Ausgabe.

Legenda zur unteren Tabelle: 69/2 = 69 (Liednummer) / 2 (2. Strophe); anst. = anstelle.

8. Ausgabe 1907 / 581	8. Ausgabe 1907 / 1000	9. Ausgabe 1921 / 1000
069/2: in žejni še	žejne anst. žejni	žejne anst. žejni
166/2: v ljubezni	v ljubezn	v ljubezn
360/1: Marija najlepši cvet	O Marija lepi cvet	O Marija lepi cvet
372/1: Marija Kraljica sedi	Marija Mraljica sedi	Marija Mraljica sedi
391: kein Untertitel	(Enačica k št. 288), anst. 289	(Enačica k št. 288), anst. 289
433: Titel: Sv. Štefan	433: Titel: Sv. Stefan	433: Titel: Sv. Stefan
433/1: Sveti Stefan	433/1: Sveti Stevan	433/1: Sveti Stevan
491/1: Počeščeua o svetnica	491/1: Počeščeua o svetnica	491/1: Počeščeua o svetnica
491/2: zemeljskih skušnjav	491/2: zemeljskih skušnjav	491/2: zemeljskih skušnjav
508. Križev pot II.	505, anst. 508. Križev pot II.	505, anst. 508. Križev pot II.
/	790/Untertitel: "Varianta k	790/Untertitel: "Varianta k
/	282 pesmi", anst. 283	282 pesmi", anst. 283
	798/1: zdrava Merija	798/1: zdrava Merija

Aus der obigen Tabelle ist ersichtlich, dass für die 8. Ausgabe mit 1000 Liednummern (8B) aus dem Jahre 1907 auch der erste Teil von *Venec II* (Nrn. 1 – 581), neu gesetzt wurde; für die 9. Auflage aus dem Jahre 1921 wurde aber der Drucksatz der 8. Auflage mit 1000 Liednummern (8B), ohne korrigiert worden zu sein, verwendet. Das wird auch durch den Vergleich der Nrn. 258-297 in der 8B (1907/1000) und in der 9. Auflage (1921) bestätigt.

### Bemerkung über die Ausgaben von *Venec I* und *Venec II*

Die Zahl der Ausgaben von *Venec* betreffend, müssen wir also zunächst *Venec pobožnih molitev / Kranz frommer Gebete*, *Venec I*, und *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder*, *Venec II*, unterscheiden.

- *Venec pobožnih molitev / Kranz frommer Gebete*, *Venec I*, erlebte offiziell 8 Ausgaben;

jedoch nachweislich zwei 8A Ausgaben (mit 581 Liednummern), und zwar mit der ein- und dreifarbigen Titelseite, von *Venec II*, mit dem er zusammengebunden ist. Insgesamt gibt es also **neun Ausgaben** von *Venec I*, Gebetbuch. Die gemeinsame Titelseite am Anfang von beiden *Venec* in einem Buch ist beide Male gleich.

*Venec I* und *Venec II* mit 1000 Liednummern in einem Buch konnte ich bis jetzt nicht finden.

- *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder, Venec II*, zählt laut Aufschriften auf den

Titelseiten neun Ausgaben. Doch wir haben zunächst den Liednummern nach: eine 8A, mit 581 Liednummern, und eine 8B Ausgabe, mit 1000 Liednummern, von *Venec II*. Aber sowohl die 8A als auch die 8B Ausgabe haben wiederum je eine ein- und dreifarbige Titelseite. Demnach erschienen vier 8. Ausgaben.

Das hieße: 7 aufschriftgemäße + 4 achte + 1 neunte = 12 Auflagen von *Venec II*.

Lassen wir aber zusätzlich auch die 8B einfarbige Ausgabe mit zwei verschiedenen Drucksätzen der Vorrede, dann haben wir von *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder, Venec II*, insgesamt **dreizehn Ausgaben**.

### **Mali VENEC / Kleiner KRANZ**

Der Vollständigkeit wegen muss ich auch den *Mali venec svetih pesmi za bogoljubne kristjane / Kleinen Kranz* heiliger Lieder für gottliebende Christen aus dem Jahre 1916 erwähnen.<sup>18</sup>

In der Vorrede lesen wir: „In diesem Büchlein wurden vom unterfertigten fürstbischöflichen Vorstadt-Pfarramt alle jene Lieder gesammelt, die in den letzten zehn Jahren in der Vorstadt-Pfarrkirche der hl. Magdalena zu Maribor üblicherweise gesungen wurden. Die Lieder sind wörtlich dem ‘Venec’ entnommen, der vom Katholischen Druckverein zu Maribor verlegt wurde ... Fürstbischöfl. Vorstadt-Pfarramt der hl. Magdalena zu Maribor. Anton Stergar, Vorstadtpfarrer, im Monat Juli 1916“ (S. [III]).

In dieser Sammlung gibt es 112 Liednummern. Mit 11 Litanei-Antwortgesängen unter einer Nummer gibt es im *Mali Venec / Kleinen Kranz* tatsächlich 122 Lieder.

Der Autor, Anton Stergar, war in der Pfarre der hl. Magdalena von 1903 bis 1916 Kaplan und von 1916 bis 1954 Pfarrer. In der Pfarrchronik lesen wir un-

<sup>18</sup> *Mali venec svetih pesmi za bogoljubne kristjane / Kleiner Kranz* heiliger Lieder für gottliebende Christen. Prvi natis. Založil kn. šk. predmestni župnijski urad pri Sv. Magdaleni v Mariboru 1916. – Tisk tiskarne sv. Cirila.

ter anderem: „Im Jahre 1916 gab er den *'Mali venec cerkvenih pesmi / Kleinen Kranz der Kirchenlieder'* [sic! Anstelle von 'heiliger Lieder', wie der Titel richtig heißt] aus, der einen unschätzbaren Wert für die Pflege des Gemeindegesanges hatte.“<sup>19</sup>

#### IV. DIE HÖHE EINZELNER AUFLAGEN VOM *VENEC*

Wie stark die Auflagen einzelner Ausgaben von *Venec / Kranz* waren, können wir aufgrund sehr spärlicher Angaben bloß schätzen.

- Eine unbestrittene Tatsache ist, dass der *Venec* äußerst beliebt und gesucht war. Das beweisen seine Ausgaben:
- In knapp 50 Jahren (1858-1907) kamen 9 Ausgaben von *Venec pobožnih molitev / Kranz frommer Gebete* und 12 Ausgaben von *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder* heraus. Darüber hinaus erschien im Jahre 1921 noch die offizielle 9., die eigentliche 13. Ausgabe.
- Der offenkundigen Nachfrage wegen der Autor verbesserte und vermehrte das Gebetbuch, *Venec I*, aber insbesondere das Liederbuch, *Venec II*: von 131 Nummern in der ersten bis zu 1000 Liedernummern in der achten und neunten Ausgabe.
- In den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts erschienen gar drei Ausgaben: <sup>4</sup>1882, <sup>5</sup>1886 und <sup>6</sup>1889.
- In der „siebten vermehrten Ausgabe“ aus dem Jahre 1898 stellte uns Anton Medved nicht nur den bis damals unbekanntem Autor vor. Doch aus seiner Vorrede erfahren wir auch etwas über die Auflagen von *Venec*: „Die erste Ausgabe erschien im Jahre 1858; [...] Später gaben sie [der Autor] noch fünf starke Ausgaben heraus. Über 25.000 *'Kränze'* pilgern nun in Slowenien herum und entfachen das fromme Volk zum gottgefälligen Leben ...“ (S. [III]).
- Doch, ob sich die Zahl „25.000“ bloß auf die siebte Ausgabe oder auf alle sieben Ausgaben zusammen bezieht, wissen wir nicht.
- In der „achten vermehrten Ausgabe“ aus dem Jahre 1907 gibt es leider noch weniger Klarheit. Der zweite Satz aus dem kurzen Nekrolog „Zum Andenken an den verewigten Schriftsteller“ lautet: „In tausend und abertausend Exemplaren ist nun [der *Venec*] unter Ihnen verbreitet ...“ (S. [VI-II]). – Doch auch in diesem Fall wissen wir nicht: weder in wie viel tausend noch auf welche Ausgabe – oder gar auf alle bisherigen Ausgaben – sich diese „tausend und abertausend“ Exemplare beziehen.

<sup>19</sup> *Zgodovinski opis cerkve in župnije sv. Magdalene v Mariboru / Historische Beschreibung der Kirche und Pfarre de hl. Magdalena zu Maribor*, 1957, S. 20.

- Bedauerlicherweise konnte ich bis jetzt gar keine genaueren, offiziellen Angaben über die Stärke der Auflagen finden.
- Zur Zeit der letzteren Ausgaben im 20. Jahrhundert war *Venec / Kranz* nicht bloß ein bekanntes, sondern auch ein stark verbreitetes slowenisches Kirchenliederbuch. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dürfen wir annehmen, dass sich die fünf achten und die neunte Ausgabe im Vergleich mit den vorgehenden Ausgaben einer beträchtlich stärkeren Auflage erfreut haben. Bloß diese sind auch heutzutage noch zu finden; zwar sehr selten, aber doch.
- All das erlaubt uns eine ziemlich realistische und annehmbare Einschätzung der Gesamtauflage von über 50.000 Exemplaren in allen dreizehn Ausgaben von *Venecsvetih pesmi / Kranz heiliger Lieder*.
- Allein die Protokolle der „Druckerei des hl. Cyrill“ und des „Katholischen Druckvereins zu Maribor“ könnten die oben angegebene Zahl der Gesamtauflage ins Wanken bringen.
- Ich dachte etwas mehr über die Auflagenhöhe im Büchlein *Katoliško tiskovno društvo in Cirilova tiskarna v Mariboru / Katholischer Druckverein und Cyrill-Druckerei zu Maribor* finden zu können.<sup>20</sup> Sein Autor, der angesehene Geschichtler F[ranc] K[ovačič], war nämlich im Jahre 1898 Ausschussmitglied (S. 26) und von 1904 Vicepräsident des Vereins (S. 29 und 34). – Im Büchlein gibt es zwar mehrere Angaben über die Auflagenhöhe von „Slovenski gospodar“ und von anderen Periodika, doch der *Venec* wird bloß ein einziges Mal erwähnt, und zwar in der Aufzählung, was alles in der *Cyrill-Druckerei* gedruckt wurde: „Ferner wurde in der Druckerei Hergs 'Venec' in der 7. Ausgabe gedruckt“ (S. 26). Über Auflagenhöhe ist aber auch aus diesem Werk gar nichts zu erfahren.
- Der größte Teil des Archivmaterials der Druckerei und des Vereines wurde während des Zweiten Weltkrieges und nach ihm vernichtet.

## NACHWORT

Das umfangreiche Kapitel mit der genauen Liederzahl in den einzelnen Ausgaben, wobei auch Lieder aus dem Gebetteil, *Venec I*, berücksichtigt und die Nummerierung vereinheitlicht werden müssen, verkürzte ich auf eine leicht überschaubare Zusammenfassung in der Form einer Tabelle mit Erscheinungsjahr, Liederzahl und Herausgeber.

Bedeutende Kapitel über Textquellen, Liedinhalt (Mess-, Advents-, Weihnachts-, Fasten-, Oster-, Marien-, Heiligenlieder usw.), Vergleiche mit bedeuten-

<sup>20</sup> F[ranc] K[ovačič], *Katoliško tiskovno društvo in Cirilova tiskarna v Mariboru*. Maribor 1917.

deren slowenischen und ausländischen Kirchenliederbüchern usw., die zu den integralen Kapiteln solcher Bearbeitungen gehören, würden noch zusätzlich den Rahmen des Festschriftaufsatzes sprängen. Aus demselben Grund musste auch der wissenschaftliche Apparat ausbleiben. Ich hoffe all das in einem selbständigen Werk in der nahen Zukunft bearbeiten zu können.

Trotzdem hoffe ich die Bedeutung und Ausnahmestellung von *Venec / Kranz* auch in dieser Kurzfassung bewiesen zu haben.

*VENEC SVETIH PESMI / KRANZ HEILIGER LIEDER*

Ausgabe	Jahr	Zahl der Lieder	Herausgeber
01	1858	Venec I: 003 Venec II: 131 = 134	Jožef Janžič
02	1867	Venec I: 000 Venec II: ?	Miroslav Lejrer (= Friderik Leyer)
03	1879	Venec I: 001 Venec II: 307 – 1 = 307	Jožef Martinz
04	1882	Venec I: 001 Venec II: 319 – 1 = 319	Jožef Martinz
05	1886	Venec I: 001 Venec II: 307-1+17 = 324	Jožef Martinc
06	1889	Venec I: 003 Venec II: 288+15 = 306	Jožef Martinc
07	1898	Venec I: 004 Venec II: 289+15+1 = 309	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru
8A 1-f	1907	Venec I: 003 Venec II: 581-6+37 = 615	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru
8A 3-f	1907	alles wie in 8A 1-f	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru
8B 1-f	1907	Venec II: I. Teil: II. Teil: 422 = 422 1037	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru
8B 3-f	1907	alles wie in 8B 1-f	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru
09	1921	alles wie in 8B: 1037	Katoliško tiskovno društvo v Mariboru

*MALI VENEC KLEINER KRANZ*

01	1916	Nrn. 112 + 11 Litanei-Antwortesänge (Nr. 108) = 122	Kn. šk. predmestni župnijski urad pri Sv. Magdaleni v Mariboru
----	------	---	---

**Legenda:**

8A 1-f = 8. Ausgabe mit 581 Liednummern und einfarbiger Titelseite.

8A 3-f = 8. Ausgabe mit 581 Liednummern und dreifarbigiger Titelseite.

8B 1-f = 8. Ausgabe mit 1000 Liednummern und einfarbiger Titelseite.

8B 3-f = 8. Ausgabe mit 1000 Liednummern und dreifarbigiger Titelseite.

zur 05. Ausgabe: im Gebetbuch, *Venec I*, gibt es 1 Lied, das dazuzurechnen ist: +1;  
 im Liederbuch, *Venec II*, gibt es 307 Nummern; doch die Nr. 287 bringt bloß einen  
 Hinweis auf *Venec I*, ohne den Text, also: - 1;  
 da sind noch 18 Litanei-Antwortgesänge unter einer Nummer: + 17 = 324.

## ZUSAMMENFASSUNG

In der slowenischen Hymnologie nimmt *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder* nicht nur einen bedeutenden, sondern sogar einen überragenden Platz ein. Diese Sammlung ist das bis jetzt bei weitem umfangreichste slowenische Kirchenliederbuch. Die achte vermehrte Ausgabe aus dem Jahr 1907 und in die neunte Ausgabe von 1921 beinhalten 1000 Nummern, beziehungsweise 1037 Lieder. Dadurch ist dieses Gesangbuch nicht bloß in Slowenien, sondern auch europaweit eines der umfangreichsten Kirchenliederbücher überhaupt.

Der Autor von *Venec* wird erst in der siebten Ausgabe im Jahr 1898 bekannt gegeben, das heißt 40 Jahre nach der ersten Ausgabe, jedoch nicht auf der Titelseite, sondern im Vorwort auf der Seite 3: „Die erste Ausgabe erschien 1858; [*Venec*] wurde vom hochwürdigen Herrn Lavrencij Herg, dem jetzigen Domdekanus in Maribor verfasst, der damals Kaplan in der Pfarre Sv. Jurij v Slovenskih goricah war.“ Erst in der „achten erweiterten Ausgabe“ aus dem Jahre 1907 lesen wir auf der Titelseite: „Verfasst von LAVRENCIJ HERG, dem verstorbenen Domprobst.“

Lavrencij Herg wurde in Središče, am 9. August 1829, geboren. In Graz studierte er Philosophie und Theologie und wurde bereits nach dem dritten Jahr des Theologiestudiums, am 25. Juli 1852, zum Priester geweiht. Bis 1859 war er Kaplan (St. Margarethen an der Raab, Edelsbach, Sv. Jakob v Slov. goricah, Sv. Jurij v Slovenskih goricah), dann zwei Jahre (1859-1861) Professor für Kirchengeschichte und biblische Archäologie an der Theologischen Hochschule in Maribor. Danach wurde er Pfarrer in Limbuš (1861-1880) und zuletzt Kanonikus und Domdekanus, Domprobst und Choralist in Maribor. Er starb am 28. August 1906 in Maribor und wurde auf dem Friedhof in Limbuš beigesetzt.

Außer *Venec* verfasste und veröffentlichte er noch *Duhovni Vrtec* ali Molitvenik za katoliško mladež im Jahr <sup>5</sup>1893, mit 169 Kirchenliedern; *Svete pesmi za solarje* in <sup>4</sup>1888; *Zbirka narodnih pesmi*, Bd. I 1888, Bd. II 1891; *Venite adoremus* kam 1900 in der deutschen und 1901 in der slowenischen Sprache heraus;

*Družba vednega češčanja presv. Rešnjega Telesa* auf Slowenisch und Deutsch und *Večna molitev* im Jahr 1904.

Für den treuen, eifrigen und fruchtbaren Dienst an der Kirche in Slowenien wurden ihm zahlreiche kirchliche Auszeichnungen zuteil.

*Venec svetih pesmi* erschien in neun Ausgaben, wenn wir die Bezeichnungen auf den Titelseiten gelten lassen. Es gibt jedoch nicht nur zwei achte Auflagen mit 581 und 1000 Liednummern, sondern auch zwei achte Ausgaben mit 581 und zwei mit 1000 Liednummern. Diese haben ein- und dreifarbige Titelseiten. Bei der einfarbigen Titelseite mit 1000 Liednummern haben wir noch zusätzlich zwei verschiedene Drucksätze des Vorwortes *Slovenskemu ljudstvu / An das slowenische Volk*. Das heißt, es gibt sieben aufschriftgemäße (1 bis 7), fünf achte und eine neunte Ausgabe, in der Summe also **dreizehn Ausgaben** von *Venec svetih pesmi / Kranz heiliger Lieder*.

Die Zahl der Lieder stieg – bis auf die 6. und 7. Ausgabe – stetig an. So waren es in der 1. Ausgabe 134 an der Zahl, in der 8. bereits 615 und in der 8. vermehrten und in der 9. Ausgabe sogar 1037 Lieder. Das Jahr einzelner Ausgaben, deren Liederzahl und die Herausgeber sind in einer Tabelle am Ende des Aufsatzes zusammengefasst.

## Der Hymnus des Venantius und die Feier des Karfreitags Zum Verständnis der Liturgie durch Hymnodie

### Das eine Mysterium und die vielen Feiern

„Die Feier vom Leiden und Sterben Christi“, so lautet im Deutschen Messbuch (1975) die Überschrift zu dem Gottesdienst am Karfreitag. Für die Verfasser dieser rubrikal festgeschriebenen Sinngebung scheint der Karfreitag allein durch die dunkle, von Tod und Trauer bestimmte Seite des Paschamysteriums geprägt zu sein. Folgerichtig wird umgekehrt die Osternacht von Beginn an als eine Auferstehungsfeier begangen: Die Osterkerze wird am Feuer entzündet, der Diakon verkündet der Sieg Christi im Osterlob des *Exsultet*. Diese an der erzählten Chronologie der ersten drei Evangelien ausgerichtete Aufteilung des Paschamysteriums in einen durch Tod und Trauer geprägten Karfreitag einerseits und eine durch neues Leben und Jubel geprägte Osternacht andererseits steht allerdings in merklicher Spannung zu dem älteren, frühchristlichen Verständnis, das mit dem Laacher Benediktiner und Liturgiewissenschaftler Odo Casel (+ 1948) in der Maxime „Das Mysterium ist immer *eines*“ zusammengefasst werden kann. Gemeint ist damit, dass Menschwerdung, Leiden und Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Christi sowie die Geistsendung nicht unterschiedliche, aufeinander folgende Mysterien sind, sondern allesamt verschiedene Aspekte des *einen* Paschamysteriums. Die Feiern im Kirchenjahr von Weihnachten bis Pfingsten sind nicht wie einzelne Perlen auf einer Zeitkette gereiht, sondern gleichen eher einem geschliffenen Edelstein, der je nach Lichteinfall verschiedene Facetten zum Leuchten bringt. Die Gemeinden der ersten Jahrhunderte begehen das eine Paschamysterium deshalb auch in nur einer Feier. Man kennt zunächst weder einen eigenen Gottesdienst am Karfreitag noch eine Messe am Ostersonntag, sondern versammelt sich zu einer „Nacht der Wache für den Herrn“ (Ex 12,42), die sich vom Abend des Karsamstages bis in den Morgen des Ostertages erstreckt und die ein „Pascha“, einen „Durchgang“ markiert, der die Gläubigen von der Nacht zum Tag, vom Fasten zum Fest, von der Knechtschaft zur Freiheit, von der Sün-

de zur Erlösung und vom Tod zum Leben führt. Kronzeuge für dieses Verständnis ist das Johannesevangelium: Die gewaltsame Hinrichtung Jesu am Kreuz, das Aufgehängtwerden am Balken, ist, mit den Augen des Glaubens gesehen, schon das Zeichen für die Erhöhung Christi zur Rechten des Vaters, man könnte sogar pointiert sagen: Zeichen seiner ‚Himmelfahrt‘<sup>1</sup>. Das Kreuz ist Folterinstrument *und* königlicher Thronszitz *zugleich*, schon *im* Tod ist das neue Leben, und zwar nicht nur für Christus, sondern auch für die Welt: „Und ich, wenn ich über der Erde (am Kreuz) erhöht bin, werde alle zu mir ziehen“ (Joh 12,32f).

In der römischen Tradition bleibt auch dann, als sich von Jerusalem ausgehend im 4. Jh. ein eigener Gottesdienst am Karfreitag etabliert, die Überzeugung lebendig, dass das *eine* Mysterium nicht teilbar ist, und dass deshalb auch die Feier am Karfreitag das ganze Mysterium umfassen muss. So entwickelt sich seit dem Frühmittelalter eine Struktur dieses Gottesdienstes, die auf die Passionslesung die Kreuzverehrung folgen lässt.<sup>2</sup> Unter den Gesängen, die die Verehrung des Kreuzes begleiten, findet sich der Hymnus des Venantius Fortunatus (+ um 605) „Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis“, der für das Verständnis dieses Ritus grundlegend ist und der deshalb im Folgenden vorgestellt werden soll.

### Der Hymnus<sup>3</sup>

1. Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis  
et super crucis tropaeo die triumphum nobilem,  
qualiter redemptor orbis immolatus vicerit.

*Verkünde, Zunge, den Kampf im ruhmreichen Streit,  
und sage vom herrlichen Triumph, wie auf dem Siegeszeichen des Kreuzes  
der Erlöser der Welt geopfert wurde und siegte.*

2. De parentis protoplasti fraude factor condolens,  
quando pomi noxialis morte morsu conruit,  
ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret.

*Mitleidend am Betrug am ersterschaffenen Menschen hat der Schöpfer,  
als jener vom Bisse der Verderbensfrucht im Tode fiel,  
selbst damals das Holz bestimmt, des Holzes Fluch zu lösen.*

<sup>1</sup> So schon G. Bertram, Die Himmelfahrt Jesu vom Kreuz aus und der Glaube an seine Auferstehung, Tübingen 1927, 187-217.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Kreuzverehrung im römischen Ritus vgl. Anne-Madeleine Plum, Adoratio Crucis in Ritus und Gesang. Die Verehrung des Kreuzes in liturgischer Feier und in zehn exemplarischen Passionsliedern, (Pietas Liturgica. Studia 17), Tübingen/Basel 2006, 91-152.

<sup>3</sup> Der lateinische Text folgt den kritischen Editionen von W. Bulst, Hymni latini antiquissimi LXXV, Psalmi III, Heidelberg 1965, 128 und A.S. Walploe, Early Latin Hymns, Cambridge 1922 (repr. Hildesheim 1966), 167-173; die deutsche Übersetzung basiert auf der Übertragung des Stückes von Günter Bernt, die als Beilage zu der Schallplatte „Gregorianische Gesänge II: Hymnen“, capella antiqua München, Choralschola Kurt Ruhland (RCA-Records 1978) erschienen ist.

3. Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat,  
multiformis perditoris arte ut artem falleret  
et medellam ferret inde, hostis unde laeserat.  
*Dieses Werk hatte der Plan unseres Heiles erfordert,  
dass er durch List die List des vielgestaltigen Verderbers täuschte  
und Heilung dadurch brächte, wodurch der Feind die Wunde geschlagen hatte.*
4. Quando venit ergo sacri plenitudo temporis,  
missus est ab arce patris natus orbis conditor  
atque ventre virginali carne factus prodiit.  
*Als nun gekommen war die Fülle der heiligen Zeit,  
wurde von der Höhe des Vaters gesandt der Sohn, der Welten Schöpfer,  
und ging im Fleisch geschaffen aus der Jungfrau Schoß hervor.*
5. Vagit infans inter arta conditus praesepia,  
membra pannis involuta virgo mater adligat  
et pedes manusque crura stricta pingit fascia.  
*Er weint als Kind, gelegt in eine enge Krippe  
die Glieder, in Windeln gewickelt, bindet die jungfräuliche Mutter,  
und Füße, Hände und Beine hüllt der feste Wickelbund.*
6. Lustra sex qui iam peracta tempus implens corporis,  
se volente natus ad hoc passioni deditus  
agnus in crucis levatur immolandus stipite.  
*Als, da schon sechs Jahrfünfte vergangen, er des Leibes Zeit erfüllt hatte,  
lieferte sich das Lamm, zu diesem Zweck geboren, freiwillig dem Leiden aus  
und wurde zum Opfer auf des Kreuzes Stamm gehoben.*
7. Hic acetum fel harundo sputa clavi lancea,  
mite corpus perforatur, sanguis unda profluit,  
terra pontus astra mundus quo lavantur flumine.  
*Hier sind Essig, Galle, Rohr, Bespeuung, Nägel, Lanze;  
der sanfte Leib wird durchbohrt, des Blutes Welle fließt hervor,  
Land, Meer, Gestirne, Welt werden in diesem Fluss gewaschen.*
8. Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis –  
nulla talem silva profert flore fronde germine –,  
dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens,  
*Untrügliches Kreuz, unter allen einzig edler Baum,  
– kein Wald bringt einen solchen hervor an Blüte, an Laub, an Frucht –  
süßes Holz, an süßen Nägeln tragend süße Last.*
9. Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera  
et rigor lentescat ille, quem dedit nativitas,  
ut superni membra regis mite tendas stipite.  
*Beuge die Äste, hoher Baum, erweiche das gespannte Innere,  
und jene Starre, die die Natur dir gab, werde geschmeidig,  
damit du die Glieder des höchsten Königs ausspannst auf sanftem Stamm.*
10. Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi  
atque portum preparare nauta mundo naufrago,  
quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore.  
*Du allein warst würdig, den Kaufpreis der Welt zu tragen  
und als Fährmann einen Hafen zu breiten der schiffbrüchigen Welt,  
die das heilige Blut gesalbt hat, das aus dem Leib des Lammes vergossen wurde.*

## Das Kreuz als Siegeszeichen

Der Hymnus hat eine klare Struktur: Auf das Proömium der ersten Strophe folgen drei Teile zu je drei Strophen, die sich inhaltlich und formal voneinander abgrenzen. Charakteristisch ist in der ersten Strophe die massive Verwendung militärischer Metaphorik: *proelium, certamen, tropaeum, triumphus, vincere*. Zu dieser Metaphorik scheint das Versmaß gut zu passen: ein trochäischer Tetrameter katelecticus, das Marsch-Metrum alter römischer Soldatenlieder („*carmina triumphalia*“).<sup>4</sup> Aber ebenso entscheidend dürfte bei der Wahl des Versmaßes der 9. Hymnus aus dem Tagzeitenliederzyklus *Cathemerinon* des Prudentius (+ nach 405) sein, den Fortunatus deutlich erkennbar als Vorlage verwendet: „*Solve vocem, mens, sonoram, solve linguam mobilem, / dic tropaeum passionis, dic triumphalem crucem, / pange vexillum, notatis quod refulget frontibus.*“<sup>5</sup> (Hervorhebungen AF) Beide Hymnen besingen den Sieg Christi über den Tod und den Urheber des Todes, wobei das Kreuz nicht als Folterinstrument und Galgen, sondern als *tropaeum*, als Siegeszeichen beschrieben wird. Diese Rede vom Kreuz als Tropaion reicht bis in das 2. Jahrhundert zurück. Gegen die Haltung der Heiden und Juden, im Kreuz eine Torheit und ein empörendes Ärgernis (1 Kor 1,23) zu sehen, argumentieren die christlichen Theologen mit der Universalität des Kreuzessymbols, das von Gott dem Kosmos als Grundschema, als Weltbaugesetz aufgeprägt sei und deshalb die Grundbeschaffenheit aller Wirklichkeit abbilde;<sup>6</sup> daher zeige es sich auch in verschiedenen Ausdrucksformen des Lebens, wie etwa in dem Mast eines Schiffes oder in den römischen Sieges- und Feldzeichen.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Clemens Blume, *Unsere liturgischen Lieder*. Das Hymnar der altchristlichen Kirche, Regensburg 1932, 196; T. Stramare, *L'esaltazione della croce negli inni di Venanzio Fortunato*, in: *Divinitas* 48 (2005) 327-338, hier 330.

<sup>5</sup> Prudentius, *Cathemerinon* 9,82-84 (CChr.SL 12,50 Cunningham); vgl. Kurt Smolak, *Solve linguam! Anmerkungen zu einem Traditionsstrang lateinischer Hymnodik von der Spätantike bis ins Spätmittelalter*, in: *Hymnus canamus socii, in memoriam Josef Szövérfy*, (Wiener Humanistische Blätter, Sonderheft), Wien 2002, 7-26, hier 18-25. Nach Smolak muss auch die klangliche Ähnlichkeit von „*nobilem*“ (Fortunatus) zu „*mobilem*“ (Prudentius) als bewusste literarische Bezugnahme angesehen werden (ebd. 20).

<sup>6</sup> Vgl. Hugo Rahner, *Griechische Mysterien in christlicher Deutung*, Zürich 1957, 61-66; Charles Murray, *Art. Kreuz III (Alte Kirche)*, in: *TRE* 19 (1990) 726-732, hier 726; Alex Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie*, Bd. 4: *Figuren*, Paderborn 2001, 323f.

<sup>7</sup> Vgl. Justin, *Apologie* 1,55,2ff (Paradosis 39,106 Charles Munier / BKV<sup>2</sup> 12,69f Gerhard Rauschen): „(Das Kreuz Christi) ist, wie der Prophet vorhergesagt hat, das erhabenste Sinnbild seiner Kraft und Herrschaft, wie sich auch aus den sinnfälligen Dingen zeigen lässt. Denn betrachtet alles in der Welt, ob es ohne diese Figur verwaltet werden oder festen Bestand haben kann. Das Meer kann nicht durchschnitten werden, wenn nicht dieses tropaion, das hier Segel-Mast heißt, im Schiffe unversehrt bleibt (...). Auch die bei euch üblichen Sinnbilder offenbaren die Macht dieses Zeichens, ich meine die *Vexilla* und *Tropaia*, mit denen überall eure feierlichen Aufzüge erfolgen.“

Bei diesen letztgenannten wurde nach gewonnener Schlacht an der Stelle, wo der Feind sich zur Flucht wandte, als Zeichen des Triumphes ein Holzpfehl in den Boden gerammt und an dessen oberem Ende ein Querholz befestigt, an dem erbeutete Waffen und Rüstungen der Besiegten öffentlich zur Schau gestellt wurden. Für den nordafrikanischen Theologen Tertullian (+ um 230) ist dieses römische Siegeszeichen nicht nur aufgrund seiner Form ein Kreuzsymbol, sondern das Kreuz Christi selbst ist ein *tropaem*, das machtvolle Zeichen des Sieges über den Tod.<sup>8</sup> Schon der Apostel Paulus dürfte auf dieses Bild anspielen, wenn er im Zusammenhang mit der Taufe schreibt: „Ihr wart tot infolge eurer Sünden (...); Gott aber hat euch mit Christus zusammen lebendig gemacht und uns alle Sünden vergeben. Er hat den Schuldschein, der gegen uns sprach, (...) dadurch getilgt, dass er ihn an das Kreuz geheftet hat. Die Fürsten und Gewalten hat er entwaffnet und öffentlich zur Schau gestellt; durch Christus hat er über sie triumphiert“ (Kol 2,13-15). Der Hymnus des Fortunatus stellt die Metapher des Tropaion wieder in ihren ursprünglichen militärischen Kontext (*proelium, certamen, triumphum, vincere*) und evoziert das Bild einer Schlacht, eines harten Ringens zwischen mächtigen Gegnern, bei dem es um Leben und Tod geht. Und weil dieser mächtige Kampf durch den Erlöser der Welt gewonnen wurde, deshalb soll die Zunge des Hymnensängers das Triumphlied (*triumphum*) anstimmen. Die Fügung *redemptor orbis immolatus vicerit* (1,3) zeigt prägnant die Paradoxie dieses Sieges: Der, der anscheinend unterliegt, der als Opfer getötet wird, gerade der erringt in seinem Tod den Sieg über den Tod und erweist sich als Erlöser der Welt.

### Das Holz, die List und die Menschwerdung

Nach dem Proöminum der Eingangsstrophe entfaltet der erste Teil des Hymnus (Str. 2-4) die Paradoxie des *immolatus vicerit* in drei Etappen, die einen weiten Bogen spannen von der Schöpfung bis zur Inkarnation. Die erste Etappe (Str. 2) wird durch den Sündenfall markiert: Aufgrund der Verführung der betrügerischen Schlange kosten die Stammeltern von der verbotenen Frucht des Paradiesbaumes, und durch diesen Ungehorsam verfallen sie und die gesamte Menschheit dem Tod (Gen 2/3). Doch Gott hat Mitleid mit den betrogenen Menschen, er empfindet Schmerz und Trauer (*condolens*) darüber, dass sie sich haben betrügen las-

<sup>8</sup> Tertullian, *Adversus Marcionem* 4,20,5 (CChr.SL 1,595 Aem. Kroymann): „Denn als er (Christus) mit dem letzten Feind, dem Tod, kämpfen musste, triumphierte er durch das Tropaion des Kreuzes“. Vgl. Franz Joseph Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*, (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 14), Münster 1971 (urspr. 1918), 133-139; E. Dinkler, *Bemerkungen zum Kreuz als Tropaion*, in: A. Stüiber / A. Hermann (Hgg.), *Mullus*, (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 1), Münster 1964, 71-78; Louis van Tongeren, *Exaltation of the Cross. Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, (Liturgia Condenda 11), Leuven u.a. 2000, 133. 236-243.

sen, und er bestimmt, dass der Fluch, der vom Holz des Baumes ausging, einst vom Holz des Kreuzes gelöst werden solle. Hinter dieser Vorstellung des Hymnus steht die Idee der so genannten „recapitulatio“, die besagt, dass die Wiederherstellung des Verlorenen auf demselben Weg erfolgen muss, auf dem es verloren gegangen war.<sup>9</sup> Der Gedanke speist sich aus der paulinischen Adam-Christus-Parallele: „Dann nämlich durch einen Menschen aus der Tod gekommen ist, kommt durch einen Menschen auch die Auferstehung der Toten. Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden“ (1 Kor 15,21f; vgl. Röm 5,12-21). Irenäus von Lyon (+ ca. 202) überträgt dies auf das Detail des Kreuzes: „Christus rekapitulierte den Ungehorsam, der sich am Holz abgespielt hatte, durch den Gehorsam am Kreuz.“<sup>10</sup> – „Wie wir durch das Holz Schuldner geworden sind vor Gott, so sollten wir durch das Holz die Vergebung unserer Schuld erleben.“<sup>11</sup> Mit der Präfation vom Fest „Kreuzerhöhung“ ist dieser Gedanke in die Liturgie eingeflossen: „Du hast das Heil der Welt auf das Holz des Kreuzes gegründet. Vom Baum des Paradieses kam der Tod, vom Baum des Kreuzes entstand das Leben. Der Feind, der am Holz gesiegt hat, wurde auch am Holze besiegt durch unseren Herrn Jesus Christus.“<sup>12</sup> Die beiden „Hölzer“ werden in Patristik und Liturgie so sehr ineins gesetzt, dass es nicht verwundert, wenn die legendarische Überlieferung das Kreuz Christi tatsächlich aus dem Holz des Paradiesbaumes gefertigt weiß.<sup>13</sup> Die erste Entfaltung des Paradox *immolatus vicerit* erfolgt also auf der Ebene des Holzes: Wie vom Holz das Verderben ausgegangen ist, so soll auch vom Holz die Rettung ausgehen.

<sup>9</sup> Vgl. Martin Herz, *Sacrum Commercium*. Eine begriffsgeschichtliche Studie zur Theologie der römischen Liturgiesprache, (Münchner Theologische Studien, II. Systematische Abteilung, Bd. 15), München 1958, 172f.

<sup>10</sup> Irenäus, *Adversus haereses* 5, 19,1 (Fontes Christiani 8,152f Norbert Brox): „(Christus) recapitulationem eius quae in ligno fuit inobaudientiae per eam quae in ligno est abaudientiam faciente ...“.

<sup>11</sup> Ebd. 5,17,3 (Fontes Christiani 8,142f Norbert Brox). Vgl. auch Cyrill von Jerusalem, Taufkatechesen 13,2f (Texte der Kirchenväter 2,222 Alfons Heilmann): „Wundere dich nicht, dass die ganze Welt erlöst wurde. Denn der für sie starb, war kein gewöhnlicher Mensch, sondern der eingeborene Sohn Gottes. Die Sünde eines einzigen Mannes, des Adam, vermochte der Welt den Tod zu bringen. Wenn aber durch den Fall des einen der Tod zur Herrschaft in der Welt kam, soll dann nicht noch mehr das Leben zur Herrschaft gelangen durch die gerechte Tat des Einen? Wenn seinerzeit die Stammeltern aus dem Paradies vertrieben wurden wegen des Holzes, von dem sie gegessen hatten, sollten nicht die Gläubigen jetzt leicht in das Paradies eintreten wegen des Holzes Jesu? Wenn der, welcher zuerst aus Erde gebildet worden war, allen den Tod gebracht hat, sollte dann nicht er, der ihn aus Erde gebildet hatte, ewiges Leben bringen, da er selbst das Leben ist?“

<sup>12</sup> Sonntags-Schott (1975) 752f.

<sup>13</sup> Vgl. etwa die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine im Kapitel „Von des heiligen Kreuzes Findung“ (Heidelberg 1979, 350f).

In der zweiten Etappe (Str. 3) nimmt das Mitleid Gottes (2,1) konkrete Form an im „Plan unseres Heiles“ (3,1): Weil die Heilung da geschehen muss, wo der Feind die Wunde geschlagen hat, ist die List des Verführers auch wiederum mit List zu bekämpfen (*arte ut artem falleret*). Der Gedanke folgt der in der Vätertheologie viel erörterten Vorstellung, dass der Satan durch den Sündenfall der Stammeltern einen gewissen Rechtsanspruch auf die Menschen erworben habe. Deshalb will Gott die Erlösung nicht durch einen souveränen Akt seiner Allmacht vollziehen, sondern – wieder im Sinne der „recapitulatio“ – auf die gleiche Weise, wie der Satan den Rechtsanspruch erworben hat.<sup>14</sup> Der menschenfreundliche Gott ersinnt also eine List, mit der selbst der listige Feind nicht rechnen konnte: Da der „vielgestaltige Verderber“ die List anwandte, die Stammeltern in Gestalt einer Schlange zu verführen, greift Gott ebenfalls zu der List, seinen Sohn Menschengestalt annehmen zu lassen. Der Satan erkennt in dem Menschen Jesus nicht den Sohn Gottes und tappt prompt in die Falle. Als er von dem am Kreuz geopfertem, dem Tod anheim gegebenen Jesus Besitz ergreifen will, stößt er plötzlich auf den Sohn Gottes. Der Urheber des Todes wird gerade durch den Tod Christi entmachtet (Hebr 2,14) – die zweite Entfaltung des Paradox *immolatus vicerit* (1,3).

Die dritte Etappe (Str. 4) dieses Abschnitts führt zum ersten Schritt der Verwirklichung des Heilsplans: Als „die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau und dem Gesetz unterstellt“ (Gal 4,4). Das Paradox des *immolatus vicerit* zeigt sich hier in der Menschwerdung: Das Wort Gottes, durch das alles geschaffen wurde (Joh 1,3), der *orbis conditor* (4,2), wird selbst ein Geschöpf (*carne factus*; 4,3) und dem Tod unterworfen.

### Das reinigende Blut

Der zweite Teil des Hymnus (Str. 5-7) spannt den Bogen von der Geburt Christi bis zu seiner Passion. Die Paradoxien, die in den vorangegangenen Strophen bestimmend waren, werden zunächst nicht weitergeführt. Die Erniedrigung des Gottessohnes, der „wie ein Sklave und den Menschen gleich“ (Phil 2,7) wurde, ist in aller Härte geschildert: Die Krippe ist eng, der Wickelbund fest geschnürt, das Kind weint, zu keiner Bewegung fähig, da Beine, Füße und selbst die Hände gebunden sind. Das Windeln des Kindes durch die Mutter ist kein Akt der zärtlichen Fürsorge, sondern verweist mit den *membra involuta* (5,2) zusammen mit den Windeln und der Krippe schon auf den Tod, das Leichentuch und das Grab: „Joseph *involuit* (Iesum) sindone munda et posuit illud in monumento“ (Mt 27,59). Die Krippenszene ist kein bukolisches Idyll mit Ochs und Esel, sondern bereits der Beginn der Passion. Der Schöpfer (*conditor*) ist aus der Höhe des Vaters (*ab*

<sup>14</sup> Vgl. Herz, *Sacrum Commercium* 174-178; G.M. Lukken, *Original Sin in the Roman Liturgy*, Leiden 1973, 176f; Tongeren, *Exaltation* 144f.

*arce patris*) hinabgestiegen und in die enge Krippe gelegt worden (*conditus inter arta praesepeia*) – die phonetischen Bezüge zwischen Strophe 3 und 4 heben deutlich das Ausmaß der Erniedrigung hervor.

Strophe 6 ist das Zentrum des 2. Teils des Hymnus. Als „sechs Jahrfünfte“<sup>15</sup> vergangen sind, kommt die Inkarnation an ihr Ziel (*natus ad hoc*): Die Erniedrigung erreicht ihren Höhepunkt, der Sohn Gottes überliefert sich freiwillig dem Leiden und wird als Lamm geopfert. Die Wortwahl des Hymnus (*agnus ... immolandus*) ruft gleich zwei prominente Zeugen für diese Aussage an, einen Propheten und einen Apostel. „Seht das Lamm Gottes (*agnus dei*), das die Sünde der Welt hinweg nimmt“, sagt Johannes der Täufer (Joh 1,29) mit Bezug auf das sog. vierte Gottesknechtslied des Jesaja (Jes 53,7), und Paulus deutet den Kreuzestod Christi auf dem Hintergrund der jüdischen Pesach-Tradition: „Als unser Paschalamm ist Christus geopfert worden (*immolatus est*)“ (1 Kor 5,7).

Die Leiden, unter denen dieses Opfer geschieht, erscheinen schlaglichtartig in den ohne Verb und Kopula aneinander gereihten Nomen in v 7,1: Der *Essig*, dem man dem dürstenden Jesus reichte (Joh 19,29), die *Galle*, mit der der Wein gemischt war, den er vor der Kreuzigung trinken sollte (Mt 27,34), das *Rohr*, das er anstelle eines Szepters bei der Verspottung in der rechten Hand halten musste und mit dem die Soldaten ihn schlugen (Mt 27,29f), der *Speichel*, mit dem er bespuckt (Mt 27,30), die *Nägeln*, mit denen er ans Kreuz geschlagen wurde. Das letzte Passionswerkzeug, die *Lanze* (Joh 19,34), wird im folgenden Vers in seiner tödlichen Funktion weitergeführt: *mite corpus perforatur, sanguis unda profluit* (7,2). Doch die Strophe endet nicht mit Marter und Tod, sondern mit der Heil schaffenden Bedeutung des Opfers. Und weil der Sündenfall nicht nur den Menschen, sondern die gesamte Schöpfung korrumpierte,<sup>16</sup> hat auch die Erlösung eine universelle Weite: Land, Meer, Gestirne, die ganze Welt werden in dem Blutstrom aus der Seitenwunde rein gewaschen.<sup>17</sup> Die Paradoxie des *immolatus vice-rit* (1,3) wird hier am Ende des zweiten Abschnitts wieder aufgenommen und in ihrer kosmischen Dimension benannt.

<sup>15</sup> Johann Kayser, Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen, Paderborn 1881, 426f weist darauf hin, dass *lustrum* als Zeitraum von 5 Jahren abgeleitet ist von dem Sühnopfer, „welches alle fünf Jahre auf dem Marsfelde nach Beendigung des Census für das gesamte Volk dargebracht wurde. (...) Wenn nun Fortunatus zunächst auch die Zeit auszudrücken beabsichtigte, so schwebte ihm ganz gewiss auch der Gedanke vor der Seele, dass Christus durch sein Leben schon mehrfach zur Sühnung des Volkes genug gethan, dass sein Leben der Verborgenheit ebenso ein ununterbrochenes Sühnopfer war, wie der Tod am Kreuze.“

<sup>16</sup> Vgl. etwa Gen 3,17f: „So ist verflucht der Ackerboden deinertwegen ... Dornen und Disteln lässt er dir wachsen.“

<sup>17</sup> Die Ströme aus der Seitenwunde weisen zurück auf die Wasserströme, die um den Lebensbaum des Paradieses fließen, vgl. Rahner, Mythen 68f.

### Baum und Fährmann

Der dritte und letzte Abschnitt des Hymnus (Str. 8-10) wendet sich in direkter Anrede an das untrügliche Kreuz (*crux fidelis*), das durch das siegreiche Opfer Christi zum Paradiesbaum, zum Baum des Lebens geworden ist.<sup>18</sup> Die Frucht dieses Baumes bringt nicht den Tod, sondern das Leben. Die militärische Metaphorik des Kreuzes der ersten Strophe (*tropaeum*) wird nun in eine biomorphe (*arbor*) überführt. Anders als im 2. Abschnitt ist hier von der galligen Bitterkeit des Leidens keine Rede mehr – in dem dreimal wiederholten *dulcis* (8,3) sind sogar das Kreuzesholz, die Nägel und die Last des Hängens verwandelt.<sup>19</sup> Im Glaubensempfinden der Gläubigen erweisen sich die bitteren Leiden Christi als das genaue Gegenteil, als pure Süße.<sup>20</sup> Die neunte Strophe führt dieses Motiv der Verwandlung fort: Das harte Marterholz soll zum milden Lebensbaum werden, der seine Äste neigt und seine Starre geschmeidig macht. Die *tensa viscera* (9,1) der Äste und jener *rigor quem dedit nativitas* (9,2) dürften im Kontext der Identifizierung von Paradiesbaum und Kreuz nicht einfach nur die natürliche Härte des Holzes meinen, sondern eine durch den Sündenfall verursachte Verhärtung des Paradiesbaumes. Die Stammeltern versuchten, aufgrund der listigen Lüge der Schlange „Ihr werdet sein wie Gott“ (Gen 3,5) mit eigenem Zugriff auf die Frucht des Baumes göttergleich zu werden,<sup>21</sup> durch das Opfer des menschengleichen Gottes am Kreuzesbaum kann nun die ‚neue Frucht‘, Christus selbst,<sup>22</sup> dargeboten werden, damit die Menschen am Ende doch, wie Christus, von diesem Baum das ewige Leben ernten: *flecte ramos, arbor alta*.

Die Schlussstrophe führt über die bis dahin dominante Baum-Metaphorik hinaus und bringt drei weitere Aspekte biblisch-altchristlicher Kreuzestheologie in den Blick: Der erste bezieht sich auf die schon oben erwähnte Vorstellung, Gott habe „den Schuldschein, der gegen uns sprach, durchgestrichen und seine Forderungen, die uns anklagten, aufgehoben. Er hat ich dadurch getilgt, daß er ihn ans Kreuz geheftet hat“ (Kol 2,15). Christus ist das *pretium saeculi* (10,1), das den

<sup>18</sup> Zur Symbolik des Kreuzes als Baum des Lebens vgl. Rahner, Mythen 68-73; R. Bauerreis, *Arbor vitae. Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München 1938.

<sup>19</sup> Vgl. F. Ohly, Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik, Baden-Baden 1989, 17.

<sup>20</sup> Vgl. Stock, Figuren 350.

<sup>21</sup> Ebd. 352.

<sup>22</sup> Vgl. die „Erklärung des Glaubensbekenntnisses“ (Nr. 27) von Venantius Fortunatus: „(Christus) wird darum gekreuzigt, weil wir durch eine Frucht und einen Baum gestorben waren, damit uns das Kreuz und Christus, das heißt erneut ein Baum und eine Frucht, eben durch die Ähnlichkeit vom Tode befreie. Süße Frucht mitsamt dem Baum!“ (Venantius Fortunatus, *Gelegentlich Gedichte. Das lyrische Werk. Die Vita des hl. Martin, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von W. Fels*, [Bibliothek der Mittelalterlichen Literatur 2], Stuttgart 2006, 282).

Freikauf, die Erlösung der Schuldklaven Satans bewirkte. Der zweite Aspekt, das Kreuz als *nauta* (10,2), geht auf das in der Alten Kirche und im Mittelalter beliebte und bis ins nautische Detail ausgelotete Bild von der Kirche als Schiff zurück, das über das dämonische Meer der Anfeindungen den Hafen des ewigen Lebens ansteuert.<sup>23</sup> Damit die Welt nicht, wie es im 1. Timotheusbrief heißt, „Schiffbruch im Glauben“ (*circa fidem naufragaverunt*; 1 Tim 1,19) erleidet, ist das Schiff aus dem Holz des Kreuzes gezimmert.<sup>24</sup> Der dritte Aspekt (*quem sacer cruor perunxit, fusus agni corpore*)<sup>25</sup> identifiziert das Kreuz mit dem Türpfosten, den die Kinder Israels vor dem Exodus mit dem Blut des Pascha-Lammes bestrichen haben, um vor den todbringenden Würgeengel geschützt zu sein (Ex 12,7.13).<sup>26</sup> Der Hymnus über das Kreuz als Siegeszeichen und Lebensbaum endet mit jener alttestamentlichen Befreiungsgeschichte, die für die Deutung des Geschehens auf Golgotha grundlegend geworden ist: „Pascha nostrum immolatus est Christus“ (1 Kor 5,7).

### Der Hymnus und die Liturgie

Die handschriftliche Überlieferung des Hymnus setzt im 8. Jahrhundert ein, im 10./11. Jahrhundert ist er in Frankreich, Deutschland, dem Alpenraum und Italien bezeugt.<sup>27</sup> Der liturgische Ort, den ihm die Quellen zuweisen, ist neben der Tagzeitenliturgie<sup>28</sup> die Kreuzverehrung des Karfreitags. Das Missale Tri-

<sup>23</sup> Vgl. dazu die ausführliche Studie von Hugo Rainer, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, 239-564.

<sup>24</sup> Vgl. ebd. 339-360; 352 ein Hinweis auf unseren Hymnus.

<sup>25</sup> Das *quem* kann sich grammatikalisch auf *nauta*, auf *mundus* oder auf *portus* beziehen, wobei letzteres kaum einen Sinn ergibt. Bei einem Bezug auf *mundus* würde sich eine Wiederholung der Aussage aus v 7,2f ergeben: Die Welt ist gereinigt aus dem Blutstrom Christi. Die Betonung des Lammes in 10,3 (*sacer cruor agni*) macht – wie gleich zu zeigen ist – eine Zuordnung des *quem* zu *nauta* (bzw. *crux*) am plausibelsten.

<sup>26</sup> Vgl. Stock, *Figuren* 353.

<sup>27</sup> Vgl. die Quellenangaben in *Analecta Hymnica* 50,71f. Zu der seit dem 11. Jahrhundert bezeugten Melodie vgl. Carl-Allen Moberg, *Zur Melodiegeschichte des Pange-Lingua-Hymnus*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 5 (1960) 46-74.

<sup>28</sup> Das *Breviarium Romanum* von 1568 sieht ihn von Palmsonntag bis zum Mittwoch der Karwoche, und zwar zweigeteilt, in Matutin (Str. 1-5) und Laudes (Str. 6-10) vor. Auch hier hat die Hymnenreform unter Urban VIII. einige Verwüstungen am Text hinterlassen. Das Incipit etwa lautet: „Pange, lingua, gloriosae lauream certaminis“; in v 2,2 ist das Latein des Fortunatus ‚verständlicher‘ gemacht: „quando pomi noxialis in necem morsu ruit“, ebenso wie natürlich das fehlerhafte „dulce clavo“ in v 8,3 in „dulces clavos“ ‚verbessert‘ wurde. – Eine analoge Aufteilung hat der Hymnus in der aktuellen *Liturgia Horarum*: Der Hymnus umfasst vom Palmsonntag bis Karmitwoch in der Lesestunde die Str. 1-4 und 6, in den Laudes die Str. 7-10; zwar wird der ursprüngliche Text wieder hergestellt, doch ist nun mit fadenscheiniger Begründung die gesamte 5. Strophe getilgt, vgl. A. Lentini, *Te decet hymnus. L'innario della „Liturgia Horarum“*, Città del Vaticano 1984, 105-107: Die Krippenstrophe störe im Duktus des gesamten Hymnus, der sowieso Überlänge habe.

dentinum (1570) sieht dabei vor, die Verse 8,1-1 („*Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis; nulla talem silva profert flore fronde germine*“) und den Vers 8,3 („*dulce lignum, dulces clavos, dulce pondus sustinet*“) abwechselnd als Rahmenvers zu jeder Strophe zu singen – das Kreuz als heilbringender Lebensbaum wird dadurch zur meditativen Mitte der Kreuzverehrung. Das Missale Vaticanum (1970) bewahrt diese Tradition, während das Deutsche Messbuch von 1975 den Hymnus nur noch fakultativ vorsieht; auf die Improperien folgt die Rubrik: „Hier kann der Hymnus *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* eingefügt werden.“ Der Hymnus wird zumindest im deutschen Sprachraum deshalb eher selten gesungen.<sup>29</sup> Das ist bedauerlich, nicht nur, weil damit ein großes Stück geistlicher Poesie in Vergessenheit gerät, sondern weil der Hymnus gerade zur Kreuzverehrung am Karfreitag einen unverzichtbaren Akzent setzt. Denn gegenüber einer historisierenden Mentalität, die die Einheit des Paschamysteriums portionieren möchte in einen dunklen, allein durch die Trauer über das Leiden und den Tod Jesu bestimmten Karfreitag einerseits und in eine helle, ganz durch den Auferstehungsjubel charakterisierte Osternacht andererseits, zeigt der Gesang des *Pange, lingua, gloriosi* am Karfreitag das Wissen der älteren Liturgie um die Einheit des einen Mysteriums. Wie die Osternacht einen Transitus, einen Übergang vom Tod zum Leben vollzieht – und deshalb nicht allein die Auferstehung preist, sondern zuvor den Tod ernst nehmen muss –, so wird auch – natürlich mit anderer Akzentsetzung – in der römischen Karfreitagsliturgie das ganze Mysterium vergegenwärtigt. Im ersten Teil, dem Lesegottesdienst, stehen mit dem Gottesknechtlied (Jes 52/53) und der Johannes-Passion (Joh 18/19) Leiden und Tod im Vordergrund. Der sich an die Großen Fürbitten anschließende zweite Teil, die Kreuzverehrung, markiert dagegen den Übergang zum Sieg über den Tod. Der Hymnus des Venantius macht deutlich, dass das Kreuz nicht als Folterinstrument und Galgen verehrt wird – das wäre eine absurde Vorstellung –, sondern als Tropaion, als Siegeszeichen. Vorbereitet wird diese Sinngebung durch den Ruf zur Erhebung des Kreuzes (*Praesentatio Crucis*) und die Antiphon zur Verehrung des Kreuzes (*Adoratio Crucis*): „*Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit*“, heißt es in dreimal aufsteigendem Ton – „Seht das Holz des Kreuzes, an dem der Herr gehangen, das Heil der Welt.“ Nicht der gemarterte Körper des leidenden Gottesknechts wird präsentiert, sondern das Heil der Welt. Noch eindringlicher sagt es die Antiphon „*Crucem tuam*“: „Dein Kreuz, o Herr, verehren wir, / und deine heilige Auferstehung preisen und rühmen wir: / Denn siehe, durch das Holz des Kreuzes kam Freude in die Welt.“ Nach einer solchen, durch

<sup>29</sup> Übertragungen des Hymnus in Liedform, die allerdings auch nur 4 bis 5 Strophen des lateinischen Originals wiedergeben, finden sich gegenwärtig, soweit ich sehe, nur in drei Diözesananhängen zum Gotteslob: GL Speyer 858: „Zunge, sing das Lob des Kampfes“; GL Fulda 818: „Sing, o Zunge, rühm, o Seele“; GL Limburg 821: „Laßt uns preisen, laßt uns rühmen“.

den Hymnus des Venantius beschlossenen *Adoratio Crucis* das Kreuz in mimetischer Verkennung der liturgischen Grundstruktur in das in einer Seitenkapelle bereitete Grab zu legen (*Depositio Crucis*), wie es im Mittelalter paraliturgischer Brauch wurde und heute in einigen Diözesen wieder getan wird, ist völlig abwegig und konterkariert den Sinn der Kreuzverehrung. Ein achtsames Hinhören auf den Hymnus des Venantius Fortunatus könnte davor bewahren.

## **Das Lied als Instrument der Empirischen Theologie – dargestellt an Interviews zu Jochen Kleppers „Ich liege, Herr, in deiner Hut“**

Die Hymnologie ist aus ihrem Selbstverständnis heraus ein interdisziplinärer Wissenschaftsbereich, in dem Methoden der Theologie, der Sprach- und der Musikwissenschaft miteinander kombiniert werden, um ihren fachlichen Gegenstand – das Lied – zu erschließen. Je nach Zielsetzung werden Praktiken besonders aus geisteswissenschaftlichen Forschungsbereichen in die Hymnologie integriert. Als eine der jüngsten „Importe“ haben die Techniken der Qualitativen Sozialforschung zu gelten, deren empirisches Instrumentarium v.a. zur präziseren Erforschung und Beschreibung der Rezeption eines Liedes eingesetzt wird.<sup>1</sup>

In diesem Beitrag soll die Hymnologie allerdings weniger als integrierende, importierende Wissenschaft, sondern mehr als Exporteurin vorgestellt werden: als Forschungsweig, der seinen primären Untersuchungsgegenstand anderen Fächern, in diesem Fall der Empirischen Theologie, als Forschungsinstrument zur Verfügung stellt. Denn die empirische Forschung ist ebenso wie die Hymnologie ein sich stets weiterentwickelnder, und stark integrativer Wissenschaftsbereich; Methoden und Techniken werden jeweils auf das Ziel einer Untersuchung abgestimmt und ggf. aus anderen Wissensbereichen erweitert.

### **Die Idee der Empirischen Theologie**

Die durch den niederländischen Theologen JOHANNES A. VAN DER VEN begründete Richtung der Empirischen Theologie zielt nicht darauf, wie der Titel ver-

---

<sup>1</sup> Siehe Martini, Britta: *Sprache und Rezeption des Kirchenliedes. Analysen zu einem Tauflied aus dem Evangelischen Gesangbuch (VLH 38) Göttingen 2002* [zugl. Univ. Diss Leipzig 2000]; Dies.: *Theorie und Praxis der hymnologischen Rezeptionsforschung. Ein Interview mit Kindern und Jugendlichen zum Lied „Stimme, die Stein zerbricht“*. In: Annette Albert-Zerlik/Siri Fuhrmann (Hgg.): *Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied. Sichtung – Würdigung – Kritik*. (MHS 19) Tübingen 2006, 25-48.

muten lassen könnte, Gott mittels empirischer Untersuchungen definieren zu wollen. Vielmehr sollen induktiv aus subjektiven Glaubensartikulationen verallgemeinerbare Aussagen über den Glauben formuliert werden. Die traditionellen theologischen Instrumentarien aus bibelwissenschaftlichen, historischen und systematischen Techniken werden durch empirische Methoden erweitert.<sup>2</sup>

Der Ausgangspunkt empirischer Forschung liegt immer in der Erfahrungs- und Erlebniswelt der befragten Menschen. Keineswegs soll jedoch durch die Empirische Theologie die göttliche Selbstmitteilung subjektiviert werden; vielmehr soll die subjektive Rezeption der göttlichen Offenbarung analysiert werden:

„Die öffentliche Selbstmitteilung Gottes, die der Gläubige im Glauben empfängt, kann nicht unmittelbar durch die Theologie zum Forschungsobjekt gemacht werden, wohl aber die Rezeption dieser Selbstmitteilung Gottes auf Seiten des Gläubigen. Aufgrund der Selbstmitteilung Gottes im Glauben äußert sich der Gläubige als der Ergriffene, der Angesprochene: Er artikuliert sich als das Subjekt der Rezeption, besonders in der religiösen Erfahrung, in der er die Wirklichkeit religiös erfährt.“<sup>3</sup>

Die Empirische Theologie versucht also, den konkreten, individuellen Glauben zu erschließen. Sie bedient sich dazu jeglicher Dokumente und Medien, in denen subjektive Äußerungen des Glaubens impliziert sind, etwa Tagebucheinträge, Chatprotokolle aus dem Internet oder, was am häufigsten der Fall ist, Interviews. Die Auswertung von Interviews ist Teil so genannter Qualitativ-empirischer Forschung; sie steht weniger im Dienst einer repräsentativen Beschreibung, sondern bemüht sich vielmehr um eine möglichst „dichte Beschreibung“<sup>4</sup> eines begrenzten Wirklichkeitsausschnitts. Von Interesse ist also nicht die quantitative Verteilung der Aussagen, sondern in erster Linie ihre qualitative Verschiedenheit und Vielfältigkeit.

Ein Beispiel soll nun die Arbeitsweise der Empirischen Theologie in der Verbindung mit geistlichen Liedern konkretisieren.

### **„Ich liege, Herr, in deiner Hut“ – Ein Exempel unzeitgemäßen Gottvertrauens?**

Das Exempel ist Teil einer Studie die Vf.in zum Abend als Tageszeit vorgenommen hat: Das primäre Interesse lag darin herauszufinden, wie heutzutage die in den rituellen Ausdrucksformen von Vesper und Komplet überlieferte, christliche gewachsene Motivik des Abends wahrgenommen wird – Themen wie Tagesreflexion, Endlichkeit, Krankheit, Tod, Dank für die Schöpfung – und inwiefern

<sup>2</sup> Vgl. Ven, Johannes A. van der: Entwurf einer empirischen Theologie. Weinheim 1994, 117.

<sup>3</sup> Ebd. 120.

<sup>4</sup> Vgl. Geertz, Clifford: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a. Main 1987 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 696) im Anschluss an einen Ausdruck von Gilbert Ryle.

diese Eindrücke korrelieren bzw. divergieren mit der Art und Weise, wie Menschen ihren Abend heute erleben und ihn gestalten.<sup>5</sup>

Nachdem die insgesamt 10 Probanden im Alter zwischen 23 und 73 Jahren nach ihren Routinen am Abend und ihrer eigenen Wahrnehmung dieser Tageszeit befragt worden waren, wurden ihnen im zweiten Teil der Interviews verschiedene zeitgenössische Abendlieder zur Beurteilung vorgelegt.<sup>6</sup> Sie sollten sich je ein Lied aussuchen, das sie anspricht bzw. das sie ablehnen. In dem sich anschließenden Gespräch über die jeweiligen Lieder konnten die im ersten Interviewteil allgemein getroffenen Aussagen zum eigenen Abenderleben und -gestaltung verifiziert, konkretisiert und vervollständigt werden.

Durch die Interpretationsoffenheit, aber auch -notwendigkeit der vorgelegten Lieder wurden die Probanden angeregt, zu zentralen Themen des Glaubens Stellung zu beziehen. Sie konnten dies gewissermaßen in einem „geschützten Rahmen“ tun, da sie sich zunächst nur zu im Lied zu Tage tretenden Glaubensäußerungen verhalten und keine direkten eigenen Bekenntnisse ablegen mussten. Vielfach boten erst die geistlichen Lieder den Anlass, auch über spirituelle, explizit christlich-religiöse Themen des Abends ins Gespräch zu kommen.

Unter den Probanden, die für unser Beispiel relevant sind, befinden sich eine ehemalige Grundschullehrerin und Hausfrau, die mit einem erfolgsorientierten und daher beruflich stark belasteten Gatten verheiratet ist (\*Elisabeth Schmidt, 59)<sup>7</sup>, eine ledige Kindergärtnerin (\*Katharina Ronsdorf, 45), eine Theologiestudentin im Prüfungsstress (\*Nadine Kremer, 23), ein verlobtes Paar, Sie im Ab-

<sup>5</sup> Auf eine detaillierte Beschreibung des empirischen Forschungsdesigns und der Methodewahl der Interviewauswertung wird hier aus Platzgründen verzichtet. S. ausführlicher bei Fuhrmann, Abend, 267-285.

<sup>6</sup> Bei den weiteren Liedern handelt es sich um: *Abend ward, bald kommt die Nacht* (Rudolph A. Schröder, 1942/Samuel Rothenberg 1948); *Bevor die Sonne sinkt* (Christa Weiß, Kurt Rommel 1967/Martin Striebel, Kurt Schmid 1967); *Bleib bei mir, Herr!* (Theodor Werner 1952 (Francis Lyte 1847)/William H. Monk 1861) und Textvarianten; *Der Lärm verebbt* (Jürgen Henkys 1986/1990 (Lars Thunberg 1973)/schwedische Volksweise); *Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen* (Gerhard Valentin 1964 (John F. Ellerton 1870)/Clement C. Scholefield 1879) und Textvarianten; *Ein Tag geht nun zu Ende*, Herr (Kathi Salzeder (Str. 1); A. Spinnrath (Str. 2-4) 2003?/Hans Martin Lonquich o.J.); *Gehe ein in deinen Frieden!* (Helmut König (Str. 1) 1957; Christine Heuser (Str. 2) 1966/aus Israel); *Hüll mich ganz in deine Ruhe ein* (Jörg Swoboda vor 1986); *Nun trägt der Abendwind den Tag* (Kurt Rose 1987/Herbert Beuerle 1987); *Schnell eil der Tag dem Abend zu* (Klaus Biehl 1970); *Von guten Mächten treu und still umgeben* (Dietrich Bonhoeffer (1944) 1945/1951 / Otto Abel 1959).

<sup>7</sup> Die im Folgenden in den Fußnoten verwendeten Kürzel beziehen sich auf das unveröffentlichte Interviewmaterial zur Dissertation der Autorin (s. FN 1). Es ist zugänglich in der Bibliothek des Deutschen Liturgischen Instituts, Trier, oder am Lehrstuhl für Liturgiewissenschaft und Homiletik der Johannes Gutenberg-Universität, Mainz. Durch die Abkürzungen werden die Positionen im Interviewtranskript zitiert. „ES“ steht für die Initialen eines fiktiven Namens (z.B. \*Elisabeth Schmidt), der für jeden Interviewpartner vergeben wurde; mit „II,396“ wird die genaue Stelle im Interviewtranskript lokalisiert. Bei einem Interview wurden zwei Personen gleichzeitig befragt; um zu verdeutlichen, wessen Aussage jeweils zitiert wird, wurden die entsprechenden Initialen unterstrichen.

schluss zur ihres geisteswissenschaftlichen Magisterstudiums befindlich (\*Bab-si Sander, 28), Er in der Werbebranche tätig (\*Jörn Linneweber, 34), sowie eine als Pediküre tätige Frau (\*Katharina Engel, 54).<sup>8</sup>

Diese sechs Befragten äußerten sich alle zum Abendlied Jochen Kleppers „*Ich liege, Herr, in deiner Hut*“ (EG 486; EM 637; RG 622; CG 324) – das wohl umstrittenste Lied in der den Befragten vorgelegten Sammlung. Das ursprünglich im Gedichtband „*Kyrie*“ veröffentlichte Stück aus dem Jahr 1938 schwankt in Anlehnung an den Kompletpsalm 4 in seinen Bildern zwischen Erfahrungen des Heils und des Unheils; das ICH erfährt sich zwischen göttlichem Schutz und nächtlicher Ruhe sowie peinigender Angst, Nacht und Dunkelheit, um sich immer wieder der gläubigen Gewissheit göttlicher Rettung und göttlichen Schutzes hinzugeben.<sup>9</sup>

- 1,1 Ich liege, Herr, in deiner Hut  
 1,2 und schlafe ganz mit Frieden.  
 1,3 Dem, der in deinen Armen ruht,  
 1,4 ist wahre Rast beschieden.
- 2,1 Du bist's allein, Herr, der stets wacht,  
 2,2 zu helfen und zu stillen,  
 2,3 wenn mich die Schatten finstrier Nacht  
 2,4 mit jäher Angst erfüllen.
- 3,1 Dein starker Arm ist ausgereckt,  
 3,2 dass Unheil mich verschone  
 3,3 und ich, was auch den Schlaf noch schreckt,  
 3,4 beschirmt und sicher wohne.
- 4,1 So will ich, wenn der Abend sinkt,  
 4,2 des Leides nicht gedenken,  
 4,3 das mancher Erdentag noch bringt,  
 4,4 und mich darein versenken,
- 5,1 wie du, wenn alles nichtig war,  
 5,2 worauf die Menschen hoffen,  
 5,3 zur Seite warst und wunderbar  
 5,4 mir Plan und Rat getroffen.

<sup>8</sup> In diesem Rahmen ist nur eine knappe Widergabe der statistischen Daten möglich; ausführlich sind sie einzusehen bei Fuhrmann, Abend, 275-279.

<sup>9</sup> Eine ausführliche Analyse des Liedes findet sich bei Fuhrmann, Abend, 160-177.

- 6,1 Weil du der mächt'ge Helfer bist,  
 6,2 will ich mich ganz bescheiden  
 6,3 und, was bei dir verborgen ist,  
 6,4 dir zu entreißen meiden.
- 7,1 Ich achte nicht der künft'gen Angst.  
 7,2 Ich harre deiner Treue,  
 7,3 der du nicht mehr von mir verlangst,  
 7,4 als dass ich stets aufs neue
- 8,1 zu kummerlosem, tiefem Schlaf  
 8,2 in deine Huld mich bette,  
 8,3 vor allem, was mich bitter traf,  
 8,4 in deine Liebe rette.
- 9,1 Ich weiß, dass auch der Tag, der kommt,  
 9,2 mir deine Nähe kündigt  
 9,3 und dass sich alles, was mir frommt,  
 9,4 in deinem Ratschluss findet.
- 10,1 Sind nun die dunklen Stunden da,  
 10,2 soll hell vor mir erstehen,  
 10,3 was du, als ich den Weg nicht sah,  
 10,4 zu meinem Heil ersehen.
- 11,1 Du hast die Lieder mir berührt.  
 11,2 Ich schlafe ohne Sorgen.  
 11,3 Der mich in diese Nacht geführt,  
 11,4 der leitet mich auch morgen.

Die Besonderheit der Liedaussage zeigt sich in der widersprüchlichen Konsonanz mit der Biographie des Dichters: der 1903 geborene Pfarrerssohn, seit 1931 mit der 13 Jahre älteren Jüdin Hanni Stein verheiratet, gilt als psychisch labil<sup>10</sup> und von den Repressalien des NS-Regimes gebeutelt.<sup>11</sup> Nach Berufsverbot als Journalist und Romanautor und drohenden Deportation sieht er im Ausgang des Jahres 1942 keinen anderen Ausweg mehr als sich gemeinsam mit seiner Frau

<sup>10</sup> Vgl. Rößler, Martin: Jochen Klepper. In: Ders.: Liedermacher im Gesangbuch. Liedgeschichte in Lebensbildern. Stuttgart 2001, 934-978. 936.

<sup>11</sup> Vgl. Henkys, Jürgen: Jochen Klepper – Schreiben und Verstummen vor Gott. Ein evangelischer Dichter im Deutschland der Judenvernichtung (1992). In: Ders.: Singender und gesungener Glaube. Hymnologische Beiträge in neuer Folge. Göttingen 1999, 272-287. 277. Vgl. auch Ders.: Das Berlin Jochen Kleppers. Ein Gemeindevortrag. In: Ders.: Singender und gesungener Glaube, 258-271. 263f.

und einer der beiden Stieftöchter in der Berliner Wohnung durch Schlaftabletten und Küchengas das Leben zu nehmen.<sup>12</sup> Diese Zusatzinformation zur Biographie Kleppers wurde den Probanden während des Gesprächs über das Lied gegeben, denn obgleich Klepper meistens zwar namentlich bekannt war, wusste niemand vom Schicksal des Autors.

Unter syntaktischen, poetischen und lexikalischen Gesichtspunkten gilt *Ich liege, Herr, in deiner Hut* bisweilen als zu „kompliziert“<sup>13</sup>, entweder weil es dem eigenen Sprachgebrauch nicht entspricht<sup>14</sup> oder weil der Sachverhalt schwieriger als notwendig dargestellt werde.<sup>15</sup> Daneben werden die im Lied verwendeten Lexeme als „dunkel“, „negativ“ und „schrecklich“ abgelehnt,<sup>16</sup> obwohl durch sie eigentlich etwas Positives ausgedrückt werden soll. Proband \*Jörn, in der Werbebranche tätig, bringt es für sich folgendermaßen auf den Punkt:

„Sagen wir mal es so, [...] wenn wir mal so'n Marketing-Text nehmen würden und du würdest diese Wörter rein schreiben, du würdest **kein** einziges Produkt verkaufen. Um es mal so auszudrücken. Die Wortwahl ist wirklich schrecklich! Damit kann man nichts Positives ausdrücken. Er meint zwar was Positives so nach dem Motto: ‚Auch wenn's schlecht war, dann hebst du mich wieder hoch‘, aber so dermaßen ausgedrückt, also die Wortwahl ist wirklich schrecklich.“<sup>17</sup>

Die Aversion richtet sich jeweils deutlich gegen die Bildsprache des Liedtextes, wobei entweder das Denotat (z.B. ‚Nacht‘) oder das Konnotat (z.B. ‚Lebensabend‘) kritisiert wird.

\*Katharina bemängelt allerdings die Ausdrucksweise und Bildlichkeit des Liedes, weil sie das Dargestellte – konkret bezieht sie sich auf das Ruhen in Gottes Armen (*Dem, der in deinen Armen ruht, ist wahre Rast beschieden*, Str. 1,3f.) – wortwörtlich nimmt. Dabei flößt ihr genauerhin nicht der Zustand des Ruhens Angst ein, sondern der Prozess, der diesem in ihrer Vorstellung vorausgeht. Sie selbst (in die Arme Gottes) „fallen“ zu sehen, demonstriert ihrer Meinung nach die Aufgabe von Selbstkontrolle.<sup>18</sup> \*Katharina wendet sich also gegen die Bildlichkeit des Liedes, weil die Assoziationskette, die die Illustration des Ruhens in Gottes Armen auslöst, zu einer ihren Grundängsten führt. Im weiteren Interview

<sup>12</sup> Vgl. Ihlenfeld, *Freundschaft mit Jochen Klepper*. Witten / Berlin 1958, 150; Henkys, *Jochen Klepper – Schreiben und Verstummen vor Gott*, 272.

<sup>13</sup> Vgl. KR II,216-118.229.239f.257-259.

<sup>14</sup> Vgl. KR II,218f.233 S. auch KR II,232f. „komisch geschrieben“

<sup>15</sup> Vgl. KR II,228f.

<sup>16</sup> Vgl. BS+JL II,293f.300-304.

<sup>17</sup> BS+ JL II,297-304.

<sup>18</sup> \*Katharina: „Auch hier, so, diese Ausdrucksweise: *Dem, der in deinen Armen ruht, ist wahre Rast beschieden*. Ich kann mir das immer so bildlich vorstellen. Das seh' ich eigentlich nie so, äh, im übertragenen Sinn, sondern ich seh' mich dann wirklich so, äh, fallen. [...] Das ist ganz merkwürdig. Das ist mir nie so bewusst gewesen, dass ich da so 'ne, solche Ängste habe. Dass ich, äh [...] ja, ich will wohl die Kontrolle nie abgeben, ne.“ KE II,105-110.

kommt sie immer wieder auf diese Gedankenverknüpfung zurück und verbindet automatisch Bilder des Schutzes und des Vertrauens mit ihrer Angst, keine eigene Kontrolle über sich und ihr Leben mehr zu haben.

\*Nadines Problem liegt weniger in der Bildlichkeit an sich, sondern in der Aufeinanderfolge und im Begründungszusammenhang der Bilder. Während sie solche wie *Schatten finsterer Nacht* (Str. 2,3) und *jähe Angst* (Str. 2,4) aus ihrem eigenen Erleben bestätigen und für sich akzeptieren kann, erfährt sie selbst nicht unmittelbar einen *kummerlosen tiefen Schlaf* (Str. 8,1). Sie deutet die Bilderfolge als Ausdruck „tiefen Vertrauens“, der sie gleichermaßen „fasziniert“ und „erschreckt“.<sup>19</sup> Sie erkennt also das Phänomen ihres eigenen Einschlafproblems in dem Stück wieder,<sup>20</sup> wobei die Lösung, die der Text ihr mit dem „tiefen Vertrauen“ anbietet, ihren Erfahrungshorizont und auch die Grenzen ihres eigenen Glaubens übersteigt. Diese Divergenz führt in ihrem Fall allerdings nicht zu einer vollkommenen Ablehnung der Bilder; in der ‚Faszination‘, die sie schildert, wird auch ersichtlich, dass sie einen Nutzen aus dem Lied ableiten kann:

„Ich hab’ so ’n bisschen das Gefühl, das is’n, also, ich glaub’, wenn ich das Lied singen würde abends, dann würd’ ich es nicht singen aus der Überzeugung heraus, sondern um mich zu überzeugen. [...] Also, es ist so ein ‚Ich-schaff’-das-schon-Lied‘. [---] Also, man hat doch oft Angst davor, dass man bestimmte Dinge nicht schafft, obwohl es eigentlich, wenn man es sachlich betrachtet, sehr unrealistisch ist, dass man sie nicht schafft. [---] Und dann ist es so ein sich selbst ’n Ruck geben und sagen: ‚Jetzt guck doch mal, du schaffst das schon!‘. Und so ist das – so würd’ ich das Lied, glaub’ ich, singen, so: ‚Er ist da und du bist geborgen!‘ Also um mich selber quasi davon zu überzeugen. In dem Moment, wo’s eigentlich nicht da ist, das Gottvertrauen.“<sup>21</sup>

\*Jörn hat, wie es schon angeklungen ist, insgesamt mit der „Wortwahl“ seine Schwierigkeiten. Ihm scheint es, als würde der Text nur aus negativen Begriffen bestehen bzw. als würden neutrale Ausdrücke im Textgesamt eine negative Deutung erfahren:

„Das ist echt der Hammer! In diesem Lied hast’e selbst ganz wertungslose Ausdrücke *Sind nun die dunklen Stunden da*, wenn du das vorher gelesen hast, kriegt das für dich eigentlich einen negativen Eindruck, *dunkle Stunden*. Das ist echt der Hammer.“<sup>22</sup>

Während er den Text vorliest, steigert sich seine Antipathie gegen das Lied. In starken negativen emotionalen Äußerungen bringt er dies während des Vor-

<sup>19</sup> Vgl. NK II, 127-133.

<sup>20</sup> Vgl. NK I, 7-10.32-34.

<sup>21</sup> NK II, 139-142.144-146.148-151.

<sup>22</sup> BS+JL II, 315-318.

lesens zum Ausdruck: „[---] ich spring gleich aus dem Fenster“<sup>23</sup>. Mit diesem Ausdruck der Verzweiflung, der von seiner Lebenspartnerin sogleich als Übertreibung kritisiert wird,<sup>24</sup> spielt \*Jörn theatralisch vor, wie ausgeprägt depressiv er die Gestimmtheit des Textes wahrnimmt. Und es will seltsam anmuten, dass ihn der Effekt, den das Lied bei ihm auslöst, u.U. in den Selbstmord treiben könnte: „Schau Dir das bitte einmal an. Das ist ja wohl so ganz bitter. [...] Also, eine Messe, drei oder vier von den Liedern und dann hängt man sich auf. Da werd' ich ja super depressiv von“<sup>25</sup> \*Jörn parodiert seine Kritik am Lied, ohne allerdings zu diesem Zeitpunkt schon über den Suizid KLEPPERS in Kenntnis gesetzt worden zu sein.

\*Babsi reibt sich hingegen lediglich an der beklemmenden Darstellung von Dunkelheit und Nacht, weil sie nicht mit ihrer Sichtweise übereinkommt,<sup>26</sup> und weil der Text, den sie als depressiv einstuft, ihrem eigenen Weltbild und ihrer eigenen Lebensweise widerspricht.<sup>27</sup> Lieder wie *Ich liege, Herr, in deiner Hut* beurteilt sie als „nicht effektiv“<sup>28</sup> weil sie eine depressive Verstimmung verstärken, anstatt, wie es geistliche Lieder ihrer Meinung nach im Kontext eines Gottesdienstes leisten sollten, durch Liebe die „innere Dunkelheit“<sup>29</sup> vertreiben. Eine übertragende Deutung des Bildes ‚Nacht‘ erscheint ihr daher sinnvoller und auch akzeptabler zu sein.<sup>30</sup>

Die Hintergrundinformationen, die den Interviewpartnern zum Autor des Liedes gegeben wurden, bestätigen einerseits die bis dahin getroffenen negativen Urteile über den Text, andererseits erzeugt die Biographie KLEPPERS auch einen gewissen Widerstand. So belegt der Selbstmord des Autors und seiner Familie für \*Babsi und \*Jörn das von ihnen ausgemachte Dunkle; er dient als Erläuterung für die Negativität des Textes und stützt damit auch seine Glaubwürdigkeit. Die Hintergrundinformationen verhelfen zu einem besseren Verständnis des Textes,<sup>31</sup> wobei sein Gesamteindruck nicht verbessert wird:<sup>32</sup>

\*Babsi: „Ja, das macht das Stück halt verständlicher. Es gibt halt 'nen Grund an, warum das so düster ist, mit welcher Grundstimmung das geschrieben wurde. Die meisten Leute, die Lieder schreiben, denke ich mal, haben ja auch 'ne In-

<sup>23</sup> BS+JL II,344.

<sup>24</sup> Vgl. BS+JL II,345.358f.

<sup>25</sup> Vgl. BS+JL II,44-46.

<sup>26</sup> Vgl. BS+JL II,305-314.319f.

<sup>27</sup> Vgl. BS+JL II,432-435.

<sup>28</sup> BS+JL II,420f.435.

<sup>29</sup> BS+JL II 421-432.

<sup>30</sup> „Und wenn man das symbolisch sieht, dann macht's halt auch mehr Sinn, finde ich dann.“ BS+JL II,364f.

<sup>31</sup> Vgl. BS+JL II,372.408.412-416.

<sup>32</sup> Vgl. BS+JL II,375f.404f.407.

tention dahinter, oder wollen ihre eigenen Gefühle darein spiegeln und ich denke, dass ist ihm dann ganz gut gelungen.“<sup>33</sup>

Angesichts des existentiellen Kontextes, in dem *Ich liege, Herr, in deiner Hut* verfasst wurde, wird die Textkohärenz verschiedentlich positiv bewertet. Der Text gilt insgesamt, vor allem aber aus der Perspektive des Autors, als stimmig.<sup>34</sup> Gleichwohl wird durch den Aspekt der Selbsttötung die Glaubwürdigkeit der Textaussage in Zweifel gezogen:

\*Katja Ronsdorf: „[w]as ich so'n bisschen empfinde, wo Sie das gesagt haben, ist, dass ich das nicht verstehen kann. Auf der einen Seite sagt er hier, er legt alles zurtück, auch im Grunde genommen in die Hände, und auf der anderen Seite gibt er auf. Bringt seine Familie oder sich um. [---] Denn hier *ich schlafe ohne Sorgen*, gut, *der mich in diese Nacht geführt, / der leitet mich auch morgen*. Gut, wenn er dann den Tod wirklich als Nacht [---], sieht, dann ist es vielleicht was anderes. Auch hier: ich weiß, *der Tag der kommt, / mir deine Nähe kündet, / und dass alles was mir frommt, / in dir seinen Abschluss findet*, dann würd' ich, dann gebe ich nicht auf. Kann ich dann nicht nachvollziehen.“<sup>35</sup>

Erst die Information über KLEPPERS Lebensende öffnet \*Katja Ronsdorf eine zweite Deutungsebene, auf der sie die ‚Nacht‘ im übertragenden Sinne als Tod und „Lebensende“ des Autors versteht.<sup>36</sup> Diese neu entdeckte Mehrdeutigkeit führt letztlich zu einer doppelten Ablehnung des Liedes: Erstens sieht sie einen deutlichen Widerspruch zwischen der Aussage des Gottvertrauens und dem Akt der Selbsttötung – den sie sich aus einer bloßen Stimmungsschwankung heraus erklärt -,<sup>37</sup> und zweitens erscheinen ihr diese neuen Zusammenhänge für den Abend zu kompliziert zu sein.<sup>38</sup>

\*Elisabeth Schmidt sieht durch die zusätzliche Information ihre grundsätzliche Kritik an Abendliedern bestätigt. Der Selbstmord des Autors ist für sie der Beleg der Charakterschwäche, die sie in einigen Abendliedern, besonders jedoch im Lied *Ich liege, Herr, in deiner Hut* zu erkennen glaubt:

„Mit der ganzen Familie? [...] Ja – bei diesem Lied fällt mir speziell auf, dass hier ‚Du machst das‘, also, die ganzen Sorgen werden auf jemand anders übertragen und ich versuche da selber was draus zu machen, zum Beispiel aktiv, wenn

<sup>33</sup> BS+JL II,412-416.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.; KR II,228.231f.238f.

<sup>35</sup> KR II,242-246.249-253.

<sup>36</sup> „Dann kann es eigentlich wirklich nur sein, dass er *Nacht* wirklich als Lebensende gesehen hat, und dann kommt der Tag eben bei Gott. Sonst könnt ich es mir nicht erklären.“ KR II,255-257.

<sup>37</sup> „Na gut, muss er ja wissen. [lacht] Kann ja auch stimmungabhängig gewesen sein.“ KR II,253f.

<sup>38</sup> Vgl. KR II,257-259.

ich jetzt die Hintergründe jetzt kenne, zum Beispiel ‚Ich verlass das Land, ich geh woanders hin‘, nicht warten, dass es sich von selber richtet.“<sup>39</sup>

Sie setzt das Vertrauen auf Gott, das ihrer Einschätzung nach KLEPPER zum Bleiben in Deutschland verleitet hat, mit Tatenlosigkeit gleich. Bevor sie über die Umstände des Autors Kenntnis gewinnt, kann sie dem Lied und dem Leitthema ‚Vertrauen‘ einen gewissen Reiz zubilligen. Sie antizipiert ihr Wissen über die Entstehungskontext und die Umstände, in denen der Autor gelebt haben muss:

„Wobei, wenn man auch die Zeit bedenkt, das war zur Kriegszeit, wenn man da nicht wusste, wie es weitergeht, dann bekommt das noch einen besonderen Aspekt. Denn in der Zeit konnte man sich auf gar keinen verlassen, da musste man alles selber tun, dass es besser wird, sondern konkret losziehen und hams-tern und essen holen.“<sup>40</sup>

Damit stellt sie die von ihr allgemein inkriminierte Abgabe von Verantwortung für das eigene Leben der zeitgeschichtlich bedingten Notwendigkeit absoluter Selbstverantwortung gegenüber. Implizit wertet sie so das Motiv ‚Vertrauen in Gott‘ und die ihrer Meinung damit einhergehende Selbstverantwortungslosigkeit als Zeitkritik.

Insgesamt zeigt sich, dass die Zusatzinformation über das Leben des Autors einerseits dem Textverstehen zugute kommt, weil sich die Probanden die starken negativen Bilder aus dem Geschichtsbild über das Dritte Reich erklären. Andererseits erfährt das Stück durch die Hintergründe einen Glaubwürdigkeitsverlust, weil die Aussagen des Vertrauens und des Schutzes durch den Akt des Suizids infrage gestellt werden. Die Interviewten befassen sich also mit demselben Problem, das schon die ersten Rezipienten nach dem Tod KLEPPERS beschäftigte.<sup>41</sup>

Ungeachtet der Rolle der Selbsttötung wird dem Lied die Fähigkeit zugesprochen, seine Rezipienten aus einer negativen Situation in einen besseren Zustand versetzen bzw. zumindest zu einer Akzeptanz der eigenen Lage verhelfen zu wollen: es will „Mut machen und Schutz geben“<sup>42</sup>, „Verständnis für Leid“<sup>43</sup> vermitteln und auf diese Weise Leidenden eine Identifikationsmöglichkeit bieten<sup>44</sup>. Lieder wie *Ich liege, Herr, in deiner Hut* vermitteln trotz ihrer vermeintlichen passiven Gottergebenheit Handlungsanweisungen bzw. eröffnen zumindest neue Perspektiven, wie die eigenen Probleme bewältigt werden können.<sup>45</sup>

<sup>39</sup> ES II,118-122.

<sup>40</sup> ES II,105-109.

<sup>41</sup> Vgl. Ihlenfeld, *Freundschaft mit Jochen Klepper*, 125-129. 151.

<sup>42</sup> BS+JL II,358.

<sup>43</sup> BS+JL II,386.388f.

<sup>44</sup> BS+JL II,379-385.

<sup>45</sup> Vgl. ES II,134-139.

### Empirisch-theologische Deutung des Motivs „Gottvertrauen“

Etliche Aspekte ließen sich aus den zu „Ich liege, Herr, in deiner Hut“ präsentierten Äußerungen evaluieren. Aufgrund des begrenzten Rahmens soll sich auf das Phänomen des *Gottvertrauens* beschränkt werden:

- Gottvertrauen gilt als keine zeitgemäße Haltung; es legitimiert sich allenfalls in geschichtlich heiklen Zeiten, wird als heutige Lebensstrategie jedoch als unangemessen beurteilt. Es wird sogar als eine Form der Charakterschwäche missbilligt. Man gilt als nicht verantwortungs- oder selbstbewusst genug, um das eigene Leben ohne das Vertrauen auf Gott adäquat gestalten zu können. Indem man sich vertrauensvoll auf die Hilfe Gottes stützt – wird Textautoren und Rezipienten unterstellt – die eigene Schwäche auf diese Weise ausgleichen bzw. ersetzen zu können. (ES)

- Vereinzelt gilt das Vertrauen auf Gott spirituell als faszinierend und erstrebenswert, wenngleich es eine unrealistische Haltung bleibt. Gottvertrauen verlangt ein hohes Maß an psychischer Stärke, deren Fehlen die Textaussage als Selbstäußerung Kleppers ungläubwürdig werden lässt. (KR; NK)

- Gottvertrauen ist Ausdruck der Depressivität, kann aber auch als Stimmungsaufheller nutzbar gemacht werden, wenn es in positivere Bilder und Vokabeln gekleidet würde als es in dem vorgelegten Lied der Fall ist. In Gestalt des Klepper-Liedes kann dem Gottvertrauen keine effektive Wirkung auf die menschliche Psyche beigemessen werden. (BS; JL)

- Durch Gottvertrauen, wie es in *Ich liege, Herr, in deiner Hut* illustriert wird, werden die Selbstkontrolle und Selbstverantwortung vermieden bzw. aufgegeben. Das Gottvertrauen wird als Vermeidung von Selbstverantwortung erkannt, insofern im Vertrauen auf Gott die Eigeninitiative für ein geglücktes und erfolgreiches Leben aufgegeben wird. Ein im Glauben an Gott gründendes Vertrauen dient höchstens dazu, die eigene Untätigkeit zu rechtfertigen.<sup>46</sup> Außerdem wird das illustrierte Gottvertrauen als einengend empfunden. Die Übereignung des Selbst in Gottes Schutz beschneidet gleichsam die eigene Handlungsfreiheit, weil man um Selbstkontrolle und Selbstbestimmung gebracht werde.<sup>47</sup> (ES; KE)

---

<sup>46</sup> Die Probandin \*Elisabeth Schmidt erkennt dieses Defizit auch in anderen Abendliedern wieder: „Was mir so auffällt, bei dem, was ich bisher gelesen habe, dass die ganze Verantwortung und die, äh, die Aufmerksamkeit, dass alles richtig läuft, auf die – jemand anders schieben, dass hier nicht steht: ‚Ich werde es schaffen. Der nächste Morgen wird gut.‘, sondern mehr, – die Verantwortung für das eigene Leben ist in Abendliedern sehr gerne auf jemanden anders geschoben. – Bis jetzt. – ‚Du verlangst nichts von mir‘, aber ‚Er macht, er macht.‘“ ES II,100-105; vgl. auch ES II,201-210.352-355.

<sup>47</sup> Vgl. auch KE II,36-38.109f.333.

In Ansätzen wird auch deutlich, dass der Glaube selbst als eine primär individuelle Angelegenheit erachtet wird, was durchaus auch aus der Einzelinterviewsituation heraus begünstigt sein mag. Es ist dennoch evident, dass kein einziger Proband auf eine sozial-ekklesiale Dimension göttlichen Vertrauens Bezug nimmt. Die ekklesiologische Dimension der Erfahrung göttlicher Zuwendung als Volk Gottes, dessen Teil man durch die Taufe geworden ist und aus der Gottvertrauen erwachsen könnte, ist nicht erkennbar. Gott ist allenfalls ein individueller Helfer, der in Notsituationen „bestellt“ werden kann. Ohne ihn auskommen zu können ist erstrebenswerter, als sich in seiner Lebensführung schlicht auf ihn zu verlassen.

Zwei elementare Grundhaltungen sind in der Art und Weise, wie die Interviewten ihre Bewertungen an den Liedern insgesamt, besonders auch an dem hiesigen Exempel, und den in ihnen transportierten Themen vornehmen, erkennbar:<sup>48</sup>

Zum Einen werden die Lieder idealisiert. Primär ist also die *Kongruenz* des (symbolischen) Liedinhalts mit der eigenen Lebenssituation bzw. mit den Idealvorstellungen des eigenen Lebens entscheidend. Es werden nur solche Bilder akzeptiert, die eigene bekannte oder erwünschte Empfindungen und Erfahrungen nachzeichnen. Damit einher geht die *Symbolakzeptanz*, d.h. Annahme bzw. Ablehnung der Lieder in Abhängigkeit der Akzeptanz ihrer verwendeten Symbole. Ein Lied und seine Themen und Bildern werden akzeptiert, insofern sie mit der eigenen subjektiven Sinnkonstitution korrelieren.

Zum Anderen ist die Wertungssituation an der *Erwartung eines Effekts* orientiert: Lieder sollen einen für die eigene Stimmung möglichst positiven Effekt transportieren. Geistliche Lieder wie die Kleppers müssen daher zwangsläufig als unerträglich wahrgenommen werden, denn beide Haltungen führen zu einer konsequenten Abweisung negativer Themen wie Leid, Anfechtung oder Tod.

Die Hintergrundinformation zum Suizid Kleppers lenkt das Textverstehen, insofern von einigen Probanden ein kausaler Zusammenhang zwischen Textaussage und Tat hergestellt wird. Da eine Form der Selbsttötung von den Probanden noch nicht erfahren worden ist, muss das Lied, wenn sein Inhalt auf die eigene subjektive Sinnkonstitution bezogen und idealisiert wird, zwangsläufig eine Ablehnung erfahren. Um es pointiert auszudrücken: Das Vertrauen auf Gott wird als eigene Möglichkeit ausgeschaltet, weil derjenige, der in solcher Weise geglaubt hat, sich letztlich umbringen musste.

Gottvertrauen gilt weitgehend als Defizit, weil ein unzureichendes eigenes Konfliktlösungspotential unterstellt wird. Dieses Thema wird nicht im Sinne der Bibel primär als *Antwort* auf das rettende göttliche Handeln verstanden, sondern

<sup>48</sup> Zu den Bewertungsschemata geistlicher Lieder siehe ausführlich: Fuhrmann, Abend, 342-349; Dies.: Alles nur Befindlichkeit? Empirischer Befund und theologische Problemanzeige zum Verhältnis von Liturgie und Lebensgefühl. In: LJ 3/2009, im Erscheinen.

als bloßer Hilferuf an eine numinose Macht, falls kein alternativer Ausweg mehr gesehen wird. Wenn das Vertrauen auf Gott als Schwäche wahrgenommen wird, so wird letztlich auch der Gaube selbst negativ bewertet. Göttliches Vertrauen kann aufgrund fehlender Korrelation mit der eigenen Sinnkonstitution keinen solchen positiven Effekt erzielen und fällt daher als eigene Option aus.

### Das Lied als Forschungsinstrument der Empirischen Theologie

Inwiefern eignet sich nun das geistliche Lied für die empirische Forschung? Einerseits handelt es sich bei einem Lied um eine – in seiner Intensität graduell verschiedene, zum Teil dogmatisch überformte – subjektive Glaubensäußerung seines Produzenten und kann mit gewissen Abstrichen als seine eigene Deutung der göttlichen Selbstmitteilung gelten. Andererseits, und das ist in unserem Fall wesentlich interessanter, bringt das Lied durch seine inneren Strukturen Voraussetzungen mit, weswegen es sich als Instrument der Empirischen Theologie besonders eignet und es bei der Erschließung persönlicher Glaubensartikulationen eine Hilfe sein kann:

Verglichen mit einem Gedicht verfügt ein Lied über einen *erweiterten* poetischen Text: seine textuelle Ebene ist ergänzt um melodische und harmonische Dimensionen. Einen poetischen Text kann man als eine Art „überstrukturierten Text“<sup>49</sup> bezeichnen, „in dem die Alltagssprache zusätzlichen Regeln unterworfen ist bzw. [...] sie zusätzliche sekundäre textbildende Ordnungsmuster enthält, die im Hinblick auf die alltägliche Mitteilungsfunktion der Sprache überflüssig scheinen“<sup>50</sup>. Im Zusammenspiel von Wort und Ton, Rhythmus und Harmonie wird etwas mitgeteilt, das nicht explizit ins Wort gehoben wird und dennoch zusätzliche Informationen über die Struktur eines Liedes und über dessen Aussagegehalt impliziert. Dies kann nicht nur zu verschiedenen Lesarten und Interpretationen führen, sondern auch jeweils unterschiedliche Effekte bei seinen Rezipienten auslösen – Freude, Angst, Trauer...

Indem sich die Probanden mit dem Klepperlied auseinandersetzen, befassen sie sich mit einem basalen Thema des christlichen Glaubens, dem gläubigen Vertrauen auf Gott; das Lied wird zur hermeneutischen Brücke zwischen biblischer Tradition und Gegenwart. Aber nicht nur das: es dient gleichwohl als hermeneutischer Zubringer zwischen Dogmatik und persönlicher Frömmigkeit, denn in

---

<sup>49</sup> Link, Jürgen: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Helmut Brackert (Hg.): Literaturwissenschaft. Grundkurs I. Hamburg 1981, 192-219. 192f; Ders.: Elemente der Lyrik. In: Ders. / Jörn Stückrath (Hgg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hamburg 1996, 86-101. 87.

<sup>50</sup> Schulte-Sasse, Werner/Werner, Renate: Einführung in die Literaturwissenschaft. (UTB 640) Stuttgart 1977, 126f.

der Rezeption des Liedes verbindet sich die christliche Tradition, die sich in den Themen und Motiven des Liedes komprimiert darstellt, mit der Glaubensrealität seiner Rezipienten, wird sie – wie die Interviewausschnitte gezeigt haben – reflektiert, infrage gestellt, verworfen oder adaptiert. Das Lied dient somit auch als Brücke hin zu jenen affektiven Bereichen des Glaubens, die häufig unartikulierte bleiben. Der Glaube ist, kein rein kognitives, intellektuell steuerbares Phänomen, sondern vielschichtig wie ein Lied; seine persönliche Relevanz wird für den Glaubenden daher nicht allein auf der verstandesmäßigen Ebene erschlossen werden können. Der Glaube eines Menschen beschränkt sich nicht allein auf das, was in Bibel oder Katechismus gedruckt steht oder welche Dogmen geglaubt oder bezweifelt werden. Die eigene Biographie und die aktuellen Lebensumstände bedingen wesentlich, was konkret geglaubt wird.

Die neue Verbindung zwischen Hymnologie und Empirischer Theologie ist nicht von einseitigem Nutzen; die Hymnologie kann ebenfalls von den Ergebnissen Empirischer Theologie profitieren, wenn sie theoretisch und praktisch an den Diskurs anzuschließen vermag: Sie hat sich etwa zu fragen, wie auf der Basis solcher Erkenntnisse heute Gesangbücher gestaltet werden können. Wenn geistliche Lieder in der Liturgie nicht bloß schmückendes Dekor und sie als Teil der Verkündigung der göttlichen Offenbarung anerkannt sind, dann gilt es, den Rezipienten einen Weg zu bahnen, um zu eigenen Zugängen dieser göttlichen Selbstmitteilungen zu finden und sich ihrer interpretierend zu bemächtigen. Dies bedarf einer reflektierten pädagogischen Vermittlung besonders des traditionell gewachsenen geistlichen Liedes ebenso wie der Unterstützung von neuen gehaltvollen Liedproduktionen.

## Paulus Gerhardtus – Poeta doctus

Das Folgende bietet Ausschnitte aus einem Vortrag, den ich im Paul Gerhardt-Jahr 2007 vor unterschiedlichen Auditorien gehalten habe, die, ohne hymnologische Vorkenntnisse, das ungebrochene, lebendige Interesse gerade an diesem Kirchenlieddichter bezeugten. Ziel war, die literarische Komponente, und zwar in ihrer historischen Ausprägung, für Entstehung, Gestalt und Gehalt der Lieder zur Geltung zu bringen. Die Vortragsform ist beibehalten. Anregung und Kenntnisse verdanke ich wesentlich, mit Dank, zwei IAH-Mitgliedern: Christian Bunnens: Paul Gerhardt. Weg – Werk – Wirkung, 2.Aufl. Göttingen 2006, 2007; Martin Rößler: Liedermacher im Gesangbuch, Stuttgart 2001, S. 413-469. Ich zitiere die Liedtexte, mit Verweis auf das Evangelische Gesangbuch (EG), nach Eberhard von Cranach-Sichert (Hg.): Paul Gerhardt, Wach auf, mein Herz, und singe, Wuppertal 2004.

Theodor Fontane besucht im Juni 1862 Mittenwalde, Paul Gerhardts erste Pfarrstelle, und sinniert: „Wenn Gerhardt dann abends an dem offenen Hinterfenster seiner Arbeitsstube saß und über die Stadtmauer hinweg in die dunkler werdenden Felder blickte, während von der Propsteikirche her der Abend eingeläutet und eine alte Volksweise vom Turm geblasen wurde, dann ward ihm das Herz weit, und den Atem Gottes lebendiger fühlend, kam ihm selber ein Lied und mit dem Liede Glück und Erhebung ... So entstand das ‚Abendlied: Nun ruhen alle Wälder ...‘, jenes Musterstück einfachen Ausdrucks und lyrischer Stimmung.“ – Das ist zu schön, um wahr zu sein!

Fontanes Vorstellung davon, wie Paul Gerhardts Lieder entstanden sein könnten, ist sehr typisch für das 19.Jh., wirkt aber mit suggestiver Kraft durch das 20. Jh. hindurch bis in unsere Tage. Es ist die Vorstellung, Lyrik sei „Erlebnislyrik“: Ein Dichter, geniehaft sonderbegabt, bringt ein biographisches Erlebnis, möglichst stimmungshaft verdichtet, deshalb auch „Stimmungsllyrik“, auf genuine Weise zum einmaligen sprachlichen Ausdruck. Diese Vorstellung trifft, wenn überhaupt je, allenfalls vom Ende des 18. Jh.s an zu, für Sturm und Drang, Klassik, Romantik und deren Traditionen. Sie hat Paul Gerhardt den irreführenden Titel „Goethe des 17. Jahrhunderts“ eingebracht, und sie hat wie ein Filter

bewirkt, dass einige wenige Lieder, Strophen, Verse Paul Gerhardts mehr als alle anderen sein Bild bestimmen. Eben das Abendlied *Nun ruhen alle Wälder* (EG 477), das Fontane im Ohr hatte. Oder das überaus beliebte *Geh aus, mein Herz, und suche Freud* (EG 503). Oder das Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden* (EG 85). Sie fehlen in keiner Lyrik-Anthologie. – Hier muss doch nachdrücklich korrigiert werden!

Die Poetik des 17. Jh.s ist eine andere. Nicht „Erlebnislyrik“ im Sinne von: Erlebnis drängt und führt zu seinem lyrischen Ausdruck. Sondern „Gelegenheitsdichtung“ in folgendem Sinn: Es gibt festliegende gesellschaftliche Anlässe wie Geburt und Geburtstag, Kindstaufe, Hochzeit, Tod und Begräbnis, Festlichkeiten jeder Art, Schul- und Universitätsfeiern, Doktorpromotion, Amtsantritt, Friedensfest und dergleichen mehr. Solche Anlässe bilden „Gelegenheit / Okkasion“ dafür, dass man sie ausgestaltet mit Zeremonien mancherlei Art (Kirchgang, Festzug, Musik, Bankett) – und eben auch mit literarischen Darbietungen, mit Liedern und Gedichten, mit festlich-hohen Reden, mit theatralischen Aufführungen, deutsch und lateinisch. Dichtung hat noch im 17. Jh. zweckbezogen dienlichen Grundcharakter. Sie dient repräsentativen, didaktischen, unterhaltlichen Aufgaben, die zu öffentlichen Anlässen anfallen. Erst allmählich und später wird Literatur zu einer eigenen gesellschaftlichen Institution und Instanz, die mit eigener Autorität zu allem und jedem in mir und außer mir Stellung nehmen kann und soll; erst darin hat „Erlebnislyrik“ ihren Platz.

Gelegenheitsdichtung wird für erlernbar gehalten, gelehrt und geübt anhand von Regeln und nachzuahmenden Vorbildern an den Schulen und Universitäten, ein Element höherer Bildung. Paul Gerhardt hat es da gelernt. Seine Ausbildung ist die eine, ganz unsensationelle biographische Grundlage seines Dichtertums. Sein erstes datierbares Gedicht ist eine Hochzeits-Ode in 18 Strophen auf ein Paar seiner Hauslehrerumgebung:

*Der aller Herz und Willen lenkt/ Und, wie er will, regieret,/ Der ists, der euch,  
Herr Bräutigam, schenkt,/ Die man euch hier zuführet./ Glück zu, Glück zu, ruft jedermann,  
/ Gott gebe, daß es sei getan/ Zu beider Wohlergehen ... Es geht ein Englein  
vornen an,/ Und wo es geht, bestreuts die Bahn / Mit Rosen und Violen.*

Zu diesen „Gelegenheiten“ dichterischer Äußerung ist im 16. Jh. eine überaus folgenreiche hinzugekommen. Martin Luther hat im Zuge seiner Reformation den Gottesdienst für deutschsprachige Lieder geöffnet und ihnen vollgültige liturgische Qualifikation zuerkannt. Was zunächst sehr zögerlich anlief und vom Reformator selbst in die Hand genommen werden musste, entwickelte sich rasch, über die Konfessionsgrenzen hinweg, zu einem mächtigen literarischen Strom im 16., 17., noch im 18. Jh., dann erst dünner werdend: das deutsche Kirchenlied. – Es waren geeignete Lieder für den sonntäglichen Hauptgottesdienst zu verfassen, für Eingang, Kyrie, Gloria, Predigt, Vaterunser, Abendmahl etc.; aber auch

für die wöchentlichen Predigt- und Katechismusgottesdienste und Andachten; für die Kasualien wie Taufe, Begräbnis; es war nicht zuletzt der Jahresfestkreis von Advent bis Pfingsten zu versorgen. – „Gelegenheiten“ über „Gelegenheiten“, noch vermehrt dadurch, dass bereits Luther das „Haus“ und die Schule als Orte seiner missionarisch-seelsorgerlichen Bemühungen einbezogen hat – auch durch Lieder.

Paul Gerhardt steht in dieser Tradition. Zu seiner Ausbildung als biographischer Voraussetzung seines Liedschaffens tritt hinzu, dass er es wie viele andere im Hinblick auf das angestrebte Amt und als Teil seines geistlichen Amtes ausübt – Dichtung als erlernter Teil des Amtsgeschäfts, so nüchtern ist das zunächst anzusetzen, auch für Paul Gerhardt.

Wer vielleicht enttäuscht darüber ist, dass wir uns seine Lieder nicht primär als Verarbeitung biographischer Erlebnisse vorstellen sollen, – wofür in der Regel der persönliche, familiäre und gemeindliche Leidensanteil zur Zeit des 30jährigen Krieges namhaft gemacht wird, – der sollte bedenken: Die Wirkungsmöglichkeit von „Gelegenheitsdichtung“ in die weltliche und religiöse Öffentlichkeit hinein ist eine so viel gesichertere und breitere als die, die sich der spätere „Erlebnisdichter“ erst erschreiben muss. Die Wirkung des „Gesangbuchdichters“ Paul Gerhard war für zentrale Fragen der Lebensorientierung unvergleichlich längerfristig, breiter, nachhaltiger als die selbst eines Goethe. „Gesangbuchdichter“ – der gewichtigste Teil seiner Lieder ist im Zusammenhang mit der Gesangbucharbeit der Kantoren Crüger (PRAXIS PIETATIS MELICA) und Ebeling entstanden. Paul Gerhardt hat für die verschiedenen Rubriken beigetragen, also für vorgegebene „Gelegenheiten“ auch dieser Art. Man hat mit Recht gesagt, dass man allein mit seinen Liedern ein vollständiges Gesangbuch zusammenstellen könnte.

Wenn in manche der Lieder – vor allem aus den schon um 1700 thematisch zusammengestellten „Kreuz und Trost“-Liedern – mehr als in andere etwas von der persönlichen Lebenssituation Paul Gerhardts eingegangen zu sein scheint, so ist diese doch biblischen, besonders Psalm-Situationen, so zu- und eingeordnet und dichterisch so verarbeitet, dass von Vielen nachgesprochen, nachgesungen werden konnte, was darüber gesagt ist, und diese Möglichkeit der biblischen Verankerung und sprachlichen Verallgemeinerung hat sie wahrscheinlich überhaupt erst zu Wort kommen lassen. Ebeling kann die Lieder als „Pauli Gerhardt's Geistliche Andachten“ anbieten, geeignet für Gottesdienst und Haus.

„Andachten“ sind diese Lieder auch darin, welch weiten orientierenden Horizont sie über den engeren Anlass hinaus aufreißen. – *Die güldne Sonne voll Freud und Wonne* (EG 449) beschreibt nicht einen ersten Blick durch die Schlafzimmergardinen. Das Morgenlied geleitet durch den ganzen Tag bis hin zum Abend. Es fasst dabei dankend die *Güter und Gaben* des Schöpfers ebenso ins Auge wie es um Vergebung – der Erlösungsaspekt – und um Bewahrung vor Anfechtung und

Sünde bittet. Das Morgenlied führt durch den ganzen Tag, ja durchs ganze Leben bis zur Sterbestunde:

Menschliches Wesen,/ Was ists gewesen?/ In einer Stunde/ Geht es zugrunde,/ Sobald ein Lüftlein des Todes drein bläst.

Und selbst das ist nicht das letzte Wort. Noch einmal, wie zu Beginn, leuchtet *der Sonnen gewünschtes Gesicht* auf und verheißt:

*Freude die Fülle/ Und selige Stille/ Wird mich erwarten/ Im himmlischen Garten,/ Dahin sind meine Gedanken gericht.*

Das Abendlied *Nun ruhen alle Wälder, / Vieh, Menschen, Städt und Felder, / Es schläft die ganze Welt* (EG 447) ist so viel mehr als ein stimmungsvoller Blick aus dem Fenster über den Schreibtisch hinweg auf die dunkelnden Felder. Vor Augen und im Ohr hat Paul Gerhardt die schönen Abendmotive aus Vergils „Aeneis“ (4, 522ff) und Jesaja (14,7 Nun hat Ruhe und Frieden alle Welt), und es folgt eine 9-strophige ausgearbeitete Abendandacht, in der, fast pedantisch, allen Momenten dieser Stunde ein geistlicher Sinn entnommen wird: der untergegangenen Sonne ebenso wie den aufgezogenen Sternen, dem Auskleiden und Bettgang, den müden Augen, die mich nicht mehr selbst bewachen können; am Ende eine Fürbitte für *meine Lieben*.

*Der Leib eilt nun zur Ruhe, / Legt ab das Kleid, die Schuhe,/ Das Bild der Sterblichkeit,/ Die zieh ich aus, dagegen/ Wird Christus mir anlegen/ Den Rock der Ehr und Herrlichkeit.*

Solche Verse „fließen“. Das weist uns auf einen weiteren wichtigen Bedingungs-zusammenhang für Paul Gerhardts Lieddichtung. Er konnte in Wittenberg den Rhetorik- und Poetikprofessor August Buchner hören Dieser aber war ein einflussreicher Vertreter und Verbreiter der Ideen von Martin Opitz. Opitz hat mit seinem „Buch von der deutschen Poeterei“ 1624 eine literaturgeschichtliche Bewegung ausgelöst, die Folgen keineswegs nur für das 17. Jh. hatte. Impuls war, eine Nationalliteratur in deutscher Sprache zu schaffen, die vor den antiken Literaturen bestehen und sich mit den zeitgenössischen Literaturen der Franzosen, Spanier, Italiener, Engländer messen konnte. Es sollte geschehen, indem man Regelwerke für das Verfassen von Dichtung, also Poetiken, aufstellte. Getragen war die Bewegung nicht nur von einzelnen Gelehrten, Dichtern, adeligen Mäzenen, sondern, wirkungsvoll, von Zusammenschlüssen Interessierter zu „Sprachgesellschaften“ mit klingenden Namen wie „Pegnitzschäfer“ oder „Elbschwanorden“. In diese Bewegung mit ihrem Niveauanspruch aber wird das Kirchenlied voll einbezogen. Kirchenlieder dienen als maßgebliche Beispiele; Kirchenlieddichter der Zeit wie Simon Dach, Johann Rist, Sigmund von Birken sind prominente Mitglieder der Gesellschaften.

Geregelt aber wurde keineswegs nur die Strophik und Metrik. Diese auch: Konnte Luther noch inmitten seiner Zeitgenossen silbenzählend Verse verfassen

wie den: *das mácht Christús wahr Góttes Sóhn*, so ist der Zusammenfall von metrischem Akzent und natürlicher Wortbetonung seit Opitz Selbstverständlichkeit, für Paul Gerhardt wie für uns.

Maßgeblich geregelt und erlernbar gemacht sollten alle Bereiche des poetischen Verfahrens sein. Dabei baute man auf dem System der Rhetorik auf, auf einem System, das von seinen antiken Wurzeln her von vornherein adressaten- und wirkungsbezogen (nicht ausdrucksbezogen) war. War Rhetorik im Mittelalter eine Kunst sprachlichen Ausschmückens des Gegenstands (*ars ornandi*), um seine Bedeutung hervorzuheben, so wird ihr mit dem Humanismus (und der Reformation) die Aufgabe zugewiesen, für wichtige Themen das Innerste des Menschen, sein „Herz“, anzurühren und zu bewegen (*ars movendi*). Auf dieser Stufe wird sie Grundlage der Poetik des 17. Jh. s

Ihre Aufgabe beginnt bei der *Inventio*: Wie finde ich Gedanken, Argumente, Gegenargumente, Motive, Beispiele für ein bestimmtes Thema; dafür werden ganze Kataloge hilfreich zu Verfügung gestellt, wenn etwa die Schönheit einer Frau zu beschreiben ist. – Die *Dispositio* lehrt, das gefundene Material überschaubar zu gliedern und zielgerichtet aufzubauen. – In der *Elaboratio* wird das Thema sprachlich ausgearbeitet und dabei so wirkungsvoll wie möglich zur Geltung gebracht; dafür stehen rhetorische Mittel in Fülle zur Verfügung.

Paul Gerhardt kennt diese rhetorische Poetik und ihren damaligen hohen Anspruch und arbeitet ganz selbstverständlich mit ihr. Lassen Sie mich das andeutend an einem Lied zeigen, das als so spontan empfunden wird, an *Geh aus, mein Herz* (EG 503). Was ist eigentlich sein Thema? Was will Paul Gerhard darstellen? Keinen sommerlichen Spaziergang! Sondern, in der ersten Hälfte (bis Str.8): die Schöpfungsnatur als Gabe Gottes an die Menschen. Dieses sehr allgemeine Thema will anschaulich und dabei berührend (movierend, affizierend) gemacht werden. Dafür bietet die rhetorische Poetik u.a. die *Explicatio* an: die Auffächerung eines Allgemeinen in konkrete Einzelheiten, die Entfaltung der Schöpfungswelt in einzelnen Vertretern. Und hier ist zu beachten, mit welcher systematischen Umsicht diese Vertreter gewählt sind, damit sie einsehbar und erlebbar abdecken, was Schöpfungsnatur als Gottesgabe heißt.

Sie ist 1. beglückend schön. Dafür tritt ein *der schönen Gärten Zier*, das *grüne Kleid* von *Laub* und *Gras* über der staubigen Erde, dafür stehen, gesteigert, *Narzissus* und die *Tulipan*, und gerade sie weisen unüberhörbar auf eine weitere Spur des Gestaltung. *Die ziehen sich viel schöner an/ Als Salomonis Seide*. Sie sind auf das Blumen-Gleichnis Jesu (Mt 6) bezogen und gewinnen von da aus Autorität, mehr als durch durch bloßen Augenschein, biblische Autorität, vertreten zu können, was sie vertreten: Schönheit der Schöpfungsnatur. Und das gilt auch, offener und versteckter, direkter oder vermittelter, für die anderen Exponenten, die Paul Gerhardt auftreten lässt: *Lerche, Taube, Nachtigall, Glucke, Storch* und

*Schwalbe*, auch für den *schnellen Hirsch* und das *leichte Reh*. Wir finden sie in den Psalmen, im Hohen Lied, in weiteren biblischen Büchern und literarischen Werken. Das Lied bietet keine Natur, die man „so für sich hingehend“ antrifft. Es ist mit literarisch gebildeten Augen gesehene Natur, aufgeladen mit Bedeutung, die als Beleg, als Beweis ins Lied eingebracht werden kann.

Schöpfungsnatur bedeutet 2. Lebenslust. Wie könnte ich diese besser belegen, als wenn ich den literarischen „Lustort“ zitiere, den „locus amoenus“, wie er sich in der langen Tradition bukolischer, schäferlicher Dichtung findet: *Die Bächlein rauschen in dem Sand/ ... Die Wiesen liegen hart dabei/ Und klingen ganz von Lustgeschrei/ Der Schaf und ihrer Hirten*. Die literarisch altehrwürdige Nachtigall gehört hier her, die Luther schon zur Vertreterin der lustvollen Kunst „Musica“ getauft hatte: *Die hochbegabte Nachtigall/ Ergötzt und füllt mit ihrem Schall/ Berg, Hügel, Tal und Felder*.

Schöpfungsnatur bedeutet 3. lebensspendenden Nutzen für die Menschen. Dem dient *die unverdroßne Bienenschar, des süßen Weinstocks starke Kraft*, das *Weizenfeld*, deren Gleichnisfähigkeit ich nur anzutippen brauche.

Auch Paul Gerhardts *liebe Sommerzeit* ist übrigens nicht nur eine meteorologische Angabe. Sie ist in der Dichtung aller Zeiten die Zeit, oft mit dem Frühling zusammengefasst, in der einleuchtend in Erscheinung tritt, was Natur an Schönheit, Lebenslust und Nutzen zu bieten vermag.

Inzwischen haben wir in sich weitenden Kreisen den hausnahen Garten, das bebaute Feld und Weideland, die freie Natur bis hin zu Wald und Berg mit literarischem Blick durchstreift, haben beobachtet, was sich auf der Erde, im Wasser, in der Luft abspielt, in der unbelebten Natur, der Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt. Alle diese Ebenen sind kunstvoll ineinander verflochten. – Das Lied, das, besonders mit der Melodie Harders, so leicht daherkommt, steckt voller theologischer und literarischer Bildung und anspruchsvoller Systematik: es ist kein „Wanderlied“, sondern einer der ganz großen Schöpfungshymnen.

Es ist noch nicht zu Ende. Es folgt die für die Zeit und Paul Gerhardt obligatorische „Anwendung“ (das monitum) des Dargelegten. Diese erfolgt in drei Richtungen:

1. Auf die Schöpfungsnatur als *Gabe Gottes*, als *des großen Gottes großes Tun* kann nur mit Dank und Preis geantwortet werden: *Darüber jauchzet Jung und Alt / Und rühmt die große Güte ...* Und hier, in der Mitte des Liedes, ist dem Singenden das persönliche Zu- und Einstimmen angeboten mit den berühmten Versen: *Ich singe mit, wenn alles singt*. Höchste Form des Lobes ist für den Liederdichter hier wie anderorts gesungenes, gemeinsam gesungenes Lob.

2. Die Besonderheit des Liedes: Während in den meisten Liedern und Gedichten der Zeit das Erdenleben als „Jammertal“ erscheint und die baldige Enthebung

ins „Himmelsparadeis“ erfleht wird, stellt Paul Gerhardt hier eine andere Rechnung an, eine „Hochrechnung“ statt einer „Gegenrechnung“: *Ach, denk ich, bist du hier so schön ... Was will doch wohl Nach dieser Welt/ Dort in dem festen Himmelszelt/ Und güldnem Schlosse werden.* Für die Beschreibung dieser zukünftigen Welt greift Paul Gerhardt gezielt auf die Exponenten der irdischen Schöpfungswelt in ihrem Sommerglanz und Sommerklang zurück und lässt sie durchscheinend werden: *Welch hohe Lust, welch heller Schein/ Wird wohl in Christi Garten sein?/ Wie muss es da wohl klingen!*

3. Und dieses theologisch so unaufdringliche und poetisch so sorgfältige Verfahren wird fortgeführt, wenn zum Ausklang das Christenleben, wie es hier und jetzt und ganz alltäglich zu leben ist, die praxis pietatis, ins Auge gefasst wird mit der Bitte, dass ich unter dem Himmelstau deines Segens *dir stetig blühe*; dass der Sommer deiner Gnade in mir viel Glaubensfrucht erziehe; dass ich dir ein guter Baum werde und eine schöne Blume und Pflanze bleibe; dass ich ein „Paradiesgarten“ sei, *an Leib und Seele grünend.* Während sonst der eschatologische Ausblick auf Tod und Ewigkeit die Lieder beschließt, werden hier die „sommerlichen“ Werte von Schönheit, Freude, Nutzen aus dem sommerlichen und dem himmlischen Garten als geistliche Lebensimpulse in das tägliche Leben eingegeben, wie es damals zu leben war, wie es heute zu leben ist.

Alle drei Sphären aber verbindet das Gotteslob: *ich singe mit, wenn alles singt, in der Sommerwelt*; ich werde einst in den immerwährenden Lobgesang der *viel tausend Seraphim* mit *tausend schönen Psalmen* einstimmen; aber auch hier in der meist so sorgenvollen und bedrängten Alltäglichkeit, in *des Leibes Joch*, wenn es mir die Sprache verschlägt, will ich mich doch wenigstens *zu deinem Lobe neigen* – eine anrührende Geste.

Kein sommerlicher Spaziergang, sondern ein seelsorgerlich geleiteter „Ausgang“, der hier angeboten wird: *Geh aus, mein Herz, und suche Freud.* Ausgang aus der dunklen Leid- und Sorgenhöhle, die Paul Gerhardt stellvertretend oft und intensiv genug beschrieben hat, Ausgang ins Freie und Helle. Die Freuden-Suche meint auch nicht Ablenkung; sie hat die Dimension des „Herzens“. Herz ist noch im 17. Jh. nicht bildlicher Ort des Gefühls, sondern meint das Innerste des Menschen, den Raum, in dem seine Grund-Orientierung geschieht und seine zentralen Lebensentscheidungen fallen. Dort will Paul Gerhardt die Sänger seines Liedes seelsorgerlich begleiten.

In der systematischen Ausfaltung des Themas und im zielgerichteten, durchdachten Aufbau der Lieder treten zwei Momente zusammen: poetisch-rhetorischer Anspruch auf der Höhe der Zeit und der geistliche Anspruch, das Christenleben möglichst umfassend, schöpfungstheologisch, erlösungstheologisch, eschatologisch zu orientieren. Dieser doppelte Anspruch wird besonders deutlich in den Festliedern, für die gezeigt worden ist, dass und wie genau Paul Gerhardt ent-

sprechende zeitgenössische Predigt- und Andachtsschemata (Arndt, Moller) nutzt und deren geistlichen Orientierungsanspruch und Lebensimpuls unverkürzt und literarisch wirkungsvoll ins Lied übersetzt.

Das Passionslied *O Welt, sieh hier dein Leben / Am Stamm des Kreuzes schweben* (EG 84) stellt schemagemäß zuerst das Thema (oder die Historia) vor: Jesus am Kreuz. Das Kreuzesleiden wird in drastischen Symptomen (explikatorisch) ausgemalt (*Schläge, Hohn, großer Spott, Blutschweiß, Herzensseufzer*), verstärkt durch das Paradoxon, dass es sich doch um den *großen Fürst der Ehren* handelt.

Dann die obligatorische Frage *Warum, cur? Wer hat dich so geschlagen? ... Du bist ja nicht ein Sünder ... Ich bins, ich sollte büßen*. Das Kreuz soll nicht Mitleiden (compassio) auslösen wie in der spätmittelalterlichen Passionsfrömmigkeit, sondern Schulderkenntnis und –bekenntnis, hatte Luther festgelegt, und der Lutherschüler setzt es eindringlich um.

Wozu? heißt die nächste obligatorische Frage und wird obligatorisch beantwortet mit dem „für mich“ des Handelns Jesu in der doppelten Weise: der veröhnenden Stellvertretung gegenüber Gott (*Du setzest dich zum Bürgen*) und der erlösenden Stellvertretung gegenüber den Unheilmächten *Höll* und *Tod*. Das Aufbauschema ist auf der sprachlichen Ebene in bewegende, movierende, affizierende Bildlichkeit übersetzt (*Du springst in Todesrachen ...*).

Beweggrund für das ganze Geschehen ist letztlich die Liebe (*O unerhörtes Liebesfeur!*).

Schließlich wieder die „Anwendung“, (monitum) auf die Praxis des Christenlebens: *Was Leib und Seel vermögen, / Das soll ich billig legen / Allzeit in deinen Dienst und Ehr*. Was dazu gehört wie Feindesliebe, Unrecht dulden, verzeihen, Leidensbereitschaft, muss, damit es in Bewegung kommt und dann nicht als eigene Werkgerechtigkeit in Anspruch genommen werden kann, immer wieder aufs Neue am Bild des für mich Gekreuzigten abgelesen werden. Bis hin zur Sterbestunde: *Deine Leiden, die sollen mich am Ende / In deinen Schoß und Hände / Begleiten zu der ewgen Ruh*.

*O Welt, sieh hier dein Leben*

*Am Stamm des Kreuzes schweben ...*

Unser Lied gibt Anlass zu einer weiteren Beobachtung, die noch einmal zeigt, wie sich geistliches Anliegen und literarische Gegebenheiten der Zeit bei Paul Gerhardt förderlich treffen.

Martin Luther hatte, auch in seinen Liedern, die Grundlagen einer christlichen Existenz umrissen mit seinen mehrfachen „solus“: allein aus Gnade, allein durch Glauben, Christus allein. Gott ist der Handelnde, in und durch Jesus Christus, wenn es um das Heil des Menschen geht. Luther hat dafür in wichtigen Liedern die angemessene literarische Form gefunden, wenn er die heilsgeschichtlichen Vorgänge berichtend, erzählend, balladenartig dramatisierend vorführt, sogar als

sensationelle Zeitungsnachricht in seinem zentralen Evangeliumslid *Nun freuet euch, lieben Christen gmein*.

Paul Gerhardt, Luther-Schüler auch im Lied, kennt ebenfalls die Darstellungsform des heilsgeschichtlichen Berichts, z.B. in seinem Osterlied *Auf, auf, mein Herz, mit Freuden: Er war ins Grab gesenket,/ Der Feind trieb groß Geschrei./ Eh ers vermeint und denket/ Ist Christus wieder frei ...* Er hat sogar ein ellenlanges Ostererzählhied mit 36 Strophen verfasst.

Charakteristisch für ihn aber ist etwas anderes. Er verlangsamt das Heilsgeschehen gleichsam in Zeitlupe (*was langsam schleicht, faßt man gewisser*), mehr noch, er hält es an: Heilsgeschichte gerinnt zum Andachtsbild, vor das ich hintrete, das ich Stück für Stück mit meinen Augen abtaste, mit den Augen meines Herzens, das ich Stück für Stück auf mein Leben beziehe (praxis pietatis): Was bedeutet es für mein Christenleben in seinen wesentlichen Lebenssituationen bis hin zur Sterbestunde? Hier war, gegenüber Luther, tatsächlich etwas nachzuholen, zu erweitern, zu vertiefen, aufzufüllen. Das geschieht in der Andachtsliteratur der Zeit, bei Arndt, Moller; das geschieht in Predigten; das geschieht in geistlichen Liedern der Zeit, das geschieht bei Paul Gerhardt.

„Ich-schaue-im Bild“, mit Auge und Herz, ist eine Grundformel seines geistlichen Anliegens und dessen literarischer Darstellung. Ich brauche, was ständig da ist, nur aus unserem Osterlied zu zitieren: *O Welt, sieh hier dein Leben/ Am Stamm des Kreuzes schweben/ ... Tritt her und schau mit Fleiße,/ Sein Leib ist ganz mit Schweiß/ Des Blutes überfüllt/ ...Ich wills vor Augen setzen/ ... Es soll mir sein ein Spiegel/ Ich will daraus studieren,/ Wie ich mein Herz soll zieren/ Mit stillem, sanften Mut.*

Entziffern eines Bildes also, in dem sich die Heilsgeschichte darbietet. – Ein Grundkennzeichen der barocken Dichtung ist ihre Sinnbild-, ihre emblematische Struktur: Alles, die ganze Welt, die ganze Geschichte zerfällt in kleine Bilder oder gerinnt zu einem großen Bild, Bilder, denen ich betrachtend gegenüber trete und denen ich „Sinn“ (der auch Sinnlosigkeit, „Eitelkeit“ sein kann) zu entnehmen versuche, entziffernd, enträtselnd. Ich glaube, wir dürfen Paul Gerhardt auch dieser literaturgeschichtlichen Eigenheit und Möglichkeit zuordnen. Er hat „Sinn“ gefunden, in einer Zeit, die ihn wahrhaftig nicht von selbst dargeboten hat.

Zusammengefasst: Paul Gerhardt hat die geschätzte und erlernte Poetik auf der Höhe seiner Zeit sich in dem Maße zu eigen gemacht, dass er sie, ohne Abstriche an seiner theologischen Überzeugung und in voller Verantwortung für sein geistliches Amt, völlig zweckgerichtet und zweckdienlich variabel für seine Lieder, deren Typen und Themen einsetzen konnte. Poetisches Können nicht als Selbstzweck, geschweige zur Schau gestellt und auf Nachruhm angelegt. Man hat von „kunstvoller Simplizität“ gesprochen. Um das Erlernbare und von Vielen Erlernte auf hohem Niveau zur Anwendung bringen zu können, bedarf es neben dem Fleiß

auch der Begabung, „ingenium“ genannt im 17.Jh. Paul Gerhardt ist kein „Genie“ im Sinne des ausgehenden 18. und des 19.Jh.s, aber er hat „ingenium“ in hohem Maße, und er hat nicht gezögert, es als Gabe Gottes zu begreifen.

### **Summary**

Der ursprüngliche Vortrag betont die Rolle der rhetorischen Poetik im 17. Jahrhundert im Zusammenspiel mit typischen Frömmigkeitsformen der Zeit für Entstehung, Gestalt und Gehalt der Lieder Paul Gerhardts. Interpretiert werden in diesem Zusammenhang „Die güldne Sonne“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Geh aus, mein Herz“ und „O Welt, sieh hier dein Leben“.

## Daniel Hitzlers „Christliche Kirchen–Gesäng/ Psalmen und Geistliche Lieder“ 1534

### 1. Wer war Daniel Hitzler?

Daniel Hitzler wurde als Sohn des Heidenheimer Unterpflegers Johann Hitzler (1521-1582) und als jüngerer Bruder des um 1590 als württembergischer Hof-sänger bezeugten Johann Wolfgang Hitzler (1569-1618) geboren. Sein genaues Geburtsdatum ist unbekannt. Getauft wurde er am 16. Januar 1575 in Heidenheim an der Brenz. Er besuchte die evangelischen Klosterschulen in Blaubeuren (seit 1589) und Bebenhausen (seit 1592). Ab 1595 studierte er Theologie, daneben Hebräisch, Astronomie sowie Musik an der Universität Tübingen. Nach Erlangung des Magistergrades 1598/99 wirkte er als stellvertretender Hofprediger in Stuttgart und seit 1600 als Repetent am Tübinger herzoglichen „Stipendium“. 1603 entschied er sich endgültig für den Beruf eines Seelsorgers und war zunächst als zweiter Stadtpfarrer in Waiblingen tätig und ab 1603 als erster Pfarrer in Reichenbach an der Murg. 1608 wurde Hitzler Stadtpfarrer in Freudenstadt und ein Jahr später Spezialsuperintendent in Güglingen.

Im Juni 1611 übersiedelte Hitzler als Superintendent, Inspektor und Religionslehrer der evangelischen Landschaftsschule nach Linz, war dort 1613-1615 auch Almoseninspektor, wurde 1616 Bibliotheksaufseher und 1617 Editionsleiter der Linzer Kirchenagende. Sein theologischer Konflikt mit dem zum Calvinismus tendierenden Astronomen Johannes Kepler, der ebenfalls an der Landschaftsschule lehrte, führte schließlich zu dessen Ausschluss vom Abendmahl. (1) Wegen angeblicher Unterstützung der böhmischen Konföderation wurde Hitzler 1621/22 kurzfristig von Adam Graf Herberstorff verhaftet und schließlich aus dem geistlichen Amt entlassen. Mit Einsetzen der Gegenreformation verließ er im Oktober 1624 Linz, war kurze Zeit Kantor in Peuerbach/OÖ, wirkte dann ab 1625 in Esslingen, dann als Spezialsuperintendent in Kirchheim unter Teck und schließlich als Generalsuperintendent in Bebenhausen. 1632 wurde er Generalsuperinten-

Christliche  
**Kirchen-Ge-**  
 säng/Psalmen und  
 Geistliche Lieder:

Wie dieselbige

Bei öffentlichem Gottesdienst  
 der Gemeinden Augsburgischer  
 Confession gebräuchlich  
 sind,

In Text und Melodien mit sonderem  
 Fleiß durchsehen:  
 Auch

Auf berühmten Authoribus Musicis  
 mit vier Musicalischen Stimmen ordentlich  
 zusammen getragen

Durch  
 M. DANIEL HIGLER  
 Damahlen Predigern in dem Lande  
 hauß zu Lintz in Oesterreich  
 ob der Enß.

Strasburg/  
 Verucke bey Caspar Dückher.

Im Jahr / M. DC. XXXIV.

*J. Hering*

dent in Stuttgart. 1634 floh er vor der kaiserlichen Armee über Kehl nach Straßburg, wo er am 6. September 1635 verstorben ist.

Neben seinem geistlichen Beruf widmete sich Hitzler musikeditorischen Arbeiten und mathematischen Studien. Bemerkenswert ist sein in Linz entwickeltes, 1623 publiziertes gesangspädagogisches System der – der modernen chromatischen Skala angepassten - Bebisation, „deren 8 (bzw. 13) Silben (la, be, ce, de, me, fe, ge für a, b, c, d, es, f, g; bi, ci, di, mi, fi, gi für h, cis, dis, e, fis, gis) die Mutationslehre nach jeder Richtung hin überflüssig machten.“ Nicht alle späteren Theoretiker folgten dieser Methode, die jedoch noch 1717 von Johann Mattheson „grundsätzlich gebilligt“ wurde.

Hitzlers ursprünglich für den adeligen Privatunterricht und in der ersten Druckfassung (1615) für die Linzer evangelische Landschaftsschule bestimmte „Neue Musica“ bietet über die zeitüblichen Elemente der Singlelehre hinaus die Anfangsgründe des Klavier-, Lauten- und Geigenspiels.

Hervorgetreten ist Hitzler auch als Bearbeiter evangelischer Kirchenlieder. Auch seine Tätigkeit als Herausgeber und Bearbeiter von evangelischen Gesangbüchern reicht in ihren Anfängen noch in die Linzer Zeit zurück. Schon damals hat er nach eigener Aussage „Christliche Kirchen-Gesäng ...in Anno. 1624. mit großer Wolleserlicher Schrift in Octava forma zu Nürnberg“ – wohl bei Wagenmann – drucken lassen und diese heute verschollene Ausgabe in Straßburg einer Neubearbeitung unterzogen, die im Jahre 1634 unter dem Titel „*Christliche Kirchen-Gesäng/ Psalmen vnd Geistliche Lieder: Wie dieselbige Bey öffentlichem Gottesdienst der Gemeinden Augspurgischer Confession gebräuchlich seind. An Text vnd Melodien mit sonderm Fleiß durchgesehen: Auch Auß berühmten Autoribus Musicis mit vier Musicalischen Stimmen ordentlich zusammen getragen/ Durch M. Daniel Hitzler/ damahlen Predigern in dem Landhauß zu Lintz in Oesterreich ob der Enß. Straßburg/ Getruckt bey Caspar Dietzeln. Im Jahr/ M.DC.XXXIV.*“ erschienen ist (2) und im Folgenden vorgestellt werden soll.

## 2. Die „Christliche Kirchen-Gesäng“

Hitzlers „Christliche Kirchen-Gesäng“ sind eine reine Textausgabe, die nach einem Vorwort dem Benutzer 175 evangelische Gesänge - ohne Noten, aber mit Angabe des „Tones“ - darbietet.

### 2.1. Die Vorrede

Die 17 Seiten umfassende Vorrede der „Christliche Kirchen-Gesäng“ wendet sich „An den Christlichen Leser“ und will diesen „Von Herkommen/ Nutzen/ vnd rechtem Gebrauch deß Kirchen-Gesangs“ in Kenntnis setzen. Die Bezeich-

nung des Adressaten als „Christlichen Leser“ und die Nennung des Zwecks der Vorrede machen deutlich, dass sich diese nicht nur an die Leser der „Augsburgischen Confession“ wendet und dass sie allgemein über Geschichte, Bedeutung und den rechten Gebrauch kirchlichen Singens informieren will.

24 Bibelstellen werden in der Vorrede angeführt. Daraus wird ersichtlich, dass Hitzler bemüht ist, den biblischen Hintergrund des christlichen Singens aufzuzeigen und seine Ausführungen über den Kirchengesang biblisch zu belegen.

Gleich zu Beginn wird darauf verwiesen, dass das Singen im Gottesdienst nicht erst „von den Lehrern Augspurgischer Confession aufgebracht oder eingeführt worden“ ist, sondern es sich dabei um einen „uralten Brauch“ handelt, der schon üblich gewesen ist in den ersten christlichen Gemeinden, ja bereits im Volk Israel gepflegt wurde.

Dieser „uralte Brauch“ ist nicht durch Menschen erfunden worden, sondern „auß Befehl und trieb deß Heiligen Geistes“. Diese Ordnung hat der Heilige Geist nicht nur in der „Israelitischen Kirchen“ angerichtet, sondern will, dass diese in der ganzen Welt gehalten werden soll.

Daher haben „solche KirchenOrdnung deß Heiligen Geistes“ auch die Christen im Neuen Testament bestätigt und eingehalten. Dabei wird auf Eph 5,18.19.20 und Kol 3,16.17 verwiesen.

Deshalb ist es auch richtig und wichtig, dass wir heute diesen Brauch bei unseren öffentlichen Zusammenkünften und Gottesdiensten „halten und erhalten“.

Auch wenn wir in der Bibel kein Verzeichnis von Liedern, die wir singen sollen, vorfinden, so enthält diese doch „viel schöner Geistreichen Kirchen Gesang aufgezeichnet“. In diesem Zusammenhang verweist Hitzler besonders auf die Psalmen und „Davids persönliche Bestellung der Music und Kirchen-Gesäng“, wobei er betont, dass schon das Volk Israel die Psalmen im Gottesdienst gesungen hat.

Auch die „Griechen und Lateiner“ sind „gern bey solcher Hebräischen Kirchen-Gesangs Ordnung geblieben vnnnd haben bey ihren öffentlichen Gottesdiensten auch die Psalmen Davids und andere Geistreiche Gesang vnnnd Lieder auß Gottes Wort hergenommen, gebrauchet vnnnd gesungen“. Schließlich haben sie auch „selbst schön Christliche Hymnos, Gebet Trost- und Lob-Lieder gedichtet“. Freilich hat die Lateinische Kirche in Deutschland den Gottesdienst in lateinischer Sprache eingeführt „Ohngeachtet/ dz die Teutsche Gemein, vnnnd der Laye die Lateinische Sprach nicht verstunden“. Wenn aber der Gottesdienst in einer fremden Sprache gefeiert wird, kann „kein rechte Christliche Devotion, Eyfer vnnnd Andacht“ aufkommen und der Gottesdienst hat „weder Safft/ noch Krafft“. „Denn er ja nicht versteht/ auch nicht weiß, ob es gebetet oder gefluchet sey“. Solch ein Gottesdienst ist auch dem „Befehl vnnnd Kirchen-Ordnung deß Heili-

gen Geistes gantz und gar zu wider“. Als biblischen Beleg nennt Hitzler hier 1. Kor 14,9.16.17.23.37.

Paulus spricht hier von einem Gebot des Herrn. Dieses Gebot hat „vor nunmehr hundert Jahren“ Martin Luther wieder ernst genommen. Deshalb hat er die Bibel ins Deutsche übersetzt. Ebenso hat er die Stücke des Gottesdienstes „als Sacrament reichen/ Absolvieren/ Beten/ Singen/ Ehebestätigen etc.“ in deutscher Sprache eingerichtet. Insbesondere hat er den Kirchengesang „in schöne Teutsche Reymen unter liebliche Kirchen-Melodeyen“ gebracht. An dieser Stelle wird das große Verdienst Luthers hervorgehoben. Aber Luther und „etlich andere Gottselige Männer“ haben nicht nur übersetzt, sondern auch viele neue „reine und Schrifftmässige Kirchen-Gesäng vnnnd Lieder“ gemacht. Durch den Druck von Gesangbüchern können auch „die gemeine Leut“ „mit gutem verstand und rechter Andacht“ im Gottesdienst mitsingen, zusätzlich aber auch zu Hause solche Gesänge gebrauchen.

Hitzler verweist hier auch auf Hieronymus, der den Nutzen des Singen beschreibt. Jetzt kann jeder „ein Gesang-Buch bekommen und haben“.

Abschließend beschreibt Hitzler seine Absicht, die er mit der Herausgabe der „Christliche Kirchen-Gesäng, gedruckt 1624 in Oktavformat in Nürnberg“ verband. Er wollte seine „Kirchen-Gesäng“ „mit vier Stimmen“ herausgeben, aber es ist „für rathsamer befunden worden/ das die Melodie biß zu solcher Musicalischen Edition versparet werden“. Der Verfasser hat das Werk „vor acht Jahren zu Ende gebracht“. Wegen der „leidigen Verfolgungen vnnnd Kriegsläuffen halber“ konnte es jedoch nicht früher erscheinen. Auch hat der Verfasser „das Exemplar des Musicalischen Kirchen-Gesang Buches/ zum Truck hergeben“, in der Hoffnung, es werde auch diese Edition erscheinen können. Diese Ausgabe ist dann ebenfalls 1634 bei Dietzel in Straßburg unter dem Titel „Musicalisch Figurierte Melodien aller Vnnnd jeder gebräuchigen Kirchengesang“ erschienen. Sie ist in Chorbuchform angelegt und enthält zu jedem der in den „Christlichen Kirchen-Gesäng“ enthaltenen Texte einen vierstimmigen Satz. Die Mehrzahl entstammt der Feder von Johannes Brassicanus (ca. 1570-1634). Weiters sind Johann Ulrich Steigleder (1593-1635) mit zwei, Hans Leo Hassler (1564-1612) mit fünf, Michael Praetorius (1571-1621) und Johann Jeep (1581 oder 1582-1644) mit je fünfzehn und Melchior Vulpus (ca. 1570-1615) mit fünf und zwanzig Bearbeitungen vertreten.

Unter der Vorrede steht der Name „M. Daniel Hitzler“, so dass davon auszugehen ist, dass der Unterzeichnete die Vorrede selbst verfasst hat.

## 2.2. Inhalt und Gliederung des Gesangbuchs

Das Gesangbuch ist in sieben Teile gegliedert. Im Folgenden wird die jeweilige Anzahl der Lieder angegeben:

**1. Teil: Fest- und Jahreszeitenlieder 1-48**

Adventlieder: 3  
Weihnachtslieder: 8  
Neujahr: 1  
Beschneidung Christi: 1  
Epiphania: 1  
Reinigung Mariä: 1  
Mariä Empfängnis: 2  
Passion: 6  
Ostern: 7  
Himmelfahrt: 3  
Pfingsten: 4  
Trinitatis: 9  
Johannestag: 2  
Insgesamt: 48 Lieder

**2. Teil: Katechismuslieder 49-71**

10-Gebote-Lieder: 2  
Credo-Lieder: 5  
Vater-unser-Lieder: 5  
Tauflieder: 1  
Beichtlieder: 1  
Abendmahlslieder: 3  
Lieder vor der Predigt: 1  
Lieder nach der (Katechismus)Predigt: 2  
Lieder zum „Kinderexamen“: 3  
Insgesamt: 23 Lieder

**3. Teil: Psalmlieder 72-123**

52 Lieder

**4. Teil: Lehr-, Trost-, Bet- und Lobgesänge 124-148**

25 Lieder

**5. Teil: Morgen- und Abendlieder 149-157**

Morgenlieder: 4  
Abendlieder: 5  
Insgesamt: 9 Lieder

### 6. Teil: Klage- und Trostlieder vom Tod, Begräbnis, Auferstehung und Jüngsten Tag 158-173

Lieder zu „Tod“: 9

Begräbnislieder: 2

Lieder zu „Jüngster Tag“: 5

Insgesamt: 16 Lieder

### 7. Teil: Litaneien 174-175

2 Gesänge

Anschließend 11 Gloria-Patri-Strophen „welche unterweilens zu ende der Gesang hinzu gesungen werden“

Vorschlag „Alleluja“ und „Kyrie“ in deutsch zu singen: Lobt den Herren; Herr, erbarm(e) dich unser bzw. Herr, sei uns gnädig

Melodienregister

## 2.3. Die Texte

### 1. Teil: Fest- und Jahreszeitenlieder

1 Nun komm, der Heiden Heiland (EG 4)

2 Gottes Sohn ist kommen (EG 5)

3 Menschenkind, merk eben

4 Christum wir sollen loben schon

5 Der Tag, der ist so freudenreich

6 Gelobet seist du, Jesu Christ (EG 23)

7 Vom Himmel hoch, da komm ich her (EG 24)

8 Vom Himmel kam der Engel Schar (EG 25)

9 In dulci jubilo, Nun singet und seid froh (EG 35)

10 In süßem Ton und Schall

11 Ein Kind geboren zu Bethlehem

12 Nun wolle Gott, dass unser Sang

13 Der von dem Gesetz befreiet war

14 Was fürchtest du Feind Herodes sehr

15 Im Frieden dein, o Herre mein

16 Ein Engel schon von Gottes Thron

17 Mein Seel erhebt den Herren mein

18 O Mensch beweine deine Sünde groß

19 Christus, der uns selig macht

- 20 Als Jesus Christ gekreuzigt ward
- 21 Die Propheten han prophezeit
- 22 Hilf Gott, lass mirs gelingen
- 23 O Lamm Gottes unschuldig (EG 190.1; 582.1)
- 24 Christ ist erstanden (EG 99)
- 25 Christ ist erstanden „mit etwas geänderter Melodie“
- 26 Erstanden ist der heilig Christ
- 27 Christ ist erstanden von dem Tod
- 28 Christ ist erstanden von des Todes Banden
- 29 Christ lag in Todesbanden (EG 101)
- 30 Jesus Christus, unser Heiland (EG 102)
- 31 Auf diesen Tag bedenken wir
- 32 Christ fuhr gen Himmel
- 33 Christ fuhr auf gen Himmel
- 34 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist (EG 126)
- 35 Nun bitten wir den heiligen Geist (EG 124)
- 36 Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (EG 125)
- 37 Komm, du Tröster heiliger Geist
- 38 Der du bist drei in Einigkeit (EG 470)
- 39 Gott der Vater wohn uns bei (EG 138)
- 40 Gott Vater, Herr, wir danken dir
- 41 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (EG 193)
- 42 All Ehr und Lob soll Gottes sein
- 43 All Ehr und Lob soll Gottes sein „in seiner eygnen Melodie“
- 44 Gebenedeit und gelobt sei heut und allezeit
- 45 Kyrie Gott aller Welt Schöpfer und Heiland
- 46 Kyrie eleison, Herr erbarme dich
- 47 Gelobet sei Israels Gott (Benedictus)
- 48 Gebenedeit sei Gott der Herr (Benedictus)

## **2. Teil: Katechismuslieder**

- 49 Dies sind die heiligen zehn Gebot (EG 321)
- 50 Mensch willst du leben seliglich
- 51 Ich glaub an Gott Vater
- 52 Wir glauben all an einen Gott (EG 183)
- 53 Ich glaub an allmächtigen Gott
- 54 Ich glaube an einen einigen allmächtigen Gott
- 55 Wer da will selig werden
- 56 Vaterunser
- 57 Unser Vater im Himmelreich (EG 344)

- 58 Vater unser, der du im Himmel bist
- 59 Vater unser, wir bitten dich
- 60 O Vater aller Frommen
- 61 Christ unser Herr zum Jordan kam (EG 202)
- 62 So wahr ich leb, spricht Gott der Herr
- 63 Gott sei gelobet und gebenedeiet (EG 214)
- 64 Jesus Christus unser Heiland (EG 215)
- 65 Als Jesus Christus, unser Herr
- 66 Herr Gott dein Treu mit Gnaden leihst
- 67 Gelobet sei der Herre Gott
- 68 Hierauf bitten wir dich, o Herr
- 69 Herr, schaff uns wie die kleinen Kinder
- 70 Gott, du höchster Gnadenhort
- 71 Dank sagen wir alle Gott, unserm Herrn Christo

### 3. Teil: Psalmlieder

- 72 Wohl dem Menschen, der wandelt nicht (Ps 1)
- 73 Hilf, Gott, wie geht es jetzund zu (Ps 2)
- 74 Warum tobet der Heiden Hauf (Ps 2)
- 75 Ach Herr, wie sind mein'r Feind so viel (Ps 3)
- 76 Erhör mich, wenn ich ruf zu dir (Ps 3)
- 77 Erhör mein Wort, mein Red vernimm (Ps 4)
- 78 Ach Herr, straf mich in dein'm Zorn nicht (Ps 6)
- 79 Auf dich, Herr, mein Gott, trau ich steif (Ps 7)
- 80 Herr, unser Herrscher (Ps 8)
- 81 Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Ps 12) (EG 273)
- 82 Ach Gott, wie lang vergissegst mein (Ps 13)
- 83 Es spricht der Unweisen Mund wohl (Ps 14)
- 84 Herr, wer wird sein Wohnung han (Ps 15)
- 85 Bewahr mich, Gott (Ps 16)
- 86 Gott Lob, dass uns jetzt wird verkündt (Ps 19)
- 87 Der Herr ist mein getreuer Hirt (Ps 23) (EG 274)
- 88 In dich hab ich gehoffet, Herr (Ps 31) (EG 275)
- 89 Erzürn dich nicht, o frommer Christ
- 90 Gleich wie ein Hirsch auf grüner Heid (Ps 42)
- 91 Ein feste Burg ist unser Gott (Ps 46) (EG 362)
- 92 Gott ruft und schreit (Ps 50)
- 93 Herre Gott, begnade mich
- 94 Erbarm dich mein, o Herre Gott (Ps 51)
- 95 Der Töricht spricht, es ist kein Gott (Ps 53)

- 96 Es woll uns Gott genädig sein (Ps 67) (EG 280)  
 97 Eile, Herr Gott, und sei bereit (Ps 70)  
 98 Herr Gott, ich trau allein auf dich (Ps 71)  
 99 Gott ist so gut dem Israel (Ps 73)  
 100 Herr, es sind Heiden in dein Erb (Ps 79)  
 101 Wer in dem Schutz des Höchsten ist (Ps 91)  
 102 Nun lob mein Seel den Herren (Ps 103) (EG 289)  
 103 Der Herr sprach in sein'm höchsten Thron (Ps 110)  
 104 Als Israel aus Ägypten zog (Ps 114)  
 105 Nicht uns, nicht uns: O ewiger Herr (Ps 115)  
 106 Das ist mir lieb von Herzens Grund (Ps 116)  
 107 Fröhlich wollen wir Halleluja singen (Ps 117)  
 108 Es sind doch selig alle, die (Ps 119)  
 109 Hilf, Herre Gott, mir, deinem Knecht (Ps 119)  
 110 Wenn ich in Angst und Nöten bin (Ps 121)  
 111 Wär Gott nicht mir uns diese Zeit (Ps 124) (EG 297,3-4)  
 112 Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält (Ps 124) (EG 297,1-2)  
 113 Nun, welche hier ihr Hoffnung gar (Ps 125)  
 114 Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (Ps 127)  
 115 Vergebens ist all Müh und Kost (Ps 127)  
 116 Wohl dem, der in Gottes Furcht steht (Ps 128)  
 117 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Ps 130)  
 118 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Ps 130) (EG 299)  
 119 Nun sieh, wie fein und lieblich ist (Ps 133)  
 120 An Wasserflüssen Babylon (Ps 137)  
 121 Herr Gott, der du erforschest mich (Ps 139)  
 122 Ich schrei zum Herrn mit meiner Stimm (Ps 142)  
 123 Lobt Gott in seinem Heiligtum (Ps 150)

#### **4. Teil: Lehr-, Trost-, Bet- und Lobgesänge**

- 124 Jesaja, dem Propheten, das geschah (Jes 6)  
 125 Herr Gott, dich loben wir (Tedeum)  
 126 Durch Adams Fall ist ganz verderbt  
 127 Nun freut euch, lieben Christen g'mein (EG 341)  
 128 Es ist das Heil uns kommen her (EG 342)  
 129 Ein wahrer Glaube Gotts Zorn stillt (EG 413)  
 130 O Herre Gott, dein göttlich Wort  
 131 Wenn wir in höchsten Nöten sein (EG 366)  
 132 Herre Gott, erbarme dich (Jes 33)  
 133 Ach Gott, lass dir befohlen sein

- 134 Gib Fried zu unsrer Zeit
- 135 Dich, o Herr Gott, rufen wir an
- 136 Herr, ich ruf dein Namen an
- 137 Verleih uns Frieden gnädiglich (EG 421)
- 138 Herr Christ, der einig Gotts Sohn (EG 67)
- 139 Herr Jesu Christe Gotts Sohn (138 etwas geändert)
- 140 Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (EG 343)
- 141 Allein zu dir, Herr Jesu Christ (EG 232)
- 142 Mag ich Unglück nit widerstahn
- 143 Ich weiß, dass mein Erlöser lebt
- 144 Warum betrübst du dich, mein Herz
- 145 Ich will von Gott nicht lassen (EG 365)
- 146 Ich seufz und klag viel langer Tag
- 147 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn (EG 363)
- 148 Weltlich Ehr und zeitlich Gut

#### **5. Teil: Morgen- und Abendlieder**

- 149 Die Nacht ist hin, der Tag bricht an
- 150 Der Tag bricht an und zeigt sich (EG 438)
- 151 Ich dank dir, lieber Herre
- 152 Aus meines Herzens Grunde (EG 443)
- 153 Aus meines Herzens Grunde
- 154 Christe, der du bis Tag und Licht
- 155 Bleib du bei uns, Herr Jesu Christ
- 156 Der du bist drei in Einigkeit (EG 470)
- 157 Christ, der du bis der helle Tag (EG 469)

#### **6. Teil: Klage- und Trostlieder zu Tod, Begräbnis, Auferstehung und Jüngstem Tag**

- 158 Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (EG 397)
- 159 Mag ich dem Tod nicht widerstahn
- 160 Was man Gott will, das gscheh allzeit (EG 364)
- 161 Ich hab mein Sach Gott heimgestellt
- 162 Mitten wir im Leben sind (EG 518)
- 163 Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott
- 164 Herr Jesu Christ, war Mensch und Gott
- 165 Wenn mein Stündlein vorhanden ist (EG 522)
- 166 Mit Fried und Freud ich fahr dahin (EG 519)
- 167 Nun lasst uns den Leib begraben
- 168 Hört auf mit Trauern und Klagen

- 169 Sanct Paulus die Korinther hat unterweist in rechter Lehr  
 170 Gott hat das Evangelium  
 171 Ihr lieben Christen, freut euch nun (EG 6)  
 172 Freut euch, ihr Christen, allzu gleich  
 173 Es ist gewisslich an der Zeit (EG 149)

7. Teil: Litaneien

- 174 Gott Vater in dem Himmelreich  
 175 Die deutsche Litanei f. 2 Chöre (EG 192)

## 2.4. Die Textdichter

Groß ist die Anzahl der in diesem Gesangbuch vertretenen Textdichter, unter denen sich zahlreiche bekannte Namen befinden. Im Folgenden werden die Anzahl der Lieder, mit denen sie im Gesangbuch vertreten sind, sowie in Klammern die Liednummern angegeben.

- Agricola, Johann: 2 (107, 140)  
 Alber, Erasmus: 6 (16, 81, 146, 170, 171, 172)  
 Albrecht, Markgraf von Preußen (Brandenburg-Ansbach): 1 (160)  
 Blarer, Thomas: 1 (27)  
 Capito, Wolfgang: 2 (134, 149)  
 Cruciger, Elisabeth: 1 (138)  
 Dachstein, Wolfgang: 3 (84, 95, 120)  
 Eber, Paul: 1 (131)  
 Englisch, Johann: 2 (15, 48)  
 Freder, Johannes: 1 (174)  
 Gramann (= Poliander), Johann: 1 (102)  
 Greiter, Matthäus: 7 (51, 82, 93, 104, 108, 109, 113)  
 Hegenwald, Erhard: 2 (94, 119)  
 Heyden, Sebald: 3 (18, 65, 101)  
 Herman, Nikolaus: 5 (62, 129, 165, 168, 169)  
 Hetzer, Ludwig: 1 (89)  
 Hubert, Conrad: 2 (70, 141)  
 Jonas, Justus: 1 (112)  
 Keimann, Christian: 6 (9, 23, 37, 40, 42, 45)  
 Kolroß, Johann: 1 (151)  
 Luther, Martin: 36 (1, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 14, 24, 26, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 49, 50, 52, 57, 61, 63, 64, 81, 83, 91, 96, 111, 127, 154, 156, 162, 166, 175)  
 Maria, Königin von Ungarn: 1 (142)

- Müller, Heinrich: 1 (22)  
 Oler, Ludwig: 3 (72, 74, 75)  
 Pollio, Symphorianus: 1 (17)  
 Reissner, Adam: 1 (88)  
 Ringwaldt, Bartholomäus: 2 (147, 173)  
 Schalling, Martin: 1 (158)  
 Spangenberg, Cyriacus: 2 (32, 33)  
 Spengler, Lazarus: 1 (126)  
 Speratus, Paul: 1 (128)  
 Vogtherr, Heinrich: 2 (98, 121)  
 Waldis, Burckhard: 1 (40)  
 Weisse, Michael: 8 (2, 3, 19, 21, 87, 150, 157, 167)  
 Zwick, Johannes: 3 (12, 31, 67)

Darüber hinaus enthält das Gesangbuch aber auch 16 von Daniel Hitzler selbst gedichtete Lieder, deren originale Titelbezeichnungen hier angeführt seien:

- X. Das In dulci lubilo gantz Teutsch.  
 XX. Ein Geistlich Gesang Von den sieben Worten Christi am Creutz.  
 XLIV. Ein Hymnus von der heiligen Dreyfältigkeit. *Benedicta semper sancte, &c.*  
 LVII. Das Lobgesang Zachariae / Luc, Cap. I. Auff den Tag Johannis des Täufers zusingen. *Benedictus Dominus Deus. &c.* Im Thon / Gebenedeyt sey Gott der Herr/ &c.  
 LX. Das Vater Vnser auffs kurtzest Gesangsweise.  
 LXXVIII. Ach Herr straff mich nicht / &c. In der Melodi: Ach Herr wie sind meine Feinde so viel.  
 LLXXIX. Auff dich Herr trawe ich &c. Im Thon: Wol dem Menschen der wandelt nicht.  
 LXXX. Herr / vnser Herrscher / wie / &c. Im Thon: Auß tieffer Noth schrey ich zu dir.  
 LXXXV. Bewahre mich Gott / dann ich / &c. Ein Bet- und Danck Lied Christi. Im Thon: Nu welche hie jhr Hoffnung gar.  
 XC. Wie der Hirsch schreyet nach frischem / &c. Im Thon: Ich rueff zu dir Herr Jesu Christ.  
 XCII. Gott der Herr der mächtige / &c. In seiner eygenen Melodey.  
 XCVII. Eyle Gott mich zu erretten / &c. In seiner eygenen Melodey.  
 CXXII. Ich schrey zum Herrn mit meiner &c. In seiner eygnen Melodi.  
 CXXXIII. Lobet den Herrn in seinem &c.  
 CXXXIII. Lobet den Herrn in seinem &c.  
 CXXXIII. Ein ander Betlied. In der Melodey: Wer Gott nicht mit vns diese zeit.  
 CXXXIX. Dieses vorgende Lob- und Bet-Gesang / an Worten etwas geändert.

Zusätzlich hat Daniel Hitzler 25 Texte überarbeitet und textlich verändert:

XIII. Ein Lied von der Beschneidung Christi

XXVIII. Ein anders Oster-Gesang. In der Melodi: Christ ist erstanden / von der Marter alle.

XLIII. Das vorige Lobgesang (von der heiligen Dreyfaltigkeit) vnd Gloria in excelsis Deo. In seiner eygnen Melodi.

LIII. Der Christlich Glaub / Gesangsweise. In der Melodi: Vnser Vatter im Himmelnr.(eich)

LIL. Das Vatter Vnser auff ein andere Melodi gericht.

LXXIII. Warum toben die Heyden / &c, In der Melody: Austieffer Noth.

LXXVI. Erhöre mich /wenn ich ruffe / Gott / &c. Im Thon: Wol dem Menschen der wandelt nicht.

LXXVII. Herr höre mein Wort / merck / &c. Im Thon: Auß tieffer Noth schrey ich zu dir.

LXXXVI. Die Himmel erzehlen die Ehre / &c. Im Thon: Christ vnser Herr zum Jordan kam. Oder: In seiner eigenen Melodi.

XCIX, Israel hat dennoch Gott zum &c.

C. Herr es sind Heyden in dein Erb / &c.

CIII. Der Herr sprach zu meinem Herren: &c. Im Thon: Ach Herr / wie ist meinr Feind so viel. Oder: Der Herr ist mein getrewer Hirt. Oder: In seiner eygnen Melodi.

CVI. Das ist mir lieb / Daß der Herr / &c. Im Thon: Ich schrey zum Herrn mit meiner Stimm. Oder: In seiner eygenen Melodey.

CXXXII. Gebet deß Propheten Esaie am 33. Cap. Domine miserere nostri &c. Im Thon: O Herr Gott begnade mich. Oder: In seiner eygenen Melodi.

CXLIII. Ein Trostreichs Betlied in allerley Trübsal. Im Thon: Mag ich Vnglück nicht widerstahn.

CXLIV. Ein Trostreichs Betlied im Creutz vnd Anfechtung.

CXLV. Ein Trostreichs Lied in allerley Ständen. Im Thon: Auß meines Hertzen Grunde.

CXLVIII. Ein Geistlich Lied / darin man zu einem Bußfertigen Leben ermahnet wirdt.

CLII. Der Christliche Morgensegen. Gesangs Weise.

CLIII. Abendsegen / In der Melodi vnd Art / wie der nechst hie vor gehende. Morgensegen.

CLX. Ein kurtzes Abend Gesängelein / In vorgehener Melodi.

CLIX. Von Bereitung zum Todt. Im Thon: Mag ich Vnglück nicht widerstahn.

CLXI. Ein anders Christliches Gesang vorigen Inhalts (Von seliger Bereitschaft zum sterben).

CLXXIII. Vom Jungsten Gericht.

Auffallend ist die hohe Anzahl der Lieder, in denen Luther als Verfasser angegeben ist, wobei gesagt werden muss, dass nicht alle Angaben stimmen. Das trifft teilweise auch auf andere Angaben von Liederdichtern zu. Auch der hohe Anteil an Psalmliedern überrascht.

## 2.5. Die Melodien

Wie bereits in der Vorrede vermerkt und begründet ist das Gesangbuch ohne Melodien gedruckt. Wohl aber steht vor jedem Lied auch eine Melodieangabe, nach der das Lied gesungen werden kann. Sind bei den Textdichtern wenigstens die Initialen vermerkt, so fehlen Angaben über die Liedkomponisten völlig. Lediglich Vermerke wie „In seiner eigenen Melodie“, „Im vorigen Thon“, „auff ein andere Weiß“, „auff ein andere Melodi gericht“ oder die Angabe einer Lehnmelodie sind vor dem jeweiligen Lied angegeben. Bei einer großen Anzahl der Lieder jedoch fehlen Melodiehinweise völlig.

Interessant ist, dass sich am Ende des Gesangbuchs ein Melodienregister befindet. Es gibt für den Fall, dass die eigene Melodie des Liedes unbekannt ist, mehrere Lehnmelodien an, nach denen das Lied gesungen werden kann. Insgesamt sind „zwölfferley Arten der Gesang unter zwölff Lateinischen zahlen zu sehen“. Das bedeutet, dass Texte, unter denen eine lateinische Zahl steht, „nicht allein einerley Melodeyen leyden mögen/ Sondern auch alle derselbigen Melodeyen gegeneinander verwächset werden können“. Es kann also eine unbekannte Melodie gegen eine bekannte ausgetauscht und so der Text singbar gemacht werden. Unter den jeweiligen Zahlen finden sich im Melodienregister 2 bis 26 Melodien, nach denen der Text gesungen werden kann. Insgesamt werden 91 Austauschmelodien angeboten.

## 2.6. Wertung und Wirkung

Da die Erstausgabe der „Christliche Kirchen-Gesäng“ bereits 1624 erschienen ist, muss Daniel Hitzler bereits in seiner Linzer Zeit an diesem Gesangbuch gearbeitet haben. Im gleichen Jahr hat er durch die Gegenreformation bedingt Linz verlassen müssen. Eine 10 Jahre später erfolgte Neuauflage lässt darauf schließen, dass die erste Auflage relativ schnell vergriffen war und sich so die Notwendigkeit einer zweiten Ausgabe ergeben hat. Mit seinen insgesamt 175 Liedern ist das Gesangbuch ein für damalige Verhältnisse durchaus stattliches Gesangbuch. Außer den 16 Liedern und 25 Liedbearbeitungen Hitzlers sind in ihm 35 reformatorische Liederdichter vertreten. Hitzler wollte hier offensichtlich das durch die Reformation ermöglichte breite Spektrum des Liedschaffens dieser Zeit vermitteln.

### Anmerkungen:

(1) Die Auseinandersetzung zwischen Kepler und Hitzler hat auch Eingang in die Opernliteratur gefunden und ist Stoff der Oper „Die Harmonie der Welt“ von Paul Hindemith, in der Kepler die Hauptrolle spielt und in einer Szene auch die Abendmahlsverweigerung durch Hitzler behandelt wird. Die Oper wurde am 11. August 1957 in München uraufgeführt.

(2) Exemplare der „Christliche Kirchen-Gesäng“ befinden sich in der Universitäts-

und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel und in der Stadtbibliothek Nürnberg.

### Literatur

Othmar Wessely: Art. „Hitzler, Daniel“ in MGG 1. Aufl. Bd. 6, S.493-495, Kassel-Basel-London 1957 und MGG 2. Aufl. Bd. 9 Personenteil, S.70-72, Stuttgart 2003

Uwe Harten: Art. „Hitzler, Daniel“ in Österreichisches Musiklexikon Bd. 2, S.761f., Wien 2003

Othmar Wessely: Daniel Hitzler. Ein württembergischer Theologe und Schulmann in Linz. Jahrbuch der Stadt Linz 1951, S. 282-388

### Summary

Kirchenlied und Gesangbuch erleben im 16. Jahrhundert durch die Reformation eine Blütezeit. Für Luther war klar, dass das Evangelium nicht nur gepredigt, sondern auch be- und gesungen werden muss. Im Unterschied zu Deutschland konnten in Österreich selbst zwar keine Gesangbücher gedruckt werden, aber die reformatorischen Lieder und die in Wittenberg, Leipzig oder Nürnberg gedruckten Gesangbücher war auch in diesem Land in Verwendung. Die Reformation bedeutet für viele Städte einen gewaltigen kulturellen Aufschwung und eine Belebung des Musik- und Bildungswesens. Es entstanden Lateinschulen, in denen die Musikpflege eine große Rolle spielte. Einer der Lehrer an der Landschaftsschule in Linz war der erste oberösterreichische Superintendent Mag. Daniel Hitzler, der in Straßburg unter dem Titel „Christliche Kirchen-Gesäng / Psalmen und Geistliche Lieder“ ein Gesangbuch drucken ließ. Dieses nur mehr in wenigen Exemplaren erhaltene Gesangbuch soll in diesem Artikel vorgestellt werden.

## Das Kirchenlied der Franziskaner in der Slowakei – Stand der Forschung und Perspektiven

Das Kirchenlied der Franziskaner gehört gewiß nicht zu den bevorzugten Themen der Musikgeschichtsforschung und der Hymnologie. Obwohl der Beitrag der Minderen Brüder auf diesem Gebiet nicht so bedeutend war wie z. B. in der Entwicklung des einstimmigen lateinischen Chorals,<sup>1</sup> oder in der für die Ordensprovinzen Mitteleuropas so typischen einstimmigen Figuralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts mit Trompeten und Pauken,<sup>2</sup> haben die Franziskaner bestimmt auch zur Entwicklung des Kirchenliedes beigetragen. Sie haben es im 17.– 19. Jahrhundert intensiv gepflegt, das Kirchenlied war ein fester Bestandteil des Gottesdienstes, wobei auch in diesem Gegenstand der liturgischen Feste mehrere Spezifika zu beobachten sind. Im folgenden summieren wir kurz die bisherigen Forschungen zum franziskanischen Kirchenlied in der Slowakei, bzw. in beiden historischen Franziskanerprovinzen – *Provincia S. Mariae in Hungaria* und *Provincia Sanctissimi Salvatoris* –, die ihre Klöster vor allem in der heutigen Slowakei, aber auch im heutigen Ungarn und Österreich (Burgenland) hatten, und deuten einige noch immer offene Probleme, die als Desiderata zu bezeichnen sind, an.

### Die Quellenlage

Die Franziskaner in der Slowakei haben natürlich auch zeitgenössische gedruckte Kantonale benutzt – es beweist das überlieferte Exemplar des einzigen autoritativen barocken katholischen Gesangbuches *Cantus Catholici* (2. Aufl.,

---

<sup>1</sup> Vgl. Stichwort „Franziskaner“ in MGG, Bd. 4, Kassel – Basel 1955, Sp. 823–841.

<sup>2</sup> Ladislav Kačič: *Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik der Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert*, in: *Musicologica Istropolitana I*, Universitas Comeniana Facultas Philosophica, Ed. Marta Hulková, Bratislava 2002, S. 53–102, sowie Ladislav Kačič: *Blasinstrumente in der Franziskanermusik*, in: *Konferenzbericht IGEB, Banská Bystrica 1998*, *Alta Musica*, Bd. 22, Ed. Armin Suppan, Tutzing 2000, S. 219–237.

Trnava 1700) aus dem Franziskanerkloster in Skalica mit Exlibris „*Conventus Szokolcensis Fratrum Minorum 1734*“.<sup>3</sup> Gewiß war dieses Gesangbuch auch in anderen Klöstern der Salvatorianischen Provinz bekannt. Aus der Marianischen Provinz stehen wiederum Angaben über die Verwendung solcher Gesangbücher aus den spärlich überlieferten Franziskanerinventaren zur Verfügung.<sup>4</sup>

Gedrucktes *Cantus Catholici* ist aber weder kein für das Volk bestimmtes Kantional, noch keine typische Quelle zum Kirchenlied der Franziskaner. Bei den Franziskanern wurde nämlich das Kirchenlied am öftesten in derselben Form niedergeschrieben wie alle andere Kirchenmusik, d. h. im Chorbuch (nicht selten eines kleineren Formats) und in der dazugehörenden Organisten-Particella, wobei die Mönche an kleineren Chören direkt aus dieser Handschrift kleineren Formats, vom Rücken des Organisten, singen konnten.<sup>5</sup> Beide Quellentypen beinhalten aber meistens nicht nur Kirchenlieder, sondern ein mehr oder weniger „gemischtes“ Repertoire: Kirchenlieder, Strophenarien, Arien da Capo, aber auch zyklische Kompositionen (Offertorien usw.). Kirchenlieder sind auch in vielen Quellen mit vornehmlich liturgischem Repertoire (Messen, Litaneien usw.) „verstreut“. Der wichtigste Unterschied zwischen den franziskanischen Quellen und dem traditionellen Gesangbuch besteht aber darin, daß typische franziskanische Quellen des Kirchenliedes – ähnlich wie alle anderen Quellen der Kirchenmusik – zum Singen im Mönchschor, und nicht für Einzelpersonen bestimmt waren und neben den einfachsten Kompositionen (zu denen auch Kirchenlied zu rechnen ist) auch größere oder zyklische Kompositionen für Soli und Chor, zweistimmige Werke usw. enthalten.

Von den Franziskaner Quellen, die größtenteils das Kirchenlied enthalten, ist die von P. Ruščin gründlich bearbeitete sog. *Handschriftliche Gestalt des Cantus Catholici* (SK-Mms A XXXVIII-51) am bekanntesten.<sup>6</sup> Diese älteste franziskanische Quelle des Kirchenliedes (ca. 1660–1670) ist sehr wichtig nicht nur deshalb, weil sie außer Choralmissen des 17. Jahrhunderts<sup>7</sup> und Liedern aus dem gedruckten *Cantus Catholici* (1. Aufl., 1655) auch viele andere, u. a. in der evangelischen A. B. Kirche gebräuchliche Lieder beinhaltet, sondern auch im Hinblick

<sup>3</sup> Peter Ruščin: *Duchovné piesne notovaných slovenských spevníkov zo 17. storočia* (Diss.), 2 Bde., Bratislava 1999, Bd. 1, S. 84.

<sup>4</sup> Z. B. „*Cantionalia Hungarica 2*“ (1744) in *Inventaria Venerabilis Conventus Posoniensis* (SK-BRu, Ms 781, f 90<sup>v</sup>).

<sup>5</sup> S. dazu mehr Ladislav Kačič: *Opus franciscanum v zápise a zvukovej podobe*, Slovenská hudba, 18 (1992), 1, S. 136–145, bzw. Ladislav Kačič: *P. Gaudentius Detelbach OFM (1739–1818), Leben und Werk*, Bratislava 1998, S. 99–103 („Opus franciscanum“ im Schriftbild und Klang).

<sup>6</sup> Den ersten Bericht über diese Quelle s. P. Vševlad Gajdoš OFM: *Dvahudobné zborníky zo 17. storočia*, in: *Musicologica slovacica I/2*, Bratislava 1969, S. 297–312. Näher aber Peter Ruščin, a. a. O., S. 71–82, sowie Peter Ruščin: *Rukopisná podoba Cantus Catholici*, Slovenská hudba 25 (1999), 2–3, S. 201–250.

<sup>7</sup> Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest 1991, S. 7–11 und 45.

auf die Entstehungszeit und den Entstehungskontext: der Schreiber war nämlich wahrscheinlich der eifrige Missionar in den konfessionell gemischten Gebieten der West- und Südwestslowakei P. Edmund Beňovič OFM (1638–1705)<sup>8</sup>.

Franziskanische Quellen des Kirchenliedes aus dem 18. Jahrhundert sind in allgemeinen nicht so gut bearbeitet wie die sog. *Handschriftliche Gestalt des Cantus Catholici* und bedürfen noch einer intensiven Forschung und monographischen Bearbeitung. Bis jetzt sind teilweise nur die Handschriften von P. Paulinus Bajan (1721–1792) aus der Salvatorianischen Provinz bekannt, wobei ähnliche Quellen aus der Marianischen Provinz noch völlig im Dunkel stehen. Ein wichtiger Unterschied zwischen den Quellen beider Provinzen besteht in der Verwendung der sog. *lingua vernacula/linguae vernaculae* im Kirchenlied (wie auch in anderen Gattungen der Kirchenmusik): während in der Marianischen Provinz fast ausschließlich Latein verwendet wurde, haben die Kopisten und Komponisten in der Salvatorianischen die slowakische Sprache bevorzugt.

In der Marianischen Provinz sind zwei umfangreiche, bis jetzt unbekannte Bücher mit gemischtem Inhalt (lateinische Cantiones und Strophenarien für das ganze Kirchenjahr) von P. Marcus Repkovič (1694–1758) aus der 30er Jahren des 18. Jahrhunderts überliefert, ein ähnliches Buch stammt aus der Hand des P. Marcarius Hargaš (ca. 1735). In beiden Handschriften Repkovičs ist nur ein einziges Lied mit dem slowakischen Text aufgezeichnet (lat. *Cantio Meum tu gaudium – „Eadem Slavonico idiomate“* als *Vítej o Ježíši*), P. M. Hargaš hat in seinem Buch außer lateinischen Cantiones und Strophenarien wiederum zwei Pastorellen mit slowakischem Text (*Poslyš Ondráši* und *Požeň brachu*) abgeschrieben, wobei die zweite nur eine Kontrafaktur des in Mitteleuropa sehr verbreiteten lateinischen Stückes *Lingve bellas o capellas* ist. Die Bücher von P. M. Repkovič sind besonders wichtig, weil sie – ähnlich wie sein autoritatives Meßbuch *Symphonia Coelestis* (1730)<sup>9</sup> – wahrscheinlich als Vorbild für andere Organisten dienten. Der Inhalt ist für die Marianische Provinz bezeichnend. Er ist sehr bunt: außer vielen Strophenarien (darunter z. B. zwei Werke mit verschiedenen Texten aus *Harmonia Coelestis* von P. Esterházy,<sup>10</sup> wobei ein Stück daraus eigentlich nur die Bearbeitung der italienischen Arie von A. Cesti<sup>11</sup> ist), verschiedenen Duette sowie zyklischen

<sup>8</sup> Mehr über ihn P. Všeľad Gajdoš OFM: *Dva hudobné zborníky, a. a. O. P. Edmund Beňovič ist u. a. der Autor des polemischen Schrifts Scutum fidei orthodoxae* (1665).

<sup>9</sup> Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz, a. a. O., S. 11–15.*

<sup>10</sup> Ladislav Kačič: *Harmonia unisona – Franziskanische Bearbeitungen der Figuralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Plaude turba paupercula – Franziskanischer Geist in der Musik, Literatur und Kunst, Bratislava 2005, S. 199–200.*

<sup>11</sup> *Chare, chare Jesu* (= *Salve, salve Paule* oder *Ave dulcis Virgo* bei Esterházy) ist *Cara e dolce libertà* von A. Cesti aus *Scelta di canzonette italiane* (1679); vgl. Emil Vogel: *Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed between the Years 1500–1700*, in: *Notes, Second Series, Vol. 5* (Sept. 1948), S. 546.

Werke enthält das Repertoire Repkovičs nur eine kleinere Zahl als Kirchenlied einzuordnender Stücke – es sind vor allem bekannte lateinische Cantiones, wie z. B. *Veni Jesu veni amor*, *Salve Virgo stirps beata*, *Dum Virgo vagientem*, *En Virgo parit filium*, *Fit porta Christi pervia*, *Gratulare Virgo singularis*.

Das Kantional von P. Ignatius Redl (ca. 1730) und die noch immer anonyme Handschrift SK-BRu Ms 1087 (aus derselben Zeit), beide ebenfalls aus der Marianischen Provinz, enthalten dagegen auch mehrere Kirchenlieder mit slowakischem Text (Redls Kantional insgesamt 43, außerdem noch lateinische Cantiones, Musik für Tasteninstrumente usw.).<sup>12</sup> Interessanterweise sind in der zweiten Quelle nur die Texte der Lieder und Generalbaßbegleitung geschrieben, die Melodien waren offensichtlich so gut bekannt, daß man sie nicht aufzuzeichnen brauchte. In beiden letztgenannten Quellen sind ähnlich wie in der sog. *Handschriftlichen Gestalt des Cantus Catholici* oder in den Gesangbüchern des P. Paulinus Bajan – *Beckovský slovenský spevník* (1758), *Skalický slovenský spevník* (1783) – einige Lieder des bedeutenden tschechischen Barockkomponisten und -Poeten Adam Michna z Otradovic (ca. 1600–1676) zu finden, vor allem so bekannte Stücke wie *Chťic aby spal* und *Vesel se nebes královno*.<sup>13</sup>

Gesangbücher von P. Paulinus Bajan, zu denen sowohl nicht überlieferte, jedoch teilweise rekonstruierbare *Jubilus Cordis III* (1749),<sup>14</sup> als auch *Promptuarium Hebdomadae Sanctae* (1759) und das für die Advents- und Weihnachtszeit bestimmte *Promptuarium chorale* (1780) gehören, sind die typischsten Quellen des 18. Jahrhunderts aus der Salvatorianischen Provinz. Sie enthalten vor allem viel mehr slowakische Kirchenlieder und Arien als lateinische, darunter auch viele eigene Kompositionen Bajans. Seine Autorschaft ist jedoch oftmals fraglich bzw. unklar; man kann diese Werke in verschiedene Kategorien einordnen: Werke von sicherer Autorschaft, anonyme P. P. Bajan zugeschriebene Werke, zweifelhafte Werke, unbekannte (nicht überlieferte) Werke usw.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Den ersten kurzen Bericht über das Kantional von P. I. Redl hat P. Celestín Lepáček: *Redlov kancionál*, in: Výročná správa Rehoľného slovenského gymnázia františkánov v Malackách za šk. rok 1940/41, S. 3–11 verfaßt. Vgl. näher auch Ladislav Kačič: *Tvorba Adama Michnu z Otradovic na Slovensku v 17. a 18. storočí*, *Hudobní věda*, 38 (2001), 1–2, S. 126–131, sowie Peter Ruščin: *Die Franziskaner und das slowakische Kirchenlied der Barockzeit*, in: *Plaude turba paupercula* – Franziskanischer Geist in der Musik, Literatur und Kunst, hrsg. von L. Kačič, Bratislava 2005, S. 315–322.

<sup>13</sup> Ladislav Kačič: *Tvorba Adama Michnu z Otradovic*, a. a. O., S. 128–130.

<sup>14</sup> Ladislav Kačič: *K. „rekonštrukcii“ Bajanova zborníka Jubilus Cordis III – Piesne z repertoáru P. Paulína Bajana OFM v zbierke Andreja Kmeťa Prostonárodné vianočné piesne*, in: *Vianoce a hudba* (Studia ethnomusicologica II), hrsg. von H. Urbancová, Bratislava 2002, S. 75–94.

<sup>15</sup> Ladislav Kačič: *Život a hudobná tvorba P. Paulína Bajana*, in: P. Paulín Bajan OFM (1721–1792) a slovenská hudba, literatúra, jazyk v 18. storočí, Bratislava 1992, S. 51–64, sowie Peter Ruščin: *Duchovná pieseň v zborníkoch Paulína Bajana*, in: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia*, hrsg. von M. Hulková, Bratislava 2007, S. 117–132.

Weil einige Handschriften Bajans (außer des genannten *Promptuarium choralis* noch Codices mit Meßrepertoire *Harmonia Seraphica I–IV*) auch Kirchlieder aus dem gedruckten *Cantus Catholici* (1655, 1700) mit Generalbaßbegleitung beinhalten, sind sie für die Kenntnis der Kirchenlied–Orgelbegleitungspraxis besonders wichtig, außerdem geben sie einen guten Einblick in die Problematik der Verwendung der Lieder aus *Cantus Catholici* in der zeitgenössischen liturgischen Praxis.<sup>16</sup> Bajan hat eine *Missa Adventualis de Rorate* aus dem gregorianischen Introitus und vier Meßlieder aus *Cantus Catholici* (*Kyrie Otče náš z nebe*, *Gloria A na zemi buď lidem pokoj*, *Credo Veríme v Boha jedného*, *Sanctus Svätý Svätý Pán Bůh náš*, 1.–3. Strophe, *Agnus Dei Svätý Svätý Pán Bůh náš*, 8.–10. Strophe) zusammengestellt.<sup>17</sup> Außerdem hat er noch fünf weitere bekannte Adventlieder – *Vesele spívajte Boha otce chváľme* (= lat. *Ave Hierarchia*), *Zdravá jenž si pozdravená*, *Moc Boží divná*, *Po zlém pádu člověka hříšného* und *Ave Maria gratia plena tak pozdravil Anjel*) – als *Versiculi post Epistolam* aus *Cantus Catholici* übernommen.<sup>18</sup> Ähnlich sind im *Promptuarium Hebdomadae Sanctae* (1759) Bajans die Lieder *Vstaf' jest této chvíle*, *Den vzkříšení našeho Pána Jezu Krista* und die lateinische Antiphone *Regina Coeli laetare* (ebenfalls aus *Cantus Catholici*) in ihrem liturgischen Kontext abgeschrieben, entsprechend nicht nur dem autoritativen *Cantionale rituale* (1681) des Piaristen P. Nicolaus Hausenka, sondern auch den franziskanischen Kirchenordnungen (*Series solitarum devotionum*, *Series cursus devotionis* u. ä.) der Salvatorianischen Provinz.<sup>19</sup> Aus den letztgenannten Quellen bekommt man einen guten Überblick, wie viel Platz im Gottesdienst der Franziskaner im 18. Jahrhundert dem Kirchenlied gewidmet wurde.<sup>20</sup>

Bajan schöpft in seinen eigenen Liedern auch aus dem Volksschaffen, vor allem in den Weihnachts-, Neujahrs- und Dreikönigstagspastorellen. Viele seine Schöpfungen auf diesem Gebiet sind „an der Grenze“ des Kirchenliedes, der Kirchenarie und des volkstümlichen Weihnachtsliedes (slow. „koleda“). Eine klare Trennungslinie zwischen ihnen kann man kaum ziehen. Noch mehr ist dieses Problem in *Prosae pastorales* (1766) des P. Georgius Zrunek (1736–1789), die den zweiten Teil des Konvoluts *Harmonia pastoralis+Prosae pastorales* bilden, sichtbar. Zrunek hat noch viel mehr als Bajan aus dem Volksschaffen geschöpft, einige typisch modale volkstümliche Melodien in *Prosae pastorales* (z. B. *Pri*

<sup>16</sup> Ladislav Kačič: *Cantus Catholici a dobová liturgická prax na Slovensku*, in: *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*, Bratislava 2002, S. 67–78.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 75.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 75–76.

<sup>19</sup> Ladislav Kačič: *Zur Pflege des Kirchenliedes in einigen geistlichen Orden*, in: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa / in der Slowakei*, Bratislava 2000, S. 201–202.

<sup>20</sup> Außer den genannten Gewohnheiten im Gottesdienst sind es auch viele „*tempore communionis*“, sowie „*ante concionem*“ und „*post concionem*“ gesungene Stücke.

*Betleme na salaši*) hat er sogar – im Unterschied zu Bajan – auch mit typischen Verzierungen (Manieren) eines Volkssängers aufgezeichnet.

In der Marianischen Provinz hat sich dem Schaffen des Kirchenliedes im 18. Jahrhundert vor allem P. Gaudentius Dettelbach (1739–1818) gewidmet, obwohl es nur ein kleiner Prozentsatz seiner mehr als 100 seiner Kompositionen darstellt.<sup>21</sup> Dettelbach hat lateinische und deutsche Texte für die Advent-, Weihnacht- und Fastenzeit, sowie „pro tempore“ und für Requiem vertont. Eine präzise Trennungslinie zwischen den Kirchenliedern und einfachen (strophischen) Arien ist jedoch auch bei ihm kaum zu ziehen, außerdem hat Dettelbach auch solche elementare Kompositionen als sein eigenes Werk bezeichnet, wie z. B. Pastorella *In natali Domini*, in Wirklichkeit ein sehr bekanntes Volkslied, bezeichnet.<sup>22</sup> Die Mehrzahl der Kompositionen Dettelbachs in dieser Gruppe seiner Werkverzeichnisses (d. h. Cantiones, Ariae strophicae) hat entweder eine lateinische und deutsche Textvariante (*Cum fulgebit illa / Höbe dich aus Wüst der Sünden, Patris sapientia / Sey gegrüßt geliebtes Creütz* u. a.), oder existiert in der Particella-Fassung (Gesang+Orgelbegleitung) und in 4-stimmiger Bearbeitung für Chor (*Stabat Mater germanica, Confusus horreo* u. a.). P. G. Dettelbach hat außerdem in seinen Handschriften auch mehrere bekannte deutsche Kirchenlieder abgeschrieben. Zum ersten Blick etwas kurios scheinen Dettelbachs Abschriften solcher Lieder im großformatigen Chorbuch *Antiphonarium Romanum Mariano-Seraphicum* (Frauenkirchen 1780), wo sie neben den gregorianischen Chormelodien und Figuralkompositionen (z. B. des V. Rathgeber OSB oder seinen eigenen) stehen. Dettelbach hat sie als „Predigt-Lieder“ bezeichnet: *Der Tag der ist so freudenreich* (Zu Weynachten), *Herz ich glaube herz ich hoffe* (Nach Mariae Licht=Messen), *Christi Mutter stund mit schmezen* (In der Fasten), *Christus ist erstanden* (In Ostern) und *Komm heiliger Geist* (Von Pfingsten biß Advent). Ähnlich hat er in seinem älteren *Antiphonarium Romanum Mariano-Seraphicum* (Győr 1769) lateinisch-ungarische, bzw. lateinisch-deutsche Versionen der Lieder „post Elevationem“ (*Ave Maria gratia plena, igy üdvözli Angyal*), bzw. „loco Agnus Dei“ (*Ave Maria clare du liechter Morgenstern*) eingeordnet. Seine eigenen, aber auch andere ältere Lieder aus dem 17. Jahrhundert (z. B. *Parendum est*<sup>23</sup>) hat Dettelbach als Lieder zum gregorianischen Requiem in mehreren Büchern abgeschrieben.

<sup>21</sup> Vgl. Ladislav Kačič: *P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739–1818), Leben und Werk* (Series musicologicae actualis 2), Bratislava 1998, S. 82–89.

<sup>22</sup> In den Quellen der Marianischen Provinz auch mit deutschem Text *Auff ihr Hirten von dem Schloff* bekannt. Vgl. auch Wolfgang Suppan: *Volksliedfunde aus dem südlichen Burgenland*, in: *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, Bd. 24, Wien 1975, S. 36.

<sup>23</sup> Aus *Sirenes Partheniae* (Bäumker II/328); s. auch Pál Richter: *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert* (Fontes Historici Ordinis Frantrum Minorum in Hungaria, Series E, Numerus 2), Budapest 2007, Nr. II/776.

Franziskaner der Marianischen Provinz haben aber Kirchenlieder auch zu den ganz speziellen Zwecken gepflegt. Am interessanten sind aus dieser Sicht vielleicht „*Cantilena quae cum populo cum Organo cantari solent contra terrae motum*“: die drei Lieder mit ungarischen Texten (*Szerencsés...élő bizonyosága, Ékes menyei virágszál* und *Ó édes Jézusunk*) hängen mit dem großen Erdbeben eng zusammen, das 1779 fast völlig die Stadt Komárno vernichtete.<sup>24</sup> Wichtig ist auch die Angabe, daß diese Lieder mit dem Volk gesungen werden sollten. Der Verweis auf den Gemeindegesang ist in den franziskanischen Quellen eher eine Ausnahme.

Dem deutsch- und ungarischsprachigen Kirchenlied der Marianischen Provinz hat sich bis jetzt am ausführlichsten P. Richter gewidmet,<sup>25</sup> sein Beitrag überschreitet aber weit die Grenzen dieser Provinz: er erforscht die Problematik im ganzen „Karpatenbecken“,<sup>26</sup> wobei solche unterschiedliche Quellen wie die Handschriften von P. Joannes Kájoni OFM aus Siebenbürgen und Handschriften aus der Österreichischen Provinz des hl. Bernardin nebeneinander stehen. Diese vergleichende Erforschung von Quellen aus dem breiteren Raum ist aber gerade in der Hymnologie sehr wichtig. Deutsche Lieder sind zusammen mit lateinischen aber nicht nur im *Cantionale* von P. Fridericus Fischer (Güssing 1720),<sup>27</sup> sondern noch viel mehr in der anonymen Quelle A-GÜ 1/69 (um 1740) zu finden.<sup>28</sup>

Die Quellen zum Kirchenlied der Franziskaner in der Slowakei aus dem 19. Jahrhundert sind nicht so reich überliefert, wie man vielleicht aufgrund der neuen intensiven Entwicklung des Kirchenliedes vermuten könnte. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß nach der Josephinischen Reformen und Aufklärung doch die Position der Ordensgemeinschaften geschwächt wurde. In der Salvatorianischen Provinz findet man keine so bedeutenden und gut gebildeten Musiker wie P. P. Bajan oder P. G. Zrunek. Dieses Niveau spiegelt sich z. B. in den Handschriften wider, die in der bisherigen Literatur als *Gesangbücher aus Beckov* A, B und C bekannt sind.<sup>29</sup> Das erste Buch aus der Wende des 18./19. Jahrhunderts ist anonym und beinhaltet 35 slowakische und 26 lateinische Lieder;

<sup>24</sup> Sie wurden nachträglich am Ende des Buches *Liber Sacrorum* von P. Gabriel Kraus (SK-Mms D IV 6) abgeschrieben, s. Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz*, a. a. O., S. 72–73.

<sup>25</sup> Pál Richter: *Die Verwendung der Kirchenlieder in den Franziskaner Quellen (17.–18. Jahrhundert)*, in: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa / in der Slowakei*, hrsg. von L. Kačič, Bratislava 2000, S. 207–226.

<sup>26</sup> Pál Richter: *Der Melodienbestand des Franziskanerordens*, a. a. O.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 35 und 712–76, sowie Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz*, a. a. O., S. 51.

<sup>28</sup> Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz*, a. a. O., S. 56–57 (Richter führt diese Quelle nicht an, weil seine Arbeit sich auf 17. Jahrhundert beschränkt).

<sup>29</sup> P. Celestín Lepáček OFM: *Františkánske kancionále*, *Časopis katolíckeho duchovenstva*, 73 (1932), S. 310–316 und 359–372.

das zweite Buch (*Varietas cantionum*) hat 1862 P. Emericus Hidvéghy geschrieben, ähnlich wie das dritte (*Complexus cantillenarum*). Alle drei bringen aber in der Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht viel neues, das Repertoire bleibt zum Großteil mit jenem von Bajan identisch, d. h. 100 Jahre alt, einige neue Kompositionen von P. E. Hidvéghy, P. R. Friedl, P. L. Kulich u. a. sind eher schwach als interessant, und beweisen das niedrige Bildungsniveau der Musiker dieser Provinz im 19. Jahrhundert.

In der Marianischen Provinz war Situation etwas besser, vor allem dank dem ausgezeichneten Organisten und Musiklehrer Fr. Coecilianus Plihal (1809–1865). Plihal hat zwei Gesangbücher zusammengestellt und verwendet: *Kirchenlieder* (1847) und *Nábožné katolícké pesničky* (1848). Im ersten Buch sind außer deutschen Kirchenliedern auch Werke von W. M. Mozart (*Ave verum corpus*), J. Kumlík u. a. in korrekter Partiturabschrift, wichtiger ist jedoch sein zweites Gesangbuch. Plihal wirkte u. a. in Preßburg und war ein gut ausgebildeter Musiker, was man auch an seinem eigenen Schaffen (v. a. Musik für Orgel oder Fortepiano) sieht. Das Gesangbuch *Nábožné katolícké pesničky* stellt dabei eine typische Quelle des Kirchenliedes im sprachlich gemischten Gebiet: es beinhaltet 85 slowakische Kirchenlieder (ca. 50%), 31 deutsche Kirchenlieder (ca. 20%) und 51 ungarische Kirchenlieder (ca. 30%). In der größten Gruppe der slowakischen Lieder sind ebenso ältere Schichten des Kirchenliedes des 17. Jahrhunderts (z. B. *Cantus Catholici*), wie auch neueres Schaffen aus dem 19. Jahrhundert vertreten. Deutsche Kirchenlieder stammen fast ausschließlich aus dem Theresianisch-Josephinischen Meßlied (*Hier liegt vor Deiner Majestät, Wir werfen und darnieder* usw.). Bei den zum Großteil nicht notierten ungarischen Liedern gibt oft Verweise auf slowakische Melodien.

Im 19. Jahrhundert haben Franziskaner der Marianischen Provinz Kirchenlieder aber auch drucken lassen. Es handelt sich um zwei nicht notierte Gesangbücher *Nábožné spevy kresťansko-katolícke* (1861 und 1877), sowie *Písne póstné* und *Bolestná krížová cesta* (1885) von P. Honorius Böhm.<sup>30</sup> Im Geiste der steigenden Entwicklungslinie des Gemeindegesangs im 19. Jahrhundert ist es jedoch eher nur ein bescheidener Beitrag zum Kirchenlied.

## Perspektiven und Probleme

Aus dem vorhergehenden Text ist es klar, daß der Stand der Erforschung des Kirchenliedes bei den Franziskanern in der Slowakei nicht zufriedenstellend ist. Bis auf die sog. *Handschriftliche Gestalt des Cantus Catholici* aus dem 17. Jahrhundert fehlen noch grundlegende monographische Studien zu den einzelnen

<sup>30</sup> Juraj Potúček: *Súpis slovenských nentovaných spevníkov 1585–1965*, Martin 1967.

Quellen. Ein weiteres Problem stellt die Autorschaft, bzw. komplexe Identifizierung des Inhalts der Quellen. Vom eigenen franziskanischen Schaffen sind nur zwei Autoren der Kirchenlieder wenigstens teilweise bearbeitet: P. Paulinus Bajan und P. Gaudentius Dettelbach. Das Entstehen weiterer Werklisten kompliziert vor allem die typische franziskanische Anonymität.<sup>31</sup> Bis jetzt ist es gelungen, nur eine ganz kleine Prozentzahl der Komponisten zu identifizieren, wobei die Palette der Autoren außer den Franziskanerkomponisten sehr bunt ist: Adam Michna z Otradovic, Antonio Cesti (!), Pál Esterházy, Kaiser Joseph I., Jozef Rakovič (der weltliche Organist des Franziskanerklosters in Nitra in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts)<sup>32</sup> u. a. m. Franziskanische Kopisten haben bestimmt sehr viel sowohl aus den handschriftlichen, als auch aus gedruckten Vorlagen (obwohl manchmal indirekt) geschöpft. Die gedruckten Vorlagen kennen wir aber – mit Ausnahme *Cantus Catholici* und teilweise tschechischer Gesangbücher – bis jetzt nur in einem sehr beschränkten Maße. Das Kirchenlied hat sich bei den Franziskanern fast ausschließlich in der handschriftlichen Form verbreitet, manchmal wurden in einem umfangreichen Buch mit Messen, Litaneien, Antiphonen usw. nur einige wenige Lieder aufgezeichnet, d. h. in vielen Quellen wurden relativ wenige Kirchenlieder aufgezeichnet. Dies alles erschwert die Forschung. Einige weiteren Probleme (keine klare Trennungslinie zwischen Kirchenlied und Arie, zwischen allen ähnlichen Gattungen, inklusive Volksschaffen) wurden schon anfangs angedeutet. Trotzdem, oder eben deshalb sind sowie moderne monographische Studien über die wichtigsten Quellen (Kantonale von P. M. Repkovič, P. I. Redl u. ā.), als auch den breiteren Raum betreffenden vergleichende Texte (wie jener von P. Richter) gleichermaßen wünschenswert.

---

<sup>31</sup> Siehe dazu näher die in Anm. 5 angeführten Arbeiten.

<sup>32</sup> Ladislav Kačič: *Missa franciscana der Marianischen Provinz*, a. a. O., S. 28–29.



## **Wer irrt - Tony Buddenbrook oder der Kommentator? Vom Nutzen der Hymnologie für die Literaturwissenschaft**

Häufig werden wir Hymnologen gefragt, wozu wir unser Handwerk betreiben. Eine Rechtfertigung haben wir sicher nicht nötig, weder für die historische Forschung noch für die weltweite Bestandsaufnahme und Evaluation des gegenwärtigen gesungenen Gotteslobs, eben weil Kirchenlied und Gesangbuch tragende Säulen unserer Glaubens-, Kultur- und Geistesgeschichte sind. Dies behält seine Gültigkeit, auch wenn der Stellenwert des geistlichen Gesangs in der modernen Gesellschaft zurückgeht. Ein gutes Gesangbuch, ein gutes „Neues“ Lied spiegelt auch heute noch den Zustand von Kirche und Gesellschaft sowie die Befindlichkeit der Menschen in unserer Zeit, ihre Fragen und Nöte und ihre Beziehung zu Gott.

Uns ist das klar, aber immer wieder erlebe ich staunende Reaktionen von fachfremden Wissenschaftlern und Laien darüber, wie sehr unser Forschungsgegenstand über viele Zeiten und Räume hinweg in viele Lebensbereiche hineingewirkt hat. Mein Lieblingsbeispiel, durch das ich vor über 40 Jahren die Hymnologie für mich entdeckte, ist das Gesangbuch deutscher Auswanderer nach Amerika, das häufig als einziges Buch in die neue Welt mitgenommen wurde. Es begleitete die Emigranten auf ihrer Reise, wurde für Bitt- und Trostlieder in Schwernissen sowie für Danklieder nach glücklicher Ankunft aufgeschlagen und blieb auch in der Fremde das Buch ihres Glaubens – im persönlichen und im gemeinschaftlichen Gebrauch.

Ließ der Kontakt in die alte Heimat und damit die Nachlieferung von Kirchengesangbüchern nach, wurden sie zunächst original, dann mehr oder weniger verändert nachgedruckt, mit Anhängen auch in der neuen Landessprache versehen, bis schließlich ganz eigenständige Liedersammlungen entstanden. M.E. spiegelt kein anderer Gegenstand den kulturellen Anpassungsprozess an eine neue Umgebung besser als das Gesangbuch. Das gilt zumindest für die Auswanderer nach Nordamerika im 18. und 19. Jahrhundert. Diese aufgrund hymnologischer Untersuchungen aufgestellte These fasziniert Amerikakundler ebenso wie Linguisten,

Exilsforscher, Volkskundler und Soziologen. Sie geben nach meiner Erfahrung gerne zu, dass sie auf unsere Studien angewiesen sind, greifen gerne darauf zurück und bauen darauf auf.

Nicht ganz so problem- und reibungslos erscheint mir der Umgang derjenigen Fachrichtungen mit der Hymnologie, die ihr noch näher stehen bzw. sogar als Teildisziplinen in ihr zusammenfließen: vor allem die Musik- und die Literaturwissenschaft, aber auch die Theologie mit Liturgik, Kirchen- und Frömmigkeitsgeschichte. Die Gründer der IAH hatten vor 50 Jahren vor allem dieses erkannt: Die hymnologische Forschung kommt ohne die Zusammenarbeit und den Dialog mit den anderen Disziplinen nicht aus, sucht den ständigen Austausch auf dem neuesten Forschungsstand und bietet zugleich ihre Dienste an, die sie und zwar nur sie mit ihren eigenen Methoden leisten kann – nicht als „ancilla“, sondern als Partnerin auf Augenhöhe.

Es sei mir erlaubt, nach vier Jahrzehnten eigener hymnologischer Arbeit und ebenso langer Mitgliedschaft in der IAH zum 50jährigen Jubiläum die selbstkritische Frage zu stellen, ob es unserer Arbeitsgemeinschaft hinreichend gelungen ist, die Vertreter anderer Disziplinen, soweit sie sich nicht selbst auch als Hymnologen verstehen, von der Bedeutung und Notwendigkeit unseres Tuns für ihre Belange zu überzeugen. An fünf Beispielen aus der Neueren deutschen Literatur möchte ich – nicht beckmesserisch, sondern kritisch-konstruktiv – zeigen, dass die Germanistik nicht darauf verzichten sollte, sich hymnologisches Fachwissen zunutze zu machen oder sich selbst zu verschaffen.

### **Beispiel 1: Wird Paul Gerhardt in *Buddenbrooks* falsch oder doch „richtig“ zitiert?**

Obwohl es in der Neuverfilmung von Thomas Manns Romanerstling *Buddenbrooks*, der Weltruhm erlangte, an eindrucksvollen Sterbeszenen nicht mangelt, verzichtet der Regisseur auf die köstliche, sicher nicht nur ironisch gemeinte Episode am Sterbebett von Senator Thomas Buddenbrook.<sup>1</sup> Seine Schwester Tony bricht plötzlich die steife Feierlichkeit der umstehenden Verwandtschaft auf und beginnt „sehr laut und mit gefalteten Händen, einen Gesang zu sprechen...»Mach' End', o Herr, [...] mach' Ende mit aller seiner Not; stärk' seine Füß' und Hände und laß bis in den Tod...« Hier blieb sie „jämmerlich stecken“ und „Jedermann im Zimmer wartete und zog sich zusammen vor Geniertheit.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Die Buddenbrooks*. Regie: Heinrich Breloer 2008.

<sup>2</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*, hrsg. und textkritisch durchgesehen von Eckhard Heftrich, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski und Herbert Lehnert, Frankfurt am Main 2002 (=Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1.1), S. 754f. Unterstreichungen sind auch im Folg. alle von mir.

Wenn im Kommentar der *Winkler Weltliteratur Dünndruck Ausgabe* von 1995 angemerkt wird: „Tony stimmte die zwölfte und letzte Strophe von Paul Gerhards Lied *Befiehl du deine Wege* an, die richtig ... lautet: „Mach End o Herr, mach Ende/ **An** aller unsrer Noth!“<sup>3</sup> so geschieht der Romanfigur Tony Buddenbrook und damit auch ihrem Schöpfer Thomas Mann unrecht. Zwar ist die Präposition „an“ im zweiten Vers der letzten Strophe seit dem Erstdruck des Liedes in der *Praxis Pietatis* 1653 und auch seit Ebeling 1666 in den Gesamtausgaben überliefert. Insofern ist der Kommentator philologisch-textkritisch scheinbar im Recht. Aber eben auch nur scheinbar. Denn die hymnologische Untersuchung führt zu einem anderen Ergebnis:

Im ersten amtlichen *Lübeckischen Gesang= Buch* von 1703 steht bis zur letzten Auflage 1780 ebenfalls noch „Mach end, o HErr! mach ende, **An** aller unsrer noth“.<sup>4</sup> Aber im Aufklärungsgesangbuch von 1790 (auch in der revidierten Fassung von 1821) heißt es „mit aller unsrer Noth!“.<sup>5</sup> An dieser Lesart hielten die Lübecker in allen nachfolgenden lutherischen Gesangbüchern fest: im Erprobungsentwurf von 1839<sup>6</sup>, im amtlich eingeführten Reformgesangbuch von 1859<sup>7</sup> (einschließlich der verbesserten Neuauflage von 1877<sup>8</sup>) sowie im DEG, das in Lübeck – vor allen anderen Landeskirchen – bereits 1916 eingeführt wurde.<sup>9</sup> „Mit“, nicht „an aller unsrer Noth“ stand also auch in dem Gesangbuch, das Thomas und Heinrich Mann in ihrer Schul- und Konfirmandenzeit begleitete. So hatte es Thomas Mann auch im fernen München im Ohr. Denn das berühmte Gerhardt-Lied „Befiehl du deine Wege“ gehörte in Lübeck zum absoluten Pflichtkanon von 20 Kirchenliedern, die auswendig gelernt werden mussten.<sup>10</sup> Er zitiert das Lied also aus Lübeckisch-

<sup>3</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*. Mit Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel von Jochen Hieber, Zürich und Düsseldorf 1995, S. 788.

<sup>4</sup> *Lübeckisches Gesang= Buch, nebst Anfügung eines Gebet= Buchs, auf Verordnung E. Hochedlen Hochw. Raths, von einem Ehrwürdigen Ministerio ausgegeben*, Lübeck 1780, Nr. 195.

<sup>5</sup> *Neues Lübeckisches Gesangbuch zum öffentlichen Gottesdienste und zur häuslichen Andacht auf Verordnung Eines Hochedlen Hochw. Raths ausgefertigt von dem Lübeckischen Ministerio*, Lübeck 1790, Nr. 324.

<sup>6</sup> *Evangelisch= Lutherisches Gesangbuch herausgegeben von E. Ehrw. Ministerium der freien Hanse= Stadt Lübeck*, Lübeck 1839, Nr. 445.

<sup>7</sup> *Lübeckisches evangelisch= lutherisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht, auf Verordnung Eines Hohen Senates ausgefertigt durch das Ministerium*, Lübeck 1859, Nr. 287. (Abb. 1)

<sup>8</sup> *...Aufs Neue durchgesehene und vermehrte Auflage*, Lübeck 1877, Nr. 287. Vier unveränderte Auflagen bis 1905.

<sup>9</sup> *Deutsches evangelisches Gesangbuch herausgegeben vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß [...] bearbeitet vom Geistlichen Ministerium in Lübeck*, Berlin 1916, Nr. 218. So auch im EKG 294 und EG 361.

<sup>10</sup> *Auswahl evangelischer Lieder zum Auswendiglernen*, in: *Erklärung des kleinen Katechismus Luthers mit Eines Hochedlen und Hochweisen Rates Genehmigung zum öffentlichen Gebrauche herausgegeben von einem Ehrwürdigen Ministerio der freien Stadt Lübeck*, Lübeck 1886, S. 126f. Von den 38 Liedern sind 20 fett gedruckt, darunter „Befiehl du deine Wege“.

Mannscher Perspektive ebenso „richtig“ wie Tony aus der fiktionalen Sicht der Buddenbrooks. Denn alle vier Generationen hätten aus den realen amtlichen Gesangbüchern der Erzählzeit des Romans (1835 bis 1877) ebenfalls nur die Präposition kennen können, die von Tony korrekt aufgesagt wurde, nämlich „mit“!

262 Vom Vertrauen und Ergebung in Gott.	Vom Vertrauen und Ergebung in Gott. 263
<p>nem Preis aufnehmen in Freudenkrone, bleib nicht das Parabeis; deß Kopf lange: deiner wart ich mit; ich in die Hände. Amen. Amen! Komm, du schöne</p> <p style="text-align: right;">99. Nicolai, a. 1808.</p>	<p>Stummer plagt, mit großen Gnaden rücken. Erwarte nur die Zeit: so wirst du schon erblicken die Sonn der schönsten Freud.</p> <p>10. Wieds aber sich befinden, daß du ihm treu verbleibst, so wird er dich erlösen, da du's am liebsten gläubst; er wird dein Herz lösen vor der so schweren Last, die du zu keinem Höfen bisher getragen hast.</p>
<p><b>11. Vom Vertrauen und Ergebung in Gott.</b></p>	<p>7. Auf, auf! gieb deinem Schmege und Sorgen gute Nacht; laß fahren, was das Herz betrübt und traurig macht. Bist du doch nicht Regente, der Alles führen soll: Gott ist im Regimente, und führet Alles wohl.</p>
<p><b>287.</b> Bist du deine Wege, und was dein Herz kränkt, der allertreuesten Pflege deß, der den Himmel lenkt. Der Wolken, Luft und Winden giebt Wege, Lauf und Bahn, der wird auch Wege finden, da dein Fuß gehen kann.</p> <p>2. Dem Herten mußt du trauen, wenn dir's soll wohlgehn; auf sein Wort mußt du schauen, wenn dein Werk soll bestehn. Mit Sorgen und mit Krämen und mit selbstgegnen Wein läßt Gott sich gar nichts nehmen: es muß erbeten sein.</p> <p>3. Welt ewge Treu und Gnade, o Vater, weiß und fleiß, was gut sei oder schade dem sterblichen Geblüt; und, was du dann erlesen, das treißt du,</p>	<p>8. Ihn, ihn laß ihm und walten! Er ist ein weiser Fürst, und wird sich so verhalten, daß du dich wundern wirst, wenn er, wie ihm gebühret, mit wunderbarem Rath die Sach hinausgeführt, die dich betümmert hat.</p> <p>9. Er wird zwar eine Weile mit seinem Trost verzeihen, und thun an seinem Theile, als hätte in seinem Sinn er deiner sich begeben, und, sollst du für und für in Angst und Klüthen schweben, so frag er nichts nach dir:</p>
<p>starker Held, und bringe zum Stand und Wesen: was deinem Rath gefällt.</p> <p>4. Weg hast du allerwegen, an Mitteln fehlst dir nicht; dein Thun ist lauter Segen, dein Gang ist lauter Licht. Dein Werk kann Niemand hindern, dein Arbeit darf nicht ruhn, wenn du, was deiner Kindern erspreßlich ist, willst thun.</p> <p>5. Und ob auch Welt und Zusehler hie wollten midersehen, so wird doch ohne Zweifel Gott nicht zurücke gehn. Was er sich vorgenommen, und was er haben will, das muß doch endlich kommen zu seinem Zweck und Ziel.</p> <p>6. Hoff, o du arme Seele, hoff und sei unverzagt! Gott wird dich aus der Hölle, da dich der</p>	<p>11. Wohl dir, du Kind der Treuel du hast und trägst davon mit Ruhm und Dankgeschreie den Sieg und Ehrenkron. Gott giebt dir selbst die Palmen in deine rechte Hand, und du singst Freudenpsalmen dem, der dein Leid gewandt.</p> <p>12. Mach Ged, o Herr, mach Ende mit aller unsrer Noth! Stärk unsre Füß und Hände, und laß bis in den Tod uns allzeit deiner Pflege und Treu empfohlen sein: so gehen unsre Wege gewiß zum Himmel ein.</p> <p style="text-align: right;">9. Gerhardt, a. 1876.</p>
	<p><b>288.</b> Warum willst du doch für morgen, armes Herz, die</p>

Lübeckisches Gesangbuch 1859

Auf die eigentliche Textänderung, die Tony willentlich oder unwillentlich vornimmt, geht der Kommentator jedoch gar nicht ein. Angesichts des Sterbenden macht sie aus „unsrer Not“ „seine Not“ und bezieht auch die „Füß“ und „Hände“ grammatikalisch auf den Bruder. Vielleicht ist es die Unlogik dieser spontanen, situationsbedingten Textvariante, durch die Tony aus dem Konzept gerät, weil sie einerseits seinen Tod herbeiwünscht, andererseits aber die Stärkung der Glieder, also seine Genesung erbittet. Dadurch wird der ironische Anstrich des aufrichtig gemeinten, aber durch das Steckenbleiben peinlich-komisch wirkenden Auftritts am Sterbebett noch verstärkt.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Die Idee zu dem Paul Gerhardt-Zitat hielt der Autor bereits in 3. Notizbuch fest: „Ihr Gebet an Th's Sterbelager: ‚Mach End‘, o Herr, mach Ende...““. Thomas Mann, *Notizbücher 1-6*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt am Main 1991, Notizbuch I, S. 115.

Hymnologische Quellenforschung – hier die Befragung regionaler Gesangsbücher aus der Lebenszeit des Autors und der Erzählzeit des Romans – können also durchaus zu einem besseren literarischen Textverständnis und zur vertiefenden Interpretation beitragen. Kurz nach Erscheinen der Winkler-Dünndruckausgabe habe ich die irrtümliche Kommentierung in einem Essay über ein Paul Gerhardt-Zitat von Heinrich Mann, das uns im zweiten Beispiel noch beschäftigen wird, richtig gestellt und danach in Beiträgen zur Thomas Mann-Forschung darauf Bezug genommen.<sup>12</sup>

Deshalb heißt es im neuen Kommentar zu *Buddenbrooks* in der *Großen Frankfurter Ausgabe* von 2002 nun zwar auch: „Tony wandelt die letzte Strophe von Paul Gerhardts geistlichem Lied *Befiehl du deine Wege* ab, die eigentlich lautet: ›Mach End, o Herr, mach Ende / mit aller unsrer Not [...]‹.“<sup>13</sup> Dass die Strophe dann aber ausgerechnet aus der Lübecker Ausgabe des DEG von 1930 zitiert wird, die weder in der Romanzeit noch im Leben Thomas Manns eine Rolle spielte, ist nicht nur aus hymnologischer, sondern auch aus textkritischer Sicht unverständlich. Schließlich hatte der Autor seine Vaterstadt bereits im Frühjahr 1894 Richtung München verlassen. Und während der Niederschrift des Romans (1897-1900) war in Lübeck noch immer das Gesangbuch von 1859/77 in Gebrauch (letzte Auflage 1905!), mit dem Thomas Mann und seine Romanfiguren Tony und Thomas Buddenbrook groß geworden waren.

Auch das nächste Beispiel „zeigt den Literaturwissenschaftlern, daß es nicht reicht, ein beliebiges Gesangbuch zur Hand zu nehmen, aber auch nicht irgendeine textkritische Paul-Gerhardt-Ausgabe, sondern daß die fein und feinst verästelten regionalen Quellen und Traditionen maßgebend sind“ und dass „man den gewöhnlichen Germanisten dringend davor warnen [muß], sich ohne das nötige hymnologische Rüstzeug auf diesem Parcours zu zeigen“ (Kurzke).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ada Kadelbach, *Paul Gerhardt im Blauen Engel. Ein rätselhaftes Kirchenliedzitat in Heinrich Manns „Professor Unrat“*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 14/1997, S. 87-112, hier S. 92f. – Dieselbe, *Was ist das? Ein neuer Blick auf einen berühmten Romananfang und die Lübecker Katechismen*. In: *›Buddenbrooks. Neue Blicke in ein altes Buch*, hrsg. von Manfred Eickhölder und Hans Wißkirchen, Lübeck 2000, S. 36-47. – Dieselbe, *„Thomas Mann und seine Kirche im Spiegel der Buddenbrooks“*. In: *Thomas Mann und seine Kirche. Zwei Vorträge von Ada Kadelbach und Christoph Schwöbel*, hrsg. vom Kirchenamt der Evangelischen Kirche in Deutschland, Hannover 2001 (=EKD-Texte Nr. 70), S. 7-23.

<sup>13</sup> Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman*. Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert, Frankfurt/Main 2002 (=Thomas Mann, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Bd. 1.2), S. 395.

<sup>14</sup> Hermann Kurzke, *Das Kirchenliedzitat in der Literatur. Ada Kadelbach: Paul Gerhardt im Blauen Engel* in: *JLH* 37/1998, S. 214.

## Beispiel 2: Soll man im „Blauen Engel“ dankbar oder fröhlich sein?

Josef von Sternberg verzichtet in seiner legendären Verfilmung („Der Blaue Engel“ 1930) von Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* (1905) ebenfalls auf eine Szene, in der – dieses Mal unfreiwillig – ein Paul Gerhardt-Lied rezitiert wird. Der in flagranti ertappte Pauker demütigt seinen Schüler, indem er ihn in Gegenwart der gemeinsam angebeteten „Künstlerin Fröhlich“ die „für morgen aufgegebenen Gesangbuchverse“ aufsagen lässt: „Sollt ich meinem Gott nicht singen? Sollt ich ihm nicht **fröhlich** sein?“<sup>15</sup> Soweit der heutige Leser überhaupt noch Kirchenliedtexte kennt, stutzt er bei der zweiten Zeile. Aus der mündlichen Überlieferung und aus den Gesangbüchern der Gegenwart ist den meisten Lesern wohl eine andere Version vertraut: „Sollt ich ihm nicht **dankbar** ein“.

Sollte Heinrich Mann in Anspielung auf den Namen der Bordelldame Rosa Fröhlich den Vers eigenständig geändert haben? Auch diese Frage ist hymnologisch schnell geklärt: Im Erstdruck des Liedes [DKL 1653<sup>04</sup>] steht „dankbar“, bei Ebeling [DKL 1667<sup>05</sup>] dagegen „fröhlich“. Von nun an gibt es zwei Überlieferungsstränge. In allen Auflagen der *Praxis Pietatis* und in den daraus schöpfenden Quellen heißt es weiterhin „dankbar“; in den Gesamtausgaben, die auf Ebeling aufbauen, und in den sich daran orientierenden Gesangbüchern wird „fröhlich“ tradiert.

Es wäre nun plausibel anzunehmen, dass im Gesangbuch von Heinrich Mann bzw. in dem der Schüler von Professor Unrat die Ebelingsche Fassung gestanden hätte. So einfach macht es uns der Autor aber nicht. Es ist viel komplizierter. In Lübeck sang man „auf Verordnung E. Hochedlen Hochw[eisen] Raths“ seit 1703 „Sollt ich ihm nicht **dankbar** seyn?“<sup>16</sup> Diese Version wurde auch in das Aufklärungsgesangbuch von 1790 übernommen.<sup>17</sup> Und dann taucht seit 1839 (Probeentwurf für das restaurative Gesangbuch von 1859/77) plötzlich eine dritte Variante auf, die ich weder vorher noch nachher in irgendeinem anderen deutschsprachigen Gesangbuch nachweisen konnte: „Sollt ich meinem Gott nicht singen, und **in ihm** nicht fröhlich seyn?“<sup>18</sup>

In der Vorrede zum Gesangbuchentwurf von 1839, der unter dem Vorsitz des Bürgermeisters von einer aus Mitgliedern des Senats und des Geistlichen Ministeriums gebildeten Kommission erarbeitet worden war, sind die Bearbeitungskriterien und die Arbeitsmethoden genau beschrieben:

<sup>15</sup> Alle Zitate aus: Heinrich Mann, *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen. Roman*. Mit einem Nachwort von Rudolf Wolff und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider, Frankfurt/Main 1989 (=Heinrich Mann, *Studienausgabe in Einzelbänden*, hrsg. von Peter-Paul Schneider).

<sup>16</sup> Anm. 4, Nr. 134.

<sup>17</sup> Anm. 5, Nr. 24.

<sup>18</sup> Anm. 6, Nr. 512.

daß nämlich jedes Lied so viel möglich unverändert in derjenigen Gestalt aufzunehmen sey, in welcher es von dem Liederdichter ist verfaßt worden. [...] Da indessen in älteren und neueren und selbst in den besten Liedern nicht selten einzelne unedle Bilder, spielende Ausdrücke, sprachliche Härten, oder auch mit der heiligen Schrift nicht übereinstimmende Vorstellungen sich finden, so hat man zwar in solchen Fällen unbedenklich die bessernde Hand angelegt; jedoch ist mit der größten Gewissenhaftigkeit dahin gesehen worden, daß der Gedanke des Dichters auch durch den veränderten Ausdruck wiedergegeben, der Ton des ganzen Liedes beibehalten, mit einem Worte, dass so geändert werde, wie zu vermuthen ist, daß der Liederdichter selbst, wenn er gegenwärtig lebte, würde geändert haben. (Vorrede, S. VIII)

Sicher standen beim zweiten Vers von Paul Gerhardts Lob- und Danklied „Sollt ich meinem Gott nicht singen?“ die beiden überlieferten Versionen zur Disposition. „Sollt ich ihm nicht dankbar sein?“ hieß es in den bisherigen Lübecker Gesangbüchern. Bei der vorgenommenen Sorgfalt der Kommission, die vier Jahre an dem Entwurf arbeitete, ist jedoch davon auszugehen, dass auch die älteren Gerhardt-Gesamtausgaben zu Rate gezogen wurden, und in denen stand bekanntlich „Sollt ich ihm nicht fröhlich sein?“<sup>19</sup> Offensichtlich wurde der Gebrauch des Dativ in Verbindung mit fröhlich – „jemandem fröhlich sein“ – auch schon im 19. Jahrhundert als archaisch, als „sprachliche Härte“, empfunden, und so wurde von der Lübecker Gesangbuchkommission die Sonderform „und in ihm nicht fröhlich sein“ geschaffen. Dass dieser Beschluss kein Selbstgänger war, kann man sich nach Beschreibung der Arbeitsweise lebhaft vorstellen:

hier werde nur erwähnt, dass selten eine Veränderung aufgenommen ist, die nicht aus mehrfachen Versuchen und Vorschlägen als die beste ausgewählt wäre, und dass oft ein einziger Vers stundenlange Arbeit und ausführliche Besprechung erfordert hat. (Vorrede, S. VIII f.)

Der Entwurf von 1839, über den man 20 Jahre lang kräftig stritt, wurde offiziell nicht eingeführt, sondern nur zur Erprobung in den Kirchengemeinden freigegeben.<sup>20</sup> Die originäre Lübecker Textvariante wurde aber in das amtliche Gesangbuch von 1859/77<sup>21</sup> übernommen und blieb bis zur Einführung des DEG 1916 in Lübeck in Gebrauch.

<sup>19</sup> Fast alle Gerhardt-Ausgaben, die auf Ebeling zurückgehen (vgl. Bunnens, Anm. 18, S. 207-211) sind im Altbestand der Lübecker Stadtbibliothek nachweisbar, z.B. Feuerlein (Nürnberg 1683), Feustking (Wittenberg 1723), Langbecker (Berlin 1841), Schulz (Berlin 1842), Wackernagel (1843).

<sup>20</sup> Vgl. Ada Kadelbach, *Rationalismus und Restauration im Spiegel des evangelisch-lutherischen Kirchenlieds*. In: *Speculum Aevi. Kirchengesang in Lübeck als Spiegel der Zeiten*, im Auftrag der IAH und der Bibliothek der Hansestadt Lübeck hrsg. von Ada Kadelbach und Arndt Schnoor, Lübeck 1995, S. 27-40, 48f.

<sup>21</sup> Anm. 7 und 8, Nr. 316 (Abb. 2 und 2a).

Lübeckisches  
 evangelisch-lutherisches  
**Gesangbuch**  
 für den  
 öffentlichen Gottesdienst  
 und die  
 häusliche Andacht  
 auf Verordnung  
 eines hohen Rates  
 ausgefertigt  
 durch das  
 Ministerium.

Nach Neue durchgesehene und vermehrte Auflage.

Lübeck 1877.  
 Druck und Verlag von Schmidt & Erdmann.

*Lübeckisches Gesangbuch 1877*

Eigene Melodie.

**316.** Sollt ich meinem  
 Gott nicht  
 singen, und in ihm nicht  
 fröhlich sein? Seh ich doch  
 in allen Dingen, wie so  
 gut ers mit mir mein'.  
 Ist's doch nichts als lauter  
 Lieben, was sein treues  
 Herze regt, das ohn Ende  
 hebt und trägt, die in sei-  
 nem Dienst sich üben. Alles  
 Ding währt seine Zeit.  
 Gottes Lieb in Ewigkeit.

*Lübeckisches Gesangbuch 1877*

Heinrich Mann musste also vor allem diese Version aus seiner Jugend kennen („...und in ihm nicht fröhlich sein“). Sie stand in dem Gesangbuch, aus dem er für Schule und Konfirmation lernen musste. Und dennoch lässt er den Schüler von Ertzum im „Blauen Engel“ die Ebelingsche Fassung aufsagen: „Sollt ich ihm nicht fröhlich sein?“. Auch hierfür kann hymnologische

Detektivarbeit der Literaturwissenschaft eine Erklärung bieten.

Christian Bunnens hat herausgefunden, dass die Beschreibung des bei den bi-gotten Jerusalemsabenden im Hause der Konsulin Buddenbrook benutzten „uralten Buches“ nur auf eine einzige Gerhardt-Ausgabe zutrifft, nämlich auf die des anhaltinischen Hofpredigers Johann Heinrich Feustking.<sup>22</sup> Nur in dieser Duodez-ausgabe („lächerlich und unverhältnismäßig viel höher als breit“) ist das „paus-

<sup>22</sup> Christian Bunnens, *Paul Gerhardt. Leben, Werk, Wirkung*, Göttingen 2007, S. 277f. Der verdienstvolle Fund wurde in der *Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe* (Anm. 13) fälschlicherweise mir zugeschrieben (S. 313). Dagegen konnte ich mit Hilfe der in Lübeck erhaltenen Entschlüsselungslisten die fiktiven Romanschwester, „die beteuerten, in gerader Linie von Paul Gerhardt abzustammen“ und in deren Besitz sich die Feustkingsche Gerhardt-Ausgabe befand, als die Enkelinnen von Matthias Claudius identifizieren. Vgl. Ada Kadelbach, *Matthias Claudius, Paul Gerhardt, Thomas Mann – verborgene Beziehungen*. In: *Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft* 10/2001, S. 5-18.

bäckige Bildnis“ des Liederdichters auf dem Frontispiz zu sehen. Thomas Mann muss das ihn beeindruckende Buch, das er so exakt beschreibt, persönlich gesehen haben, vielleicht in den Händen seiner frommen Großmutter. Kannte es Thomas, muss es auch Heinrich vertraut gewesen sein, denn dieser ging im Hause der Großmutter ebenfalls ein und aus und schrieb als 19-Jähriger nach ihrem Tode an seinen Lübecker Schulfreund: „Ich sage ganz ohne Spott: Sie war ›stark im Glauben‹. Begreifst Du?“ (Dresden, 14.1.1891).<sup>23</sup>

Auch in der Feustking-Ausgabe der 120 Lieder, die „nach des Autoris Manual und eigenhändigem revidierten“ und dem Herausgeber von Gerhards Sohn übergebenem Exemplar ediert wurde, steht: „Sollt ich ihm nicht fröhlich sein“. Vermutlich hat Heinrich Mann seine Großmutter reformiert-schweizerischer Herkunft das Lied auch so singen gehört und in der frivolen Romanszene von dem Pennäler vor der Künstlerin Fröhlich eben auch so rezitieren lassen.<sup>24</sup>

Ein anderes Beispiel dafür, dass die mündliche Tradition stärker sein kann als die im Kirchengesangbuch fixierte, bietet uns Matthias Claudius auf musikalische Weise.

### Beispiel 3: „Großvater, spiel uns einen Walzer“

Einmal wurde er von uns um einen Walzer gebeten, er konnte keinen und sagte, wenn ihr die Melodie: „wer nur den lieben Gott läßt walten“, hören wollt, die hat 3/4 Tackt, er spielte sie schnell, aber zum Tanzen ließ er es nicht kommen.<sup>25</sup>

Es war Agnes Perthes, ältestes Enkelkind von Matthias Claudius, die diese Episode im letzten Lebensjahrzehnt des Wandsbecker Boten erlebt hat und 16 Jahre alt war, als der Großvater 1815 im Hause ihrer Eltern am Hamburger Jungfernstieg starb. Auch wenn sie ihre Erinnerungen erst vierzig Jahre später aufgeschrieben hat, dürfen sie doch als verlässlich gelten. Der schlichte Leser wird die hübsche Anekdote ebenso reizvoll finden wie der Claudiusexperte; es würde aber beiden schwerfallen, die hymnologische Finesse darin zu entdecken. Die populäre Melodie<sup>26</sup> von Georg Neumark steht in der Tat – wenn nicht im 3/4 (DEG),

<sup>23</sup> Heinrich Mann, *Briefe an Ludwig Ewers 1889-1913*, hrsg. von Ulrich Dietzel und Rosemarie Eggert für die Akademie der Künste der DDR, Berlin und Weimar 1980, S. 198.

<sup>24</sup> In den Schweizer Kantonen kursierten beide Fassungen des auch dort beliebten Liedes nebeneinander. (Persönliche Nachricht von Andreas Marti). Im *Gesangbuch für die evangelisch-reformirte Gemeinde zu Lübeck* (Lübeck 1832, <sup>2</sup>1882), der die Großmutter der Brüder Mann große Teile ihres Vermögens vermachte, steht allerdings wie in den amtlichen lutherischen Gesangbüchern vor 1839 „dankbar“ (Nr. 19).

<sup>25</sup> Hansjörg Schmitthener (Hrsg.), *Erinnerungen an Matthias Claudius. Von seiner Enkelin Agnes Perthes*, [Friedrichroda 1858] München 1978, S. 15.

<sup>26</sup> Vgl. Andreas Marti, Kommentar zu KG 541, RG 681, CG 866 in: *Ökumenischer Liedkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz*, Lieferung 3/2004.

so doch im 6/4 Takt (EKG, EG, RG, KG, GL Diözesananhänge), wie der Urtext [DKL 1657<sup>19</sup>] heute allgemein gedeutet wird. So singen wir das Lied seit fast 100 Jahren. Aber so war es nicht immer. Bis zur Restauration der Weise im 19. Jahrhundert (Eisenacher Entwurf 1853) wurde sie grundsätzlich im geraden Takt notiert. Selbst in der *Praxis Pietatis*, im *Freylinghausen*, in Telemanns Choralbuch<sup>27</sup> und vor allem bei J. S. Bach erscheint sie ausschließlich im 4/4 Takt: in seinen Kantaten und Orgelwerken ebenso wie in den *Vierstimmigen Choralgesängen gesammelt von Carl Philipp Emanuel Bach*.<sup>28</sup> In den zeitgenössischen Choral- und Melodienbüchern aus dem näheren und weiteren Umfeld von Claudius steht das Lied ohnehin immer geradtaktig, rhythmisch ausgeglichen, meistens in halben Noten. Denn der Tripeltakt war verpönt und ausnahmsweise nur für daktylische Versmaße zugelassen.

In den mehresten alten Choral=Büchern stehen verschiedene Melodien im 3/2, oder 3/4, also in sogenannte Tripeltakte, welche doch von der Gemeine im C, oder 4/4 Tact gesungen werden. Weil letzteres dem Choralstyl auch mehr angemessen ist, es sey denn, daß das Sylbenmaas solches durchaus anders erfordert: so ist der sogenannte Tripeltact in dieser Sammlung, so viel möglich vermieden worden. [...] und wenn nur die Viertelnoten im 3/4 just so lang als die im 4/4 Tact gesungen werden: so wird man den Unterschied der Tactart kaum merken.<sup>29</sup>

Dieses Ideal, das der Schleswiger Domorganist Bendix Friedrich Zinck 1785 für den Kirchengesang in Schleswig-Holstein formulierte, wurde auch in vielen anderen Vorreden artikuliert.<sup>30</sup>

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ist aber eben nicht im daktylischen, sondern im jambischen Versmaß verfasst. Und so musste man in Schleswig-Holstein noch über 100 Jahre warten, bis man im Choralbuch zum Provinzial-Gesangbuch von 1883 die Notierung der Neumarkschen Melodie im 3/4 Takt wagte.<sup>31</sup> Da war Claudius aber schon fast 40 Jahre tot.

Woher er die Melodie im ungeraden Takt kannte, so dass er sie als „Walzer“ auffassen konnte, muss offen bleiben.<sup>32</sup> Offensichtlich hatte die Melodie von

<sup>27</sup> DKL 1730<sup>11</sup> (Nr. 187).

<sup>28</sup> DKL 1765<sup>01</sup> (Nr. 76) und DKL 1784<sup>01</sup> (Nr. 66).

<sup>29</sup> [Bendix Friedrich Zinck], *Vollständige Sammlung der Melodien zu den Gesängen des neuen allgemeinen Schleswig=Holsteinischen Gesangbuchs*, Leipzig [DKL 1785<sup>18</sup>], Vorbericht, S. 2. Choralbuch zu dem von Claudius ungeliebten „dänischen“ Gesangbuchs von J. A. Cramer, Altona 1780.

<sup>30</sup> Z.B. Johann Adam Hiller, *Allgemeines Choral-Melodienbuch*, Leipzig [DKL 1797<sup>08</sup>], Vorrede S. XVI.

<sup>31</sup> E. Fromm und H. Stange, *Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch für Kirche, Schule und Haus*, Schleswig 1884, Nr. 133a (Abb. 3). Noch 1912 entschied sich die Kommission des Württembergischen Gesangbuchs für den 4/4 Takt, obwohl im Entwurf (Nr. 314) 3/4 Takt vorgeschlagen worden war.

<sup>32</sup> Neumark hatte sie 1657 ohne Taktstriche drucken lassen und C vorgezeichnet, aber das Metrum wird eindeutig als ungeradtaktig, „tänzerisch“ empfunden. Die moderne Notation im 6/4 Takt

— 163 —

183a. *Wer nur den lieben Gott läßt walten.* (381.)  
Melodie komponirt in Kiel von Georg Neumark. 1840.

11\*

*Vierstimmiges Choralbuch zu dem neuen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuch, Schleswig 1918 [1884]*

1657 in ihrer ursprünglichen Gestalt – aller schriftlichen und kirchenamtlichen Überlieferung zum Trotz – über 150 Jahre lang mündlich im Tripeltakt überlebt. Jedenfalls präsentierte Matthias Claudius seinen Enkelkindern ein barockes Kirchenlied im Gewand des beliebten bürgerlichen Gesellschaftstanzes der Aufklärung, dem um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert noch etwas Anrühiges

mit drei Vierteln Auftakt lässt in der Tat eine Parallele zum Ländler (häufig 6/8) und zum Wiener Walzer erkennen, dessen Grundfigur aus sechs Schritten besteht und somit zwei 3/4 Takte umfasst. Auch die viertaktige Phrasenbildung verbindet Neumarks Lied mit dem Walzer.

anhafte. Nachdem die letzten Hemmungen beim Wiener Kongress gefallen waren, trat der Walzer seinen endgültigen Siegeszug durch Europa an. Claudius (†21.1.1815) hat ihn nicht mehr erlebt.

#### Beispiel 4: „Das Versmaß hat etwas unverkennbar Klapperndes“

Der schleswig-holsteinische Pastorensohn Matthias Claudius hatte eine große Nähe zum Kirchenlied. In seine Dichtung – Lyrik wie Prosa – flossen wie von selbst Gesangbuchverse ein: vollständige Lieder, einzelne Strophen, ganze oder halbe Verse, die aber unverkennbar einem bestimmten Text zuzuordnen sind.<sup>33</sup> Einige wenige markante Beispiele:<sup>34</sup>

Und denn denk ich, wie g u t es für mich wäre, wenn doch Gott all Fehd ein Ende machen und mich selbst regieren wollte. (SW III/1778, S. 165)

...denn wenn der Geist das Feld behält und sein Recht behauptet, das freut Gott und Menschen. [...] Aber die Gelehrsamkeit heißt ja eine Nahrung des Geistes; so mache damit dem u n g l ü c k l i c h e n S t r e i t ein Ende.<sup>35</sup> (SW IV/1783, S. 254f.)

Und, wenn auch das Feld behalten wird; so ist darum doch kein Friede. Der Feind bleibt im Lande, und man muß mit dem Gefangenen sich placken und plagen.

A l l F e h d ein Ende, und r e i n H a u s machen: das ist die Weisheit Gottes, welche die Edeln gelüstet zu schauen, die Weisen wissen, und die Toren verachten. (SW VI/1798, S. 481f.)

Der Tag vertreibt die finstre Nacht!

Hab Euch den „reinen Reflex“ gebracht.

Der Spaß hat nun ein Ende.

(Antixenien auf Goethe und Schiller, 1797, SW Nachlese, S. 942)

Umso erstaunlicher ist es, dass Claudius selbst so gut wie keine eigenen Kirchenlieder gedichtet hat. Wohl haben viele seiner Gedichte und Lieder geistliche Bezüge. Abgesehen von seinem berühmten Abendlied und dem umgedichteten

<sup>33</sup> Der Literaturwissenschaftler Reinhard Görisch und ich haben unabhängig voneinander das Gesamtwerk von Claudius auf Kirchenliedzitate untersucht und ca. 30 Fundstellen nachgewiesen. Weitere Zitate sind heute schwer auffindig zu machen, weil uns viele Texte nicht mehr vertraut sind.

<sup>34</sup> Matthias Claudius, *Asmus omnia sua secum portans oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten*, Winkler Weltliteratur Dünndruckausgabe. Nach dem Text der Erstausgaben (Asmus 1775-1812) und den Originaldrucken (Nachlese) [...]. Verantwortlich für die Textredaktion: Jost Perfahl. Mit Nachwort und Bibliographie von Rolf Siebke, Anmerkungen von Hansjörg Platschek [...], München 1984. Im Folgenden SW mit Bandnummer und Erscheinungsjahr.

<sup>35</sup> Nach den Kriterien der von Claudius abgelehnten Liedverbesserer in der Aufklärungszeit war das Wort „Fehde“, noch dazu mit der Elision „Fehd“, verpönt (vgl. Anm. 40, S. 312) und wurde u.a. durch „Streit“ ersetzt, z.B. in *Neu=ingerichtetes Hohenlohisches Gesang=Buch*, Kirchberg 1784, Nr. 91: „...nun ist gros Fried durch seine Gnad, der Streit hat nun ein Ende.“

Erntelied, die als geistliche Volkslieder in die Gesangbücher gingen und in viele Sprache übersetzt wurden, sowie einem Gelegenheitsgedicht, das mal als Epiphaniastlied, mal als Jesuslied umgestaltet wurde,<sup>36</sup> gibt es von ihm nur noch ein Osterlied, das der 72 jährige „Bote“ auf den letzten Seiten seiner Werkausgabe veröffentlichte. (SW VIII/1812, S. 675ff.)<sup>37</sup>

Nur dieses scheint gezielt als Kirchenlied, zumindest als geistliches Lied für den Privatgebrauch geschaffen zu sein, denn es trägt als einziges eine Melodieangabe.

#### OSTERLIED

Melodie: Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc.

Das Grab ist leer, das Grab ist leer!

Erstanden ist der Held!

Das L e b e n ist des T o d e s Herr,

Gerettet ist die Welt!

Gerettet ist die Welt!

In den folgenden acht Strophen werden das Leiden und die Auferstehung des „Seligmachers“ erzählt und gedeutet. Die 10. und letzte Strophe nimmt die zentrale Botschaft der Eingangsstrophe auch formal wieder auf und bildet zusammen mit dieser den Rahmen des Verkündigungsliedes.

Halleluja! das Grab ist leer!

Gerettet ist die Welt,

Das L e b e n ist des T o d e s Herr!

Erstanden ist der Held!

Erstanden ist der Held.

Auch bei der Analyse dieses Textes kann die Germanistik von der Hymnologie profitieren. 1560 wurde Nikolaus Hermanns Weihnachtslied „Lobt Gott, ihr Christen“ mit seiner bereits sechs Jahre vorher zu einem anderen Text geschaffenen Melodie gedruckt und ist seitdem untrennbar mit dieser verbunden. Andreas Marti hat überzeugend beschrieben, dass die Melodie zu Beginn soviel Energie aufbaut, dass sie eine zusätzliche Zeile braucht, um zur Ruhe zu kommen.<sup>38</sup> Folglich muss der letzte Vers der vierzeiligen Volksliedstrophe wieder-

<sup>36</sup> „Einst unser Herr auf Erden war“ (Lied der Schulkinder zu – an ihre kranke Wohltäterin, SW VI/1798, S. 457ff.) erscheint unter dem Incipit „Der Herr, der einst auf Erden war“ zuerst im *Geistlichen Liederschatz*, Berlin 1840, danach in Knapps *Evangelischem Liederschatz*, Stuttgart und Tübingen 1850 (Nr.422, Mel. Nun sich der Tag geendet hat), im *Gesangbuch für die evangelische Kirche in Württemberg*, Stuttgart 1912 (Nr. 174), im *Evangelisch-lutherischen Gesangbuch der Provinz Schleswig-Holstein*, Schleswig 1883 (Nr. 51) sowie im DEG (Nr. 361), immer zur Mel. Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich.

<sup>37</sup> Erstdruck in Friedrich Schlegels Zeitschrift *Deutsches Museum* I/4 (Wien 1812), S. 330.

<sup>38</sup> Kommentar zu KG 336, RG 395, CG 552, in: *Ökumenischer Liedkommentar* (Anm. 26), Lieferung 5/2007.

holt werden. Wiederholungen waren aber in der Aufklärungszeit ähnlich tabu wie der Tripeltakt und andere Stilmittel der barocken Aria. Deshalb wurde die letzte Melodiezeile in den meisten Choralbüchern des 18. und frühen 19. Jahrhunderts einfach weggelassen: „Unnütze Wiederholungen sind weggeschafft, in No. 6. Lobt Gott, ihr Christen all’ zugleich...“.<sup>39</sup> Mit dem abrupten Abbruch der auf fünf Zeilen angelegten Weise verlor die Melodie aber ein charakteristisches Qualitätsmerkmal.

Claudius lässt in jeder Strophe seines Osterliedes den letzten Vers zweimal drucken und zeigt damit unmissverständlich, dass er den Text auf die originale Melodiefassung gedichtet hat und auch vom Leser erwartet, diese zu dem Lied zu singen oder sich zumindest beim Lesen vorzustellen. Auch das Enjambement, das von den rationalistischen Autoren und Bearbeitern beim Kirchenlied ebenfalls abgelehnt wurde,<sup>40</sup> wirkt nur dann störend, wenn an jedem Zeilenende Fermaten, Pausen oder gar Zeilenzwischenpiele – wie in den zeitgenössischen Choralbüchern notiert – den Sinnzusammenhang zerreißen. Als bewusstes Stilmittel von Claudius maßvoll eingesetzt, unterstützt das Enjambement hier aber die spannungsvolle vorwärtsdrängende Melodik.

Sie kannten nicht den Weg, den Gott

In seinen Werken geht;

Und dass nach Marter und nach Tod

Das Leben aufersteht,

Das Leben aufersteht. (Str. 4)

Das „Osterlied“ gehört vielleicht nicht zu den Meisterwerken des Wandsbeker Boten. Als Gebrauchslyrik hat es aber durchaus seinen Stellenwert. Es wurde in mehrere Gesangbücher aufgenommen und sogar ins Englische übersetzt.<sup>41</sup> Man muss die ursprünglich dazu gedachte Melodie freilich kennen und den Text „singend“ erfahren, um ihm gerecht zu werden. Andernfalls kann es zu Fehlurteilen kommen wie diesem:

<sup>39</sup> J.A. Hiller, *Choral-Melodienbuch* (Anm. 30), Vorrede, S. X.

<sup>40</sup> Vgl. Friedrich Ferdinand Traugott Heerwagen, *Litteratur= Geschichte der geistlichen Lieder und Gedichte neuer Zeit*, 2. Teil, Schweinfurt 1797, Nachdr. Hildesheim 1982, S. 316f.

<sup>41</sup> Z.B. *Christosophisches Gesangbuch*, Kiel 1819 (Nr. 33, ohne die Wiederholung des 4. Verses). – Albert Knapp (Hrsg.), *Evangelischer Liederschatz für Kirche und Haus*, Stuttgart 1837, Bd. 1, Nr. 589 zur Mel. Lobt Gott, ihr Christen, allzu gleich (Abb. 4). – *Hamburgisches Gesangbuch*, Hamburg 1842/43 (Nr. 207, ebenfalls vierzeilig, zur Mel. Nun danket all und bringet Ehr). – Englische Version „The grave is empty now, its prey“ von H. Mills (1859) in: Schaff’s *Christ in Song*, 1870. Vgl. *A Dictionary of Hymnology*, hrsg. von John Julian, <sup>2</sup>1907, S. 236.

...das Versmaß hat etwas unverkennbar Klapperndes, die Wiederholung der jeweils vierten Strophenzeile wirkt eintönig, und die letzte Strophe wandelt die erste in denn doch recht schematischer Weise ab.<sup>42</sup>

Es ist kaum nachvollziehbar, wie der viel zitierte Lyrik- und Claudiusexperte Johannes Pfeiffer, der sich intensiv mit dem geistlichen Lied beschäftigte, übersehen konnte, dass dem Osterlied formal der vierzeilige Strophenbau und die fünfzeilige Melodie des alten Weihnachtsliedes zugrundeliegt und damit die angeblich „eintönige Wiederholung“ der letzten Textzeile vorgegeben und in volkstümlicher Absicht auch gewollt ist. Ebenso unverständlich ist es, dass bei der Eingangs- und der Schlussstrophe das inhaltlich bewusst einge-

<sup>42</sup> Johannes Pfeiffer, *Dichtkunst und Kirchenlied. Über das geistliche Lied im Zeitalter der Säkularisation*, Hamburg 1961, S. 57 (Über Gellert und Tersteegen, Klopstock, Claudius und Seume, Novalis, Arndt, Brentano und Eichendorff, Droste-Hülshoff, Geibel, Schröder, Klepper u.a.). Der Literaturwissenschaftler lebte von 1902 bis 1970 und pflegte nach eigener Aussage eine „pädagogisch-phänomenologische Betrachtungsart“. Werkauswahl: *Das lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*, Diss. Halle 1931. – *Über den musisch-metaphysischen Sinn der Dichtung und den Unterschied von Dichtung und Verkündigung*, in: *Was haben wir an einem Gedicht? Sechs Kapitel über Sinn und Grenze der Dichtung*, 2. erw. Aufl. Hamburg 1959. – *Über das Dichterische und den Dichter. Beiträge zum Verständnis deutscher Dichtung*, Berlin 1967 (Über Gryphius, Fleming, Gellert, Herder, Claudius, Rückert, Liliencron, George, Rilke u.a.).

Met. Lobt Gott, ihr Christen, allhuldig.

**589.** Das Grab ist leer, das Grab ist leer! Erstanden ist der Held! Das Leben ist des Todes Herr, Gerettet ist die Welt.

2. Die Schriftgelehrten hatten's Müß', Und wollten weise seyn; Sie hüteten das Grab, und sie Versiegelten den Stein.

3. Doch ihre Weisheit, ihre List Zu Spott und Schanden ward; Denn Gottes Weisheit höher ist, Und einer andern Art.

4. Sie kannten nicht den Weg, den Gott In seinen Werken geht, Und daß nach Marter und nach Tod Das Leben aufersteht.

5. Gott gab der Welt, wie Moses lehrt, Im Paradies das Wort; Und seitdem ging es ungestört Im Stillen heimlich fort;

6. Bis daß die Zeit erfüllet war; — Die Himmel feierten schon; — Da kam's zu Tage, da gebar Die Jungfrau ihren Sohn;

7. Den Seligmacher; — hoch und hehr, Und Gottes Befehls voll, Ging er in Knechtsgestalt einher, That Wunder und that wohl;

8. Und ward verachtet und verkannt, Gemartert und verflagt, Und starb am Kreuz durch Menschenhand, Wie er vorher gesagt;

9. Und ward begraben und beweint, Als sey er todt; allein Er lebt, nur Gott und Mensch vereint, Und alle Macht ist sein.

10. Hallelujah! das Grab ist leer, Gerettet ist die Welt: Das Leben ist des Todes Herr, Erstanden ist der Held!

Matthias Claudius.

Abb. 4: Albert Knapp (Hrsg.),

*Evangelischer Liederschatz für Kirche*



Kupfer von Adam Chodowiecki aus: *Sämmtliche Werke des  
Wandsbecker Bothen, Vierter Theil, Wandsbek 1782*

setzte Stilmittel des Chiasmus nicht erkannt und als „schematische Abwandlung“ abgetan wird. Die formale Kritik an Claudius irritiert umso mehr als Pfeiffer in der Einleitung zu *Dichtkunst und Kirchenlied* die gewagte These aufstellt, „daß Schwächen und Unstimmigkeiten der Gestaltung stets zusammenhängen mit Schwächen und Unstimmigkeiten in der religiösen Grundhaltung“.<sup>43</sup>

### Beispiel 5: Krähen die Totenhähne den „Schlusschor“ der Johannespassion?

Die anrührende Geschichte *Der Besuch im St. Hiob zu \*\** (SW IV/1783, S. 257ff), auf die sich unser letztes Beispiel bezieht, zählt Pfeiffer dagegen zu den „unvergeßlichen Prosastücken“ von Matthias Claudius.<sup>44</sup> Der Ich-Erzähler erlebt bei einem Rundgang durch das Spital in der Abteilung der „Wahnsinnigen“ vier Brüder, die „in einem Zimmer beisammen saßen gegen einander über, wie sie auf dem Kupfer sitzen“ (Abb. 5) – Söhne eines Musikanten, der wie auch ihre Mutter bereits im St. Hiob gestorben war. Sie saßen – so der Aufseher des Stifts –

die meiste Zeit so und ließen den ganzen Tag wenig oder gar nichts von sich hören; nur sooft ein Kranker im Stift gestorben sei, werde mit drei Schlägen vom Turm signiert; und sooft die Glocke gerührt werde, sängen sie einen Vers aus einem Totenliede. Man nenne sie deswegen im Stift die *Totenhähne*.

Der Rundgang endete im großen Krankensaal, wo eine alte Frau gerade gestorben war und in die Leichenkammer getragen wurde.

Wir nahmen darauf Abschied und gingen weg, nicht ganz gleichgültig. Als wir wieder auf den Hof kamen, ward die Leiche signiert, und sowie der dritte Schlag gefallen war, fingen die vier Brüder an:

Ach Herr! Laß dein lieb Engelein,  
Am letzten End die Seele mein,  
In Abrahams Schoß tragen,  
Den Leib in sein'm Schlafkämmerlein,  
Gar sanft ohn ein'ge Qual und Pein,  
Ruhn bis am Jüngsten Tage. etc.

In der bereits erwähnten Standardausgabe von *Sämtliche Werke des Wandsbeker Boten* werden die Verse folgendermaßen kommentiert: „*Ach Herr...*: Schlusschor [!] aus der *Johannespassion* von Joh. Seb. Bach (1685-1750).“<sup>45</sup> Das ist nicht unbedingt falsch, aber nicht nur aus hymnologischer, sondern auch aus musikwissenschaftlicher Sicht historisch-textkritisch zumindest fragwürdig. Hätte es

<sup>43</sup> J. Pfeiffer (Anm. 38), S. 9.

<sup>44</sup> J. Pfeiffer, Art. Matthias Claudius, in: RGG<sup>3</sup> (1965), Sp. 1828.

<sup>45</sup> SW (Anm. 34), Anmerkungen, S. 1026. In den vorangegangenen Claudius-Gesamtausgaben von Urban Roedl, Stuttgart 1954 u.ö., sowie Hannsludwig Geiger, Berlin und Stuttgart 1961, wurde die Liedstrophe überhaupt nicht kommentiert.

dann nicht genauso gut heißen können: „Geistliches Konzert von Franz Tunder“ oder „Choralkantate von Dietrich Buxtehude BuxW 41“ oder „Schlusschoral aus der Bach-Kantate BWV 149“? Natürlich verbindet der durchschnittlich gebildete Leser von heute den Text mit Bachs Johannespassion. Denn bei der ersten Aufführung des Werks Karfreitag 1724 (sowie bei der letzten 1749) ließ der Thomaskantor dem Schlusschor „Ruhet wohl“ die oben zitierte Liedstrophe als Schlusschoral folgen. Diese theologisch und künstlerisch eindruckliche Version hat sich ungeachtet späterer Fassungen aufführungspraktisch und auch in der Neuen Bachausgabe (NBA II/4) durchgesetzt. Besonders bewegend ist die Tonfolge H-C-A-B, die in Takt 17/18 der Baßstimme des Schlusschorals verborgen ist. Der Name des Komponisten erklingt also in umgekehrter Reihenfolge zu den Worten „Erhöre mich“ und unmittelbar vor der Schlusszeile „Ich will dich preisen ewiglich“.

Anders als vom Kommentator suggeriert, dachte Claudius im Jahre 1782 bei der Niederschrift der Schlussverse seiner Erzählung *Der Besuch im St. Hiob* wohl kaum an Bachs Johannespassion. Er hätte zu seinen Lebzeiten keine Gelegenheit gehabt, sie vollständig zu hören.<sup>46</sup> Ihm waren Text und Melodie als dritte und letzte Strophe des Liedes „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ von Martin Schalling (1569/71) seit früher Kindheit aus dem Gesangbuch vertraut. Für viele Generationen vor ihm und nach ihm gehörte das Lied zum festen Bestand der Lieder, die man auswendig kannte. In allen Gesangbüchern, die ihn auf seinen Lebensstationen begleiteten, war das evangelischen Christen bis heute bekannte Lied<sup>47</sup> mit allen drei Strophen abgedruckt. Auch in die Choralbücher wurde es mit der angestammten Straßburger Melodie von 1577 aufgenommen. Claudius hat in seiner *Weyhnacht=Cantilene* eine sonst nicht nachweisbare und daher vermutlich selbst verfasste und mit „Choral“ überschriebene Strophe aufgenommen („Willkommen in dem Jammertal“),<sup>48</sup> die auf das originäre Versschema des alten Gesangbuchliedes passt. D.h. er hatte – wie bei dem Osterlied – beim Dichten die dazugehörige Weise im Ohr. Johann Friedrich Reichardt gibt in seiner Vertonung des Librettos für die weihnachtliche Liedstrophe musikalische Alternativen an: a) eine eigene Melodie im Choralstil, b) „Nach der gewöhnlichen Kirchenmelodie“, also „Herzlich lieb hab ich dich“.<sup>49</sup> Welche Bedeutung dem Lied im Zusammenhang mit Claudius beigemessen wurde, zeigt die Gedenkfeier zu

<sup>46</sup> Wiederaufführung durch die Berliner Singakademie 1834, also über 50 Jahre nach Erscheinen der Erzählung und 18 Jahre nach Claudius' Tod.

<sup>47</sup> EG 397, RG 651, Gesangbuch der evangelisch-methodistischen Kirche 2002, Nr. 120, Gesangbuch der Evangelischen Brüdergemeine 2007, Nr. 443.

<sup>48</sup> SW V/1790, S. 366.

<sup>49</sup> *Weynachts-Cantilene. In Musik gesetzt von J. Fr. Reichardt*. Kopenhagen 1784 und Berlin 1786. Aufführungspraktische Ausgabe Stuttgart 2002 (Carus 23.016).

seinem 100. Geburtstag 1840, die mit dem Gesang von „Ach, Herr, laß dein lieb Engelein“ schloss.<sup>50</sup>

Und dennoch ist nicht völlig auszuschließen, dass Claudius den Schlusschoral aus der Johannespassion gekannt haben könnte. Der Hamburger Musikdirektor Carl Philipp Emanuel Bach führte zwischen 1769 und 1789 sechs Mal – jeweils anders – eine „Matthäuspasion“ auf, gewissermaßen als Pasticcio aus vorhandenen Kompositionen verschiedener Meister. Darin befanden sich zahlreiche Chorsätze und Choräle aus den Passionen seines Vaters, überwiegend aus der Matthäuspasion, aber auch aus der Johannespassion. Claudius, der von Juli 1768 bis Dezember 1770 in Hamburg lebte, rezensierte Bachs Aufführungen und beschreibt in Briefen an Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und Johann Heinrich Voß mehrfach seine Begegnungen mit C.Ph.E. Bach und dessen Kirchenmusiken.<sup>51</sup>

Es ist vor allem anzunehmen, dass die vom „Hamburger“ Bach herausgegebenen *Vierstimmigen Choralgesänge* seines Vaters dem Klavierspieler Claudius bekannt waren. Im 2. Teil der Birnstiel-Ausgabe von 1769 erschien unter der Bezeichnung „Herzlich lieb hab ich dich o Herr“ der Notentext des Schlusschorals aus der Johannespassion als vierstimmiger Klaviersatz.<sup>52</sup> Insofern trifft der Kommentator der Winkler-Werkausgabe mit dem Hinweis auf Bachs Johannespassion – ohne die dargestellten verschlungenen hymnologischen und musikologischen Pfade selbst beschriftet zu haben – zufällig doch noch etwas Richtiges. Zugleich führt er den Leser seiner Anmerkung aber in die Irre. Anders als manch Bildungsbürger von heute, der „Choräle“ in der Tat oft nur noch aus Oratorien und Kantaten kennt, schöpfte der gebildete und fromme Matthias Claudius direkt aus dem Gesangbuch und aus der Praxis gelebten und gesungenen Glaubens.

\* \* \*

Die wenigen Beispiele sollten zeigen, dass durch die Einbeziehung hymnologischen Sachverstands fehlerhafte und – zuweilen schlimmer noch – halbrichtige Kommentierungen vermieden werden können. Ebenso selbstverständlich ist es, dass wir Hymnologen uns ständig des kollegialen Rats benachbarter Fachrichtungen vergewissern. Die IAH bietet ein ideales Forum für den interdisziplinären

<sup>50</sup> Reinhard Görisch, *Die Claudius-Feier in Wandsbek 1840 zur Stiftung des Gedenksteins*, in: Georg-Wilhelm Röpke (Hrsg.), *In Wandsbek zu Hause. Essays zur Würdigung des ‚Wandsbecker Boten‘ Matthias Claudius im Gedenkjahr 1990*, Hamburg 1990, S. 104.

<sup>51</sup> Vgl. Gudrun Busch, *C.Ph.E. Bach und seine Lieder* (=Kölner Beiträge zur Musikforschung 12), Regensburg 1957, S. 86-180. Musikalische Wertschätzung für C.Ph.E. Bach spricht aus den Worten, mit denen Claudius dem Herausgeber des Musenalmanach Johann Heinrich Voß sein *Morgenlied* anbot: „Sollten Sie es komponieren lassen wollen, so bitte ich, daß die Melodie andächtig und ehrbar sei, und, wenn sie tändelhäftig und närrisch mit feinen Schnörkeln geraten wäre, herausbleibe. Bach macht sie wohl am besten.“ Zit. nach Busch, S. 132.

<sup>52</sup> DKL 1769<sup>01</sup> (Nr. 111).

Gedankenaustausch im Dienste eines möglichst präzisen Textverständnisses – und darüber hinaus. Beim Aufbruch in die zweite Hälfte ihres ersten Jahrhunderts sollte unsere internationale und interdisziplinäre Arbeitsgemeinschaft noch stärker als bisher versuchen, kompetente Vertreter der verschiedenen Fachrichtungen für die hymnologische Arbeit zu interessieren und zu begeistern.

Gern benutze ich die Gelegenheit, um den Literaturwissenschaftlern zu danken, die sich seit Jahrzehnten der Hymnologie verschrieben haben. Sie haben uns mit ihrem fachwissenschaftlichen Blick auf unseren Gegenstand neue Perspektiven eröffnet. Persönlich fühle ich mich besonders bereichert von den verehrten Lehrern und geschätzten Kollegen Gerhard Hahn, Waltraut-Ingeborg Sauer-Gepfert †, Hermann Kurzke, Irmgard Scheitler und Wolfgang Miersemann sowie Inger Selander, Steffen Arndal und Elizabeth Cosnett. Vivant sequentes!

## Vom Glück des Komponierens mit dem Kirchenlied Heinrich von Herzogenbergs Weg zum „Kirchenkomponisten“

Und wenn ich des Augenblicks gedenke, als meine Musik durch die ganze Thomaskirche flutete vom Altar zur Orgel und wieder zurück, geschwellt von dem unvergeßlichen Unisono der Gemeinde, dann erlebte ich eine Stunde, deren sich kein noch so beliebter Konzertkomponist unserer Tage zu rühmen hätte.

Mit diesen Worten reflektiert der aus Graz gebürtige, inzwischen in Berlin lehrende Kompositionsprofessor Heinrich von Herzogenberg (1843 – 1900) seine Glückserfahrung bei der Uraufführung des Oratoriums *Die Geburt Christi* am 3. Advent 1894 in der Straßburger Thomaskirche.<sup>1</sup> Nach den Libretto-Vorgaben seines neuen Freundes Friedrich Spitta (1852 – 1924), des Straßburger Liturgen und Hymnologen, hat er ein „Kirchenoratorium“ geschrieben und als Dirigent selbst zur Uraufführung gebracht, das die Hörer durch Mitsingen von „Chorälen“ unmittelbar in das musikalische Geschehen einbindet, ja diesen Kirchenliedstrophen sogar Rahmenfunktion zukommen lässt, indem nach einem kurzen Orgelvorspiel die Gemeinde mit zwei Liedstrophen das Werk eröffnet und dann jeden der drei Werkteile mit gemeinsamem Gesang abschließt. Da der Aufführungsapparat aus Chor, Solisten, Streichorchester und Harmonium in Straßburg im Altarraum platziert ist, die Gemeindegänge aber mit der großen (Silbermann-)Orgel begleitet werden, kommt es zum benannten Hin- und Herfluten der Klänge. Und das „unvergeßliche Unisono“ haben neben den 150 Choristen des von Spitta gegründeten und geleiteten Akademischen Kirchenchors 2000 Besucher in der riesigen Hallenkirche zu Wege gebracht.

---

<sup>1</sup> Brief Herzogenbergs an Friedrich Spitta, Berlin 9.1.1895, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung. Vgl. Konrad Klek, *Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evang. Kirchenmusik 1893 – 1900*, in *MuK* 63, 1993, S. 312–318; 64, 1994, S. 95–106.

Dieses Glück des Freiherrn von Herzogenberg hat spezielle Nuancierungen.<sup>2</sup> Als schaffender Künstler ist er bisher – nach Anfängerjahren im heimischen Grazer Umfeld – im sogenannten Brahmskreis in Erscheinung getreten, hat sich da stilistisch und in der Wahl der Gattungen auch stark am Vorbild des 10 Jahre älteren Freundes orientiert, den er zusammen mit seiner Gattin Elisabeth von Herzogenberg (1847 – 1892) grenzenlos bewundert. Trotz großer Wertschätzung im honorigen Freundeskreis (z.B. Clara Schumann, Joseph Joachim, Edvard Grieg) hat er es nicht geschafft, mit seinen Werken ein auch nur annähernd so „beliebter Konzertkomponist“ zu werden wie Brahms oder vielmehr andere, die stärker der Gefälligkeit huldigen. Jetzt aber erlebt er in Straßburgs St. Thomas nicht den Beifall eines Hunderte zählenden „Publikums“ von einem Konzertpodium herab, sondern das „unvergeßliche Unisono“ von Tausenden beim Singen des von ihm vertonten Kirchenlieds, was ihm nun ungleich beglückender erscheint als jeder Beifallssturm.

Heinrich von Herzogenberg wird alsbald mit *Die Passion* ein weiteres „Kirchenoratorium“ mit und für Friedrich Spitta nachreichen, in welchem er die kompositorische Integration des Gemeindelieds weiter verfeinert. Und er wird schließlich bei seinem dritten Oratorium *Erntefei*, an dessen Straßburger Uraufführung beim Deutschen Evangelischen Kirchengesangvereinstag im Juli 1899 er nur noch vom Rollstuhl aus teilnehmen kann, erleben, wie die versammelte deutsche Kirchenmusikprominenz in das Schluss-Unisono von „Gloria sei dir gesungen“ einstimmt – um diesen bemerkenswerten Kasus von „Kirchenmusik“ dann allerdings für 100 Jahre oder mehr zu vergessen ...

Ein neues Glück ist die Straßburger Erfahrung für Heinrich von Herzogenberg auch, insofern seine Herkunft und religiöse Prägung diesen Weg nach Straßburg nicht im geringsten vorzeichnet. Es sei versucht, diesen „Weg zum Glück“ in seinen Etappen nachzuzeichnen als bemerkenswerten Fall für die kulturelle wie existentielle Prägekraft des Kirchenlieds.

## 1. Herkunft, Schulbildung, Studium, Heirat

Heinrich von Herzogenberg ist Sprössling aus französischem Adelsgeschlecht. Seine Vorfahren haben sich in den Revolutionsjahren nach Habsburg abgesetzt, um nun hier in Militär und Verwaltung die aristokratische Staatsordnung zu stützen. Er wird früh Halbweise. Seine Mutter unterstützt die familienuntypische Neigung zur Musik und zahlt ihm Klavierunterricht. Bei der Schullaufbahn in Graz und an anderen Orten fällt eine zweijährige Unterbringung im Feldkircher

<sup>2</sup> Zu Biographie, Werkverzeichnis und Quellennachweisen s. Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843- 1900). Studien zu Leben und Werk*, Göttingen 1997.

Jesuitenkolleg auf.<sup>3</sup> Er geht dann standesgemäß zum Jura-Studium nach Wien, darf aber nebenher Komposition als Zweitstudium (bei Felix Otto Dessoff) betreiben. Gegen „die Vorurtheile unseres Standes“ leistet er sich den definitiven Schwenk zur Musik und schließt - mit dem Segen der Mutter – auch nur dieses Fach mit einer Prüfung ab.

In Wien angelt er sich eine evangelische Frau als Gattin. Zwei Kriterien sind offensichtlich höherwertiger als das der Konfessionszugehörigkeit: Hauptsache Adel und Liebe und Fähigkeit zur Musik. Elisabeth von Stockhausen ist die Tochter des hannoverschen Gesandten am Wiener Hofe, Bodo von Stockhausen (1810-1885). Ihre pianistischen und allgemein musikalischen Fähigkeiten sind enorm. Boulevard-fähig bleibt die von Brahms-Biograph Kalbeck in die Welt gesetzte Mär, der noch nicht lange in Wien ansässige Hamburger „Underdog“ habe es nach wenigen Unterrichtsstunden im Winter 1863 abgelehnt, ihr Klavierlehrer zu werden, da er sich in sie verliebt hatte.

In den Wiener Adels- und Künstlerkreisen gilt zu dieser Zeit im Zuge eines allgemeinen Aufblühens des Liberalismus, dass Distanz zu katholischer Kirche und Klerikerstand jemanden erst gesellschaftsfähig macht.<sup>4</sup> Die von Stockhausens verkehren durchaus mit dem evangelischen Pfarrer Wiens und lassen ihre Tochter konfirmieren, die beim Organisten der evangelischen Kirche ihre musikalischen Anfangsgründe erlernt hat. Dass norddeutsche Protestanten im katholischen Wien bei der evangelischen Gemeinde Anschluss suchen und finden, muss aber keine spezielle Kirchlichkeit implizieren. Jedoch können die anfänglichen Vorbehalte der Eltern von Stockhausen gegen den katholischen Künstler als Schwiegersohn durchaus konfessionell begründet gewesen sein.<sup>5</sup> Die Hochzeit findet schließlich nach einer längeren Zeit der Trennung für die Liebenden im November 1868 am neuen Wohnort der Brauteltern, in Dresden, statt, also exakt in dem Jahr, in welchem auch in Österreich eine liberale Gesetzgebung die Zivilehe eingeführt und so auch Mischehen erleichtert hat.<sup>6</sup>

## 2. Erste Station Graz 1868 – 1872

Die ersten Opuszahlen des Komponisten Heinrich von Herzogenberg sind Kunstlieder und kleinformatige Klaviermusik. Nichts deutet auf eine Nähe zu

<sup>3</sup> Später wird auf diese jesuitische Vergangenheit angespielt werden, wenn Herzogenberg von seiner Gattin und Ethel Smyth den Spitznamen Aloysius erhält.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Jan Brachmann, *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms*, Kassel 2003, S. 183 – 191.

<sup>5</sup> Zu biographischen Details s. Antje Ruhbaum, *Elisabeth von Herzogenberg (1847 – 1892). Salon – Mäzenatentum – Musikförderung*, Freiburg 2009.

<sup>6</sup> Vgl. J.Brachmann, aaO S. 184. Ein Kirchenbuchbeleg zur Trauung ist noch nicht gefunden. Evtl. war es eine evangelische Haustrauung in einer Privatkapelle adliger Herrschaften.

geistlicher Thematik hin. In seiner Heimatstadt Graz, wo das Ehepaar Wohnung nimmt, agieren beide im Rahmen der bürgerlichen Musikinstitutionen. Er schreibt für den „Singverein“ weltliche Chormusik in unterschiedlich groß geratenen Dimensionen von einer Chorlied-Sammlung (op. 10) über ein klavierbegleitetes Deutsches Liederspiel op. 14 bis hin zu einer gigantisch besetzten „dramatischen Cantate“ über die Columbus-Story (op. 11) im neudeutschen Stil.

### 3. Die Herausforderung Leipzig 1872 – 1885

Mit dem Umzug von Graz nach Leipzig stellt sich das (kinderlos bleibende) Ehepaar der von Herzogenbergs einer Herausforderung. In Leipzig kann man nicht in Adelskreise eintauchen wie in Wien und nicht an verwandtschaftliche Beziehungen und alte Bekanntschaften anknüpfen wie in Graz. Leipzig ist die führende deutsche Musikmetropole des Bürgertums, überwiegend evangelischer, teilweise jüdischstämmiger Prägung, und Sitz der Musikverlage. Leipzig eröffnet den Herzogenbergs also neue kulturellen Dimensionen, bedeutet aber auch Bewährung allein durch künstlerische Qualität und Kompetenz. In einem späteren Lebenslauf formuliert Herzogenberg das so: „Im Jahre 1872 siedelte ich nach Leipzig über, und faßte dort unter mannigfaltiger Anregung meine Kräfte neu zusammen.“<sup>7</sup> In einem Brief an Franz Wüllner im März 1875 spricht er von einer „Häutung“, die er durchgemacht habe, um sich nun „auf festen Grund und Boden“ gestellt zu wissen.<sup>8</sup>

Diese neue Basis ist essentiell mit zwei Künstlernamen verbunden: Brahms & Bach. Leipziger Brahms-Tage unter Anwesenheit des Meisters haben zu einer „noch innigeren Bekanntschaft mit Brahms“<sup>9</sup> geführt, deren künstlerische Folge ist, dass Herzogenberg sein Heil als Komponist nun – mit viel Kammermusik – allein im Brahms'schen Fahrwasser der klassischen Formen sucht. Der hier anhebende, umfängliche lebenslange Briefwechsel der von Herzogenbergs mit Brahms, ediert in den ersten beiden Bänden von Kalbecks Brahms-Briefedition (1907), ist heute eine Fundgrube für viele Fragen der zeitgenössischen Brahms-Rezeption, aber auch ein Buch des Rätsels hinsichtlich der persönlichen und speziell der religiösen Dimensionen im Dreiecksverhältnis „die Herzogenbergs & Brahms“.

Auch Brahms als Idol legt den Weg Herzogenbergs zum „Kirchenkomponisten“<sup>10</sup> nicht nahe. Bekanntlich hat sich Brahms in religiösen Dingen nach dem

<sup>7</sup> Formulierung aus einem handschriftlichen Lebenslauf, den Herzogenberg später für seine Berliner Stellung verfasst hat. (Zitat und Beleg bei B. Wiechert, aaO S. 140).

<sup>8</sup> B. Wiechert, aaO S. 141.

<sup>9</sup> Zitat ebd. Brahms logiert bei folgenden Brahms-Tagen regelmäßig bei den Herzogenbergs, welche den Kern des Leipziger Brahms-Kreises bilden.

<sup>10</sup> B. Wiechert bespricht Herzogenbergs (spätere) geistliche Werke unter der Überschrift „Der Kirchenkomponist“ (aaO S. 202 – 244).

Wurf seines Deutschen Requiems sehr zurückgehalten und mit seinem fatalistischen Abgesang der Vier ersten Gesänge op. 121 vielleicht sogar einen impliziten Protest gegen die neue Kirchlichkeit seines Freundes formuliert.<sup>11</sup> Es sind andere Leipziger Kräfte, die Herzogenberg in die Nähe zu Bibelwort und Choral bringen.

### 3.1. Der Bach-Verein zu Leipzig

Unter diesem Namen konstituiert sich im Januar 1875 ein neuer „Verein“ im an musikalisch tätigen Vereinen bereits reichen Leipzig. Die Zielsetzung ist sehr speziell: „Einübung und Aufführung grösserer, vorzugsweise kirchlicher Vocal-Compositionen. Unter diesen sind die Werke Johann Sebastian Bach's, als des Meisters, von dem der Verein seinen Namen trägt, vor allem andern zu berücksichtigen.“ Im Unterschied zum zeitgenössischen Trend, wenn überhaupt, dann Bach in hoch romantischen Bearbeitungen aufzuführen, wird hier Notentexttreue als unumstößliches Leitbild festgelegt.<sup>12</sup>

Spiritus rector ist Philipp Spitta (1841–1894), der seit 1872 an der Leipziger Nicolaischule unterrichtet und 1873 den ersten Band seiner monumentalen Bach-Biographie vorgelegt hat. Zum Gründungsvorstand gehört als „Schriftführer“ Heinrich von Herzogenberg. Als der Dirigentenposten alsbald verwaist ist, übernimmt zu Beginn des Jahres 1876 Herzogenberg die Leitung des Vereins, was für die folgenden Jahre sein (und auch seiner Ehefrau) Lebenselixier bilden wird. Die aktuell erscheinende, wie ein spannender Fortsetzungsroman rezipierte Bachausgabe wird umgesetzt in „klingende Münze“ als musikalische Gegenwart. Zweimal im Jahr bestreitet der Bachverein ein Kantatenkonzert in der Thomaskirche. Da Philipp Spitta inzwischen in Berlin wirkt, kommt es zu einem umfangreichen Briefverkehr über alle Bach-Fragen und gerade aus räumlicher Distanz heraus zu persönlicher Annäherung.<sup>13</sup> Auch die Matthäus-Passion am Karfreitag wird zum Leipziger Ritus und ebenso ein Projekt, das man heute „Bach auf dem Lande“ nennen würde: Konzert-Ausflüge in eine Kirche der Umgegend mit obligato-

---

<sup>11</sup> Zu Brahms' Religiosität siehe neben dem Titel von J. Brachmann (Anm. 4) auch Hanns Christian Stekel, *Sehnsucht und Distanz. Theologische Aspekte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Johannes Brahms*, Frankfurt u.a. 1997. Zum Dialog Herzogenberg-Brahms über die *Vier Ersten Gesänge* siehe das Referat des Verf. [http://www.herzogenberg.ch/ernste\\_und\\_elegische\\_gesaenge\\_KK.htm](http://www.herzogenberg.ch/ernste_und_elegische_gesaenge_KK.htm)

<sup>12</sup> Siehe dazu B. Wiechert, aaO S. 36ff., das Zitat S. 37.

<sup>13</sup> Vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kasel etc. 1994.

rischer, teilweiser Rückwanderung per pedes, wo ein romantischer Platz im Wald zur Kulisse für Chorgesang direkt unter Gottes Ohren gewählt wird.<sup>14</sup>

### 3.2. Kompositionsunterricht mit Ethel Smyth

Eine nicht zu unterschätzende Quelle für das Leipziger Musikleben zwischen 1877 und 1885 bilden die sprachlich exquisiten autobiographischen Schriften von Ethel Smyth (1858–1944).<sup>15</sup> Die aus ihrem englischen Elternhaus quasi entflozene Leipziger Musikstudentin wird im Februar 1878 von Heinrich von Herzogenberg als Privatschülerin in Komposition angenommen, da sie von der Ausbildung am Konservatorium enttäuscht ist. Damit beginnt Herzogenbergs Lehrtätigkeit, die schließlich in eine Berliner Professur münden wird. In einer insgesamt siebenjährigen, irgendwie „heißen“ Dreiecksbeziehung unterrichtet Herzogenberg Ethel Smyth „in that horrid counterpoint“ zusammen mit seiner Gattin, die eine äußerst intensive Freundschaft zur 11 Jahre jüngeren Studentin entwickelt und auslebt.

In einem Brief vom 24. April 1878 berichtet Herzogenberg dem Freund Edward Grieg<sup>16</sup> von der Neuerung in seinem Leben und empfiehlt seine eigene „Taktik“ zur Nachahmung:

Mach's wie ich, wenn die Erfindungsader etwas matter schlägt, so arbeite ich Choräle und ähnliches, oder studire Contrapunct mit wahrer Leidenschaft. Um mich dabei fest zu halten, habe ich mir eine sehr begabte Schülerin angeschafft, die mich förmlich zum Studium zwingt. Während unserer Abwesenheit von Leipzig will ich den Unterricht mit meiner Frau fortsetzen, um nicht aus der Uebung zu kommen.<sup>17</sup>

„Choräle und ähnliches“ sind also Medium des Kontrapunktunterrichts, der für den Lehrer genau so Schulung bedeutet wie für die Schülerinnen. „Choräle“ meint nicht Kantionalsätze, sondern die Ausarbeitung von Choralvorspielen.<sup>18</sup> Didaktische Herausforderung eines solchen „Chorals“ ist offensichtlich die Vor-

<sup>14</sup> Siehe Ethel Smyth, *Impressions that remained* I, London 1919, S. 274. Ihre Formulierung „in that divinist of concert rooms we made divine music“ schließt wohl nicht aus, dass weltliche Chorlieder angestimmt wurden.

<sup>15</sup> Die beiden 1919 erschienenen Bände *Impressions that remained* beziehen sich auf die Leipziger Zeit.

<sup>16</sup> Der gegenüber Herzogenberg exakt fünf Tage jüngere Grieg und seine Frau Nina haben sich im Jahr 1875 während eines längeren Aufenthalts in Leipzig mit den Herzogenbergs intensiv angefreundet. Herzogenberg widmet ihm 1879 seine erste Klavierstück-Folge op. 25.

<sup>17</sup> Unveröffentlichter Brief im Grieg-Archiv in Bergen, freundlicher Weise mitgeteilt von Patrick Dinslage, Berlin.

<sup>18</sup> Smyth schreibt zum Winter 1878: „Meanwhile Lisl (Elisabeth von Herzogenberg) and I plodded away at our counterpoint in friendly rivalry, and used sometimes to wonder whether Brahms, given a »cantus firmus« to work in four parts, would turn out anything so very much better than our productions.“ (*Impressions* I, S.259f.)

gabe des Cantus firmus als Bezugsgröße für den „Contrapunct“ im Wortsinn mit von Zeile zu Zeile wechselnder musikalischer Gestalt. Einerseits verwehrt das die sozusagen zügellose Hingabe an die Inspiration, andererseits fördert es in Momenten, wo die Inspiration erlahmt, die Schärfung des kompositorischen Handwerkszeugs.

### 3.3. Choralbezogene Orgelwerke Herzogenbergs

Drei Opuszahlen Herzogenbergs sind mit Orgelmusik besetzt. Die ausschließlich choralbezogenen Werke sind offensichtlich Dokumente der genannten Kontrapunkt-Selbstschulung.<sup>19</sup> Solchen Satzstudien im Medium Orgelmusik korrespondiert als Orgelklang-Leitbild die traditionelle Auffassung vom weitgehend statischen Klang, wie er in dieser Zeit auch noch beim mitteldeutschen Orgelbauer Ladegast im Blick ist.<sup>20</sup> So gedachte Orgelmusik verzichtet auf die Dimension der Expressivität mit Dynamik und Klangfarbe und lenkt die Aufmerksamkeit auf die kompositorische Substanz im Satz.

Herzogenbergs erst als drittes Orgelopus 1890 publizierten Sechs Choralvorspiele op. 67 zeigen wohl die erste Arbeitsschicht, wie sie den Unterricht mit Smyth gekennzeichnet hat - „given a cantus firmus to work in four parts“. Die sechs Sätze, sicher eine Auswahl aus einem erheblich größeren Fundus<sup>21</sup>, bringen einen Querschnitt durch die Formenwelt der Choralbearbeitung, wie sie im Barock entwickelt wurde, mit individuellen saztechnischen Raffinessen:

Nr. 1 Ach Gott, vom Himmel sieh darein: Quatuor – Sopran-c.f., zwei figurierte Mittelstimmen in Sechzehntelbewegung, Pedal; letzteres ist jeweils als Kanonansatz (in der Unterquinte) zum Sopran geführt.

Nr. 2 Es ist genug: Trio, Sopran-c.f., l.H. und Pedal in Figuration parallel.

Nr. 3 Aus tiefer Not schrei ich zu dir: Quatuor mit c.f. im Pedal (4'-Registrierung), l.h. einstimmig auf 16'-Basis, r.h. zweistimmig 8' in weitgehend homogener Diktion mit figura-corta-Motivik.

<sup>19</sup> Trotz bereits 1974 erfolgter Neuausgaben (Doblinger, Wien) werden diese Titel kaum gespielt und gemeinhin als „trockenes Zeug“ taxiert, da zumeist das choralbezogene Orgelschaffen Max Reger als Vergleichsmaßstab angelegt wird. Reger, 30 Jahre jünger als Herzogenberg, ist aber einer anderen Epoche zuzurechnen.

<sup>20</sup> Eine organologische Epochenwende in Leipzig bedeutet weniger der Bau der Ladegast-Orgel in der Nikolaikirche 1862 als der Ersatz der alten Thomaskirchen-Orgel durch die neue Sauer-Orgel unmittelbar nach Wegzug der Herzogenbergs im Zuge der neugotischen Umgestaltung der Thomaskirche 1885-1889.

<sup>21</sup> Da der Nachlass Heinrich von Herzogenbergs verloren ist, kann hinsichtlich des ursprünglichen Manuskript-Bestandes nur spekuliert werden. Auch bei anderen Gattungen (Lieder, Klavierstücke) wurde nur eine Auswahl der Produktionen publiziert.

Nr. 4 Erschienen ist der herrlich Tag: 3-stimmiges Fugato mit dem Tonmaterial der ersten Choralzeile, abwechselnd Originalgestalt und Umkehrung, den c.f. im Pedal als Bass geführt, im (Quint-)Kanon folgt ihm jeweils der Sopran.

Nr. 5 Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn: Quatuor mit Tenor-c.f. (im Pedal), l.H. 16', r.H. 8' zweistimmig, im alten Motettenstil gehalten, Vorimitation jeder Choralzeile.

Nr. 6 Meinen Jesum lass ich nicht: fantasieartige Form mit sukzessiver Klangsteigerung; 3-stimmiges Manualfugato in 12/8-Takt-Bewegung, in welches die Choralzeilen als kanonartige Vorimitation hineingreifen, ehe der Bass-c.f. zur Kadenzierung führt.

Außer bei Nr. 2 und Nr. 6 sind es „alte“ Melodien aus dem kirchentonalem Spektrum. Der c.f. wird nie verziert, ist also nicht Gegenstand künstlerisch-expressiver Gestaltung. Diesbezüglich entsprechen diese Satzformen sogar dem später propagierten Objektivitäts-Ideal der „kirchenmusikalischen Erneuerung“ nach 1930. Fünf der sechs Cantus firmi wird Herzogenberg kennen aus ihrer Verwendung bei Bach-Kantaten, drei davon sind sogar in Choralkantaten elaboriert. Bei Es ist genug verwendet er allerdings nicht die berühmte alterierte Version des Choralinitiums aus BWV 60,5. Kommt her zu mir ist anderer Provenienz, da ursprünglich als Chormotette entworfen (s.u.).

Herzogenbergs zwei weitere Orgel-Opera sind jeweils dreisätzig angelegte Phantasien, op. 39 zu Nun komm der Heiden Heiland, op. 46 zu Nun danket alle Gott, zum einen also ein sehr alter kirchentonaler Choral, zum andern ein im 19. Jahrhundert gleichsam als „Pop-Song“ rezipierter Jubelgesang in Dur. Beide Titel sind im Kantaten- und Orgelschaffen Bachs deutlich präsent.<sup>22</sup> Im Unterschied zu anderen sogenannten Choralsonaten aus dieser Zeit hat bei beiden Werken jeder Satz Cantus-firmus-Bezug und steht auch in derselben Tonart des Chorals.<sup>23</sup> Die Schlusssätze sind Fugen zum Choralinitium mit freier, teilweise toccatenhafter Fortspinnung zur Erzielung einer Finalwirkung. Der Eingangssatz bei Op. 39 ist ein „kräftig“ zu spielendes Fugato in Sechzehntelbewegung mit Pedal-c.f. nach Bachschem Orgel-Vorbild zum selben Titel (BWV 661), bei Op. 46 aber eine Adagio vorzutragende, „trockene“ Studie mit striktem Unterquint-Kanon des c.f. in der rechten Hand und zwischen l.H. und Pedal wechselndem Sechzehntelfluss im 12/8-Takt. Die langsamen Mittelsätze sind Studien in sehr polarer Faktur. Beim Adventslied ist in der Standardform Vorimitation jeder Zeile mit Sopran-c.f. die Stimmführung chromatisch dermaßen angereichert, dass die tonale Ori-

<sup>22</sup> Vgl. die Kantaten *Nun komm der Heiden Heiland* BWV 61 und 62; *Nun danket alle Gott* kommt exponiert vor in BWV 79,3. Orgel gespielt hat Herzogenberg nicht. Die Bachschen Orgelchoräle zu diesen Titeln sind ihm aber spätestens durch Band 25 der Bachausgabe (1878) bekannt geworden.

<sup>23</sup> Das ist ein Indiz dafür, dass diese „Phantasien“ von den Choral-Studien her konzipiert sind und nicht von der zeitgenössischen Orgelmusik-Gattung der Choralsonate.

entierung (a-Moll) schwierig wird. Das erinnert an Bachs chromatisch kühnste Orgelsätze.<sup>24</sup> Bei Nun danket alle Gott ist der Mittelsatz demgegenüber geradezu eine „Idylle“ (in F-Dur!), eine wohl klingende, lento vorzutragende Pastorale im 12/8-Takt, c.f. im Pedal, zwei figurierte Stimmen mit Fugato-Ansätzen, als Manual-Solostimme eine originelle c.f.-Kolorierung mit initialer Tonrepetition bei jeder Zeile, was vielleicht einen Vogelruf imitiert. Am Ende jeder Zeile gibt es da einen Echo-Effekt. Dies ist der einzige Orgelsatz mit c.f.-Durchführung bei Herzogenberg, der den Studienstatus transzendiert hin zum „Charakterstück“. Bemerkenswert ist allerdings, dass dieser intime „Charakter“ konträr steht zum seinerzeit üblichen Te-Deums-Triumphalismus mit diesem Lied.

Die beiden Phantasien hat Herzogenberg zeitnah zur Entstehung in Druck gegeben.<sup>25</sup> Das Studienprojekt Choralvorspiel erscheint also als publikationswürdig erst in der künstlerisch ambitionierteren Fortschreibung zur mehrsätzigen Form Orgel-Phantasie.

### 3.4. Choralbezogene Chormotetten Herzogenbergs

Studienwerke mit Cantus-firmus-Bezug schreibt Herzogenberg zeitgleich auch als a-cappella-Chormusik. Die hier geforderte Kantabilität der Stimmen und der noch beschränktere Tonumfang kommen da als weitere Herausforderung dazu. Erst als Opus 102 wird Herzogenberg 1898 Vier Choralmotetten edieren, die dem Leipziger Studienkontext um 1880 entstammen.<sup>26</sup>

Im bereits zitierten Brief an Grieg findet sich eine Aufzählung der kompositorischen Früchte des zurückliegenden Winters 1877/78 mit der Information:

Der Winter brachte mir ... (Aufzählung von Instrumentalwerken) neben etlichen Kleinigkeiten eine grosse dicke Motette a 4 über einen sehr schönen alten Choral.

Diese Motette ist leider Manuskript geblieben und nicht erhalten. Aus Herzogenbergs Briefverkehr mit Philipp Spitta im April 1878 lässt sich eruieren, dass der Choral Was frag ich nach der Welt hieß und davon mehrere Strophen durchkomponiert waren.<sup>27</sup> Dass Herzogenberg ein hymnologiegeschichtlich betrachtet eher modernes Dur-Lied als „sehr schönen alten Choral“ rezipiert, zeigt, dass er nicht differenziert zwischen kirchentonalem sogenannt „Altdeutschem“ und Kirchenliedern aus dem Generalbass-Zeitalter. Wieder wird ihm eine Bachsche

<sup>24</sup> Etwa *Das alte Jahr vergangen ist* aus dem Orgelbüchlein oder die Duette in e-Moll und F-Dur aus *Clavierübung III*.

<sup>25</sup> Erhaltene Autographe weisen als Datierung 15.2.1882 (Op. 39) und April 1884 (Op. 46) auf. Die Veröffentlichung erfolgt jeweils im Folgejahr.

<sup>26</sup> Vgl. die Neuausgabe von Op. 102 im Stuttgarter Carus-Verlag durch den Verf., 2007.

<sup>27</sup> Briefe vom 11.4., 13.4., 19.7.1878, Staatsbibliothek zu Berlin, Musikabteilung.

in H-moll + Jacquetto. Bei Joh. Ott, 1534  
 M 7900 Kommt her zu mir. op 102  
7.

Soprano *p* Kommt her zu

Alto *p* Kommt her zu mir

Tenor *p* Kommt her zu mir,

Bass *p* Kommt her zu mir, — — Kommt.

mir, — sagt Gottes Sohn Kommt her zu

Kommt her zu mir, — — sagt Got —

*p* Kommt her zu mir, — — sagt

her, — — sagt Gottes Sohn, sagt Gottes Sohn, Kommt

mir, all die ihr seid be-schwe-ret

— ten Sohn, — all die ihr

Got-tes Sohn,

her — zu mir all die ihr seid be-schwe-

Erste Seite Manuskript der Choralmotette "Kommt her zu mir"  
 mit autographem hymnologischem Quellenverweis

Choralkantate (BWV 94) das Lied vermittelt haben, und alles, was bei Bach als „Choral“ Verwendung findet, gilt als „alt“. Ein „sehr schöner alter Choral“ ist dies für ihn wohl auch deshalb, weil das Initium aus seiner Lieblings-Tonfolge gebildet ist, den Dur-Tonstufen 5-3-2-1.<sup>28</sup>

Der Zusammenhang zwischen Bachkantaten-Rezeption und Chormotetten-Komposition lässt sich belegen bei der Motette *Soll ich denn auch des Todes Weg*, die dann als Op. 102,2 erscheinen wird. Sie verbindet zwei Paul-Gerhardt-Strophen, die beide auf die Melodie von *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* gesungen werden und so als Schlusschoräle in BWV 92 (Choralkantate *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*) und BWV 103 (*Ihr werdet weinen und heulen*) vorkommen. Letztere Kantate bringt Herzogenberg am 30. November 1879 mit dem Bach-Verein zur Aufführung. Freund Philipp Spitta kann dann am 15.2.1880 auf die ihm zugesandte Motette reagieren.<sup>29</sup> Herzogenberg hat sie also unter dem „Life“-Eindruck von BWV 103 in den Folgemonaten komponiert. Wie beide Bach-Choräle steht die Motette in h-Moll. Die erste Strophe aus BWV 92 ist breit elaboriert, setzt je eine Choral-Doppelzeile in unterschiedlich geformte Fugati um, die zweite Strophe ist „Choral“ überschrieben und knapp gefasst, jedoch als Tenor-Cantus-firmus mit triolischer Bewegung in den Begleitstimmen.<sup>30</sup> Ph. Spitta rühmt die Motette in seinem Brief: „Ich finde sie vortrefflich gearbeitet, die Stimmen scheinen mir noch glatter u. geschmeidiger zu fließen als in der ersten Motette.“ Das Lob bezieht sich auf die kompositorische „Arbeit“, nicht auf den künstlerischen Ausdruck.

Eine weitere „Chormotette“ lässt sich Dank des erhaltenen Autographs terminieren. Mitten wir im Leben sind op. 102,4 entsteht im Dezember 1881 als erster Satz eines dreiteiligen Werkes, das Philipp Spitta als Weihnachts- bzw. Geburtstagsgruß<sup>31</sup> erhält. Das ist ein „alter Choral“, der bei Bach nicht vorkommt, aber in Franz Magnus Böhmes *Altdeutschem Liederbuch* als „geistliches Volkslied“ geführt wird.<sup>32</sup> Die Herausforderung durch die groß angelegte Strophenform meistert Herzogenberg so, dass er die Anrufung „Heiliger Herr Gott“ in der Mitte formal separiert als im Ton-Ambitus weiter ausgreifendes Fugato, während die Rahmenteile der gebundenen Standardform Vorimitation mit Sopran-c.f. folgen.

<sup>28</sup> Im unten besprochenen Schlusschoral der *Todtenfeier* hat das Initium die umgekehrte Tonfolge 1-3-4-5. Herzogenberg bringt pointierend auch dessen Umkehrung zu 5-3-2-1.

<sup>29</sup> Spitta gibt sich dabei als Bach-Kenner eine Blöße, wenn er nachfragt, woher die Texte stammen!

<sup>30</sup> Dieser Satz ist in die zweite Paul-Gerhardt-CD der edition chrismon aufgenommen *Voller Freud ohne Zeit*, 2007, und wird da ganz in Herzogenbergs Sinn mit reinen Terzen gesungen.

<sup>31</sup> Dem Geburtstag Philipp Spittas am 27.12. sind einige Herzogenberg-Autographe zu verdanken, da der Nachlass Spittas in die Musikabteilung (mit Mendelssohn-Archiv) der Staatsbibliothek zu Berlin überging.

<sup>32</sup> „Der Böhme“, ein historisch kritisch angelegtes Lied-Kompendium mit 660 Titeln, erschienen 1877 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, gehört zu Herzogenbergs Handapparat auf dem Schreibtisch.

Dasselbe Satzmuster zeigt auch das einstrophig knappe O Traurigkeit, o Herzeleid op. 103,3, wozu es außer dem Erstdruck keine Quellen oder Briefhinweise gibt.

Die in Op. 102 an erster Stelle platzierte Motette ist identisch mit dem Orgelchoral Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn op. 67,5. Ein undatiertes Autograph zeigt den Satz als Chormotette und führt sogar einen hymnologischen Nachweis auf, exakt den, der bei Böhme steht.<sup>33</sup> Die 1890 publizierte Orgelfassung ist offensichtlich davon abhängig, die spätere Chorfassung in Op. 102 zeigt neben einzelnen Stimmführungskorrekturen Deklamationsänderungen und verfeinerte Dynamik. Diese Doppelverwendung als Chor- und Orgelstück bestätigt den Studiencharakter, insofern Satz-Studien sich zur klanglichen Realisierung eher neutral verhalten. Die Annalen des Bach-Vereins<sup>34</sup> verraten das Uraufführungsdatum (der ersten Chorfassung): 11. Mai 1884, Klosterkirche zu Grimma, also bei einem jener Ausflüge des Bachvereins „aufs Land“, von denen Ethel Smyth schwärmte.

Nimmt man die Texte dieser als „Chormalmotette“ verfassten Studien in den Blick, drängt sich der Eindruck auf, dass eine bestimmte inhaltliche Stoßrichtung vorliegt. Anders als bei der Orgelmusik sind keine Lob- und Danklieder dabei. Es ist durchweg die Thematik von Leid, Schuld, Tod - und Relativierung alles Irdischen, wenn denn Freiherr von Herzogenberg die bei Bach vertonte Strophe in seiner ersten (verschollenen) Motette umgesetzt hat: „Die Welt sucht Ehr und Ruhm bei hocherhab`nen Leuten und denkt nicht einmal dran, wie bald doch diese gleiten“ (BWV 94,3).

Auch wenn die satztechnische Aufgabenstellung bei Orgelchoral und Chormalmotette austauschbar ist, beim zu singenden „Choral“ wird der Inhalt relevant. Das zeigt schon die Kompilation von „Choral“ und Bibelwort in der Dezember-Motette von 1881. Auf Luthers Übertragung der mittelalterlichen Antiphon „Media vita“ folgt ein doppelchöriger Satz, der im Medium Bibelwort Vergänglichkeitsklage (Psalm 144,4) und Glaubensgewissheit (Psalm 4, 9a) gegenüber stellt. Später wird das zum dritten Todestag der Gattin Elisabeth mit zusätzlicher Choralstrophe<sup>35</sup> als eigene Motette ausgebaut und mit dem Untertitel Dialog zwischen leidenden und verklärten Seelen op. 103,3 veröffentlicht. Den Schluss markiert 1881 eine grandiose Fuge mit Ausweitung zur Achtstimmigkeit über die zweite Vershälfte von Psalm 4,9: „Denn du, Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne.“ So hat Herzogenberg im Dezember 1881 ein großes A-cappella-Chorwerk zum alle Menschen tangierenden Thema „Media in vita in morte sumus“ entworfen, das seinen Ausgang bei der all-gemeinen Form einer Choralstudie nimmt.

<sup>33</sup> „bei Joh. Ott, 1534“, s. F.M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Nr. 636, S. 745.

<sup>34</sup> *Der Bach-Verein zu Leipzig 1875-1899, Programmüberblick und Vereinsbericht von Schriftführer R. Beer*, Leipzig 1899.

<sup>35</sup> „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt ...“

Signifikant für die inhaltliche Relevanz der Chormusik ist auch folgender Vorgang. Am 7.10.1887 schreibt Elisabeth von Herzogenberg in einem Brief an Philipp Spitta von der lebensbedrohlichen Erkrankung einer Bekannten und vom akuten Arthritis-Leiden ihres Mannes, das ihn zur Preisgabe seiner Berliner Ämter gezwungen hat. Sie fügt eine eigentümliche „geistliche“ Kommentierung an:

*Wie schade wär's um diese prächtige musikalisch und menschlich noch so junge, lebensfrohe Frau! Aber danach frägt keine Krankheit und der liebe Gott sieht auch ruhig zu, wie seine armen Menschlein sich fretten (?), kämpfen und zu Grund gehen. Möchte er sich doch einmal meines guten Heinrichs erbarmen und zu ihm sagen:*

*„Ich hab Dich eine kleine Zeit, O liebes Kind verlassen. Sieh aber, sieh, mit großer Freud und Trost ohn alle Maßen will ich dir die Freudenkron aufsetzen und verehren.“*

*Wie oft mir das liebe Lied einfällt, wenn ich das arme Dulderantlitz meines Mannes betrachte, und wie ich mir wünsche, daß es auch bald auf ihn passe.*

Das „liebe Lied“ ist die „Choral“-Strophe aus der Paul-Gerhardt-Motette ihres Gatten, bzw. BWV 103,6.<sup>36</sup> Der Liedtext ist offensichtlich auswendig, weil fehlerhaft zitiert, darin aber um so authentischer - „by heart“. Eigentlich heißt es: „Ich hab` dich einen Augenblick, o liebes Kind verlassen, sieh, aber sieh, mit großem Glück und Trost ohn` alle Maßen will ich dir schon die Ehrenkron aufsetzen und verehren.“ Bei Elisabeth von Herzogenberg hat sich offensichtlich der fünfte Satz des Brahms-Requiems als Folie darüber gelegt mit den Termini „kleine Zeit“ statt „Augenblick“ und „Freud“ statt „Glück“, bzw. „Freudenkron“ statt „Ehrenkron“.

Die Begegnung mit geistlichen Liedtexten im Gewande der Kunst Bachs motiviert also nicht nur kompositorische Studien mit den entsprechenden musikalischen Formen, sondern entwickelt Prägekraft für die eigene Lebensdeutung der Herzogenbergs. Dass die Begegnung mit Bach nicht nur via Lektüre der Bachausgabe geschieht, sondern durch Erarbeitung und Vergegenwärtigung im Bach-Ver-ein, fördert sichtlich solch ganzheitliche Aneignung von Text und Musik.

### 3.5. Sonstige Chorwerke Herzogenbergs in der Leipziger Zeit

Der spezielle Studiencharakter der Choralmotetten wird auch daran deutlich, dass Herzogenberg zu dieser Zeit andere Chormusik schreibt, die er sogleich veröffentlicht. Als Op. 28 publiziert er 1880 12 Deutsche Geistliche Volkslieder für vierstimmigen gemischten Chor, 1882 folgen Zwölf deutsche Volkslieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für dieselbe Besetzung. Durch die Aufzählung der

<sup>36</sup> 9. Strophe des 18-strophigen Liedes „Barmherz'ger Vater, höchster Gott“.

Entstehungsjahrhunderte ist hier das „Altdeutsche“ unterstrichen. Bei den Geistlichen Volksliedern kann dieser Hinweis entfallen, da diese Spezies „Volkslieder“ per se sehr alt ist.<sup>37</sup> Herzogenbergs Anliegen bei diesen Volkslied-Vertonungen ist offenbar, den kunsthaften Chorgesang mit dessen ursprünglichem Lebensquell, dem Volkslied, zu verbinden.<sup>38</sup> Quellengrundlage ist in fast allen Fällen Böhmes Altdeutsches Liederbuch, wo die Geistlichen Volkslieder zwar erst am Schluss stehen, aber als „wichtigste Abtheilung des Volksgesangs“<sup>39</sup> bezeichnet werden. Wenn Herzogenberg damit zuerst an die Öffentlichkeit tritt, setzt er also Böhmes Gewichtung um und zeigt, dass er die religiöse Dimension allen Lebens hoch einschätzt. Die Vertonungen in Op. 28 sind satztechnisch deutlich komplexer, polyphoner als in Op. 35, wo die Tendenz zum einfachen Liedsatz vorherrscht.<sup>40</sup> Dem „Geistlichen“ entspricht also wie bei den Chormotetten auf satztechnischer Ebene ein höherer Komplexitätsgrad.

Was aber markiert satztechnisch den Unterschied zwischen Geistlichem Volkslied und Choral? – Alle Chormotetten präsentieren die Melodie als unangestasteten Cantus firmus, bei den Volksliedern aber dürfen die Stimmen munter über- und durcheinander gehen und die Melodie mal hier, mal dort aufscheinen lassen. In der musikalischen Erhabenheit des Cantus firmus und in der dem korrespondierenden Tendenz zum „stile antico“ bei den figurierten Stimmen schlägt sich gleichsam die Würde des Chorals nieder. So etwas wird aber vorerst nicht publiziert, ist (noch) keine Chormusik der Gegenwart.

Ein weiteres Gegenüber zur Chormotette der Leipziger Zeit bildet die Bibelwortmotette. Mit Psalm 116 „Das ist mir lieb“ (für vierstimmigen gemischten Chor) legt Herzogenberg sein Op. 34 vor, das 1880 entstanden ist und 1882 erscheint. Das dem Bach-Verein gewidmete Werk könnte in seinem Gestus von Bachs Lobet den Herrn alle Heiden inspiriert sein, was der Chor im Repertoire hatte. Bei diesem Stück kann sich Brahms sogar zu einem Lob durchringen, um sogleich sich wieder zu distanzieren. In einem ironischen Sprachspiel, bei dem er sich als Nachahmer Herzogenbergs gibt, schreibt er:

Den Theologen aber kann ich nicht los werden! Kriege ich von all den Novitäten (die jüngsten Kompositionen Herzogenbergs) gerade den Psalm! Er hat mir nachträglich die beste Freude gemacht, und ich habe mir ihn in Gedanken vorsin-

<sup>37</sup> Der moderne Begriff *Geistliches Volkslied* namentlich für bestimmte Lieder des 19. Jahrhunderts ist 1877 in Böhmes Kompendium noch nicht ausgebildet.

<sup>38</sup> Vielleicht ist der originäre „Sitz im Leben“ dazu das von E. Smyth genannte *gesellige Singen* des Bach-Vereins unter freiem Himmel.

<sup>39</sup> F.M. Böhme, aaO S. 616.

<sup>40</sup> Vgl. die einfachen Chorlieder von J. Brahms zu Volksliedern (ohne Opuszahl!). Fünf-, sechs und achtstimmige Volksliedvertonungen hat Herzogenberg zunächst nicht in den Druck gegeben. Erst als Op. 57 erscheinen 1888 fünf- und sechsstimmige, komplexere weltliche Chorsätze, darunter allerdings nur ein Volksliedtext.

gen (lassen) und die vergnügten Gesichter der Sänger gesehen, wie er so hübsch weich hinfloß. Aber – eine Überwindung kostet's mich immer, wenn ich einen Psalm anfangen soll, der so wenig heidnisch ist, wie dieser!<sup>41</sup>

Damit ist der bis in Brahms' letzte Lebensjahre immer wieder durchscheinende Dissens mit Herzogenberg in Sachen geistliche Musik ausgesprochen. Die Entwicklung bei Herzogenberg verläuft diesbezüglich tatsächlich diametral entgegengesetzt zu der bei Brahms.

#### 4. Nach Leipzig – Leben mit Brüchen

Im Jahre 1885 übersiedeln die Herzogenbergs nach Berlin, wo an der von Joseph Joachim geleiteten Musikhochschule die Nachfolge von Friedrich Kiel zu besetzen ist. Der österreichische Adlige wird also preußischer Beamter, wie er selbst nicht ohne Ironie feststellt. Nicht gern lassen die Herzogenbergs die Leipziger Bezugsfelder und den Bach-Verein zurück. Bereits im zweiten Berliner Jahr erkrankt Herzogenberg schwer an einer Arthritis und muss seine Unterrichtstätigkeit aufgeben. Den Genesungsprozess leitet erst die operative Entfernung einer Kniescheibe als Entzündungsherd ein, welche im März 1888 in München erfolgt. Den folgenden Herbst und Winter verbringen die Herzogenbergs in Nizza und Florenz, denn die schon immer herzkrank Gattin bedarf nun auch der Rekonvaleszenz. Erst zum Wintersemester 1889 kehren sie nach Berlin zurück, wo Herzogenberg nur ein im Umfang beschränktes Lehramt geblieben ist. Dafür wird er in den Senat der Akademie der Künste gewählt.

Wiederum nach zwei Jahren erfordert der Gesundheitszustand seiner Frau das Verlassen Berlins. Diesmal muss er definitiv alle Ämter preisgeben. Während eines gesundheitlichen Zwischenhochs bei der Gattin wird im September 1891 in Heiden (Schweiz) spontan der Beschluss gefasst, hier ein Haus für die Sommermonate zu bauen – mit Blick auf den Bodensee. Ein Rückfall nötigt aber wieder zum Überwintern an der Riviera, diesmal in San Remo, wo Elisabeth von Herzogenberg bereits am 7. Januar 1892 im Alter von 44 Jahren stirbt.

Nachdem der Witwer im folgenden Sommer die Fertigstellung des Sommerhauses in Heiden und seine Indienstnahe als „Freundeshotel“ alleine bewerkstelligt hat, kehrt er zum Winter 1892/93 wieder nach Berlin zurück, wo er aber neben dem Senatoren(ehren)amt vorerst kein ordentliches Lehramt mehr übernehmen kann.

---

<sup>41</sup> J. Brahms an Elisabeth von Herzogenberg, Ischl 8.8.1882, in M. Kalbeck (Hg.), Brahms-Briefwechsel I, 1907, S. 199f.

#### 4.1. Neues Arbeitsfeld Chorsymphonik

In den ersten Berliner Jahren hat sich Herzogenberg im Chormusikbereich der großen Form und Besetzung mit Orchester zugewandt. Zunächst nicht auf geistliche Werke fokussiert, bringt er drei Opusnummern auf romantische poetische Sujets heraus. Einen Markstein bildet dann allerdings der als Op. 60 publizierte Psalm 94 für vier Soli, Doppelchor und Orchester. Spittas Empfehlung folgend, doch mal einen großen Psalm zu machen, etwa den 90ten, bleibt Herzogenberg ein paar Psalmnummern weiter hängen bei „Herr Gott, des die Rache ist, erscheine“, was bei Brahms dann wiederum Unverständnis auslöst.<sup>42</sup> Wer aber Herzogenbergs Bach kennt, speziell Kantate BWV 104 „Du Hirte Israel, höre, ... erscheine, der du sitzt über Cherubim“, identifiziert leicht den spiritus rector hinsichtlich von Text wie Musik. Psalm 94 ist Herzogenbergs Meisterstück in Sachen geistlicher Chorsymphonik, Spezifika Bach'scher, Händel'scher wie Mendelssohn'scher Tonsprache sind in einen eigenen Stil eingeschmolzen. Die großdimensionalen Klangerfahrungen aus der Aufführungspraxis des Bach-Ver eins<sup>43</sup> sind nun voll in eigene Produktivität umgesetzt.

Nach der Rückkehr aus Nizza bekommt Herzogenberg den Auftrag, als Senator die Festmusik zum Kaisergeburtstag am 27. Januar 1891 zu liefern. So schreibt er Ende 1890 in einem Zug den Königpsalm op. 71 auf eine sehr kluge, selbst gewählte Textkompilation aus Jahwe-Königspsalmen. Gleichsam im Übermut neu gewonnener Selbstsicherheit bringt er gleich noch ein ganzes Requiem (op. 72) zu Papier, direkt in die Partitur komponiert, worüber seine sonst vornehm zurückhaltende Gattin ganz aus dem Häuschen gerät. Die Uraufführung des Requiems im Februar 1891 dirigiert der Komponist an seiner alten Wirkungsstätte, in der Leipziger Thomaskirche. Aus Berlin ist auch Philipp Spitta angereist, der daraufhin einen großen Aufsatz über die neueren Requiems-Vertonungen verfasst mit dem Tenor: bei Brahms Deutschem Requiem ist die evangelische Auffassung vollgültig umgesetzt, bei Herzogenbergs Requiem die katholische.<sup>44</sup> - All diese Chorsymphonik hat das Sujet „Choral“ nicht berührt.

<sup>42</sup> „Seine Psalmworte ... lassen mich an einen fanatischen Religionskrieg denken, und dazu macht man keine Musik.“ J. Brahms an Elisabeth von Herzogenberg, Ischl 23. Mai 1889, in M. Kalbeck, Brahms-Briefwechsel II, S. 228.

<sup>43</sup> Der „originale“ Bach-Notentext wurde umgesetzt in einen nicht gerade authentischen Klang mit z.B. 10 Pulte erste Violine.

<sup>44</sup> Ph. Spitta, *Musikalische Seelenmessen*, aufgenommen in Ph. Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 429-446.

#### 4.2. Das sechsstimmige Weihnachtslied

In der Rekonvaleszenzphase in Nizza ediert Herzogenberg mit Op. 57 einige fünf- und sechsstimmige weltliche Chorlieder, die wohl während der Leipziger Volksliedproduktion entstanden. Als Schlussnummer dieses Opus entsteht aber neu im November 1888 ein Weihnachtslied, das er wieder einmal Philipp Spitta als weihnachtlichen Geburtstagsgruß schickt<sup>45</sup>. Die Textgrundlage ist eine Liedstrophe, die erste von E.Chr. Homburgs (1605 – 1681) Adventslied „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“. Ohne Bindung an einen Cantus firmus gestaltet Herzogenberg eine sechsstimmige Motette mit organischem Fluss der Einzelstimmen und Vorhaltsbildungen nach allen Regeln der alten Vokalpolyphoniekunst. „In der Art von Polyphonie thut es Dir heute doch keiner gleich“, würdigt das Spitta in seiner Reaktion.<sup>46</sup> Fern alles Studienhaften ist mit dieser alten Technik, mit stimmiger Deklamation und zwingender Dynamik ein packendes Werk der Advents-Sehnsucht und –Hoffnung entstanden. Gerade ohne Cantus-firmus-Bindung wird diese Motette zum persönlichen Wort des Komponisten: „Ja, du kommst und säumest nicht, weil du weißt, was uns gebricht, o! du starker Trost im Leiden, Jesu, meines Herzens Tür steht die offen, komm zu mir.“ Der gerne mit seinen Namens-Initialen Tonsymbolik gestaltende lässt das in der Polarität von g-Moll und G-Dur angelegte Stück mit verinnerlichtem Piano-Dur-Terzklang enden, also mit H im Sopran: „...komm zu mir.“

#### 4.3. Der Kulminationspunkt - die Todtenfeier

Das erste Weihnachten ohne seine Frau zum Ende des Trauerjahres kultiviert Herzogenberg, indem er sein „Deutsches Requiem“ schreibt. In einer Woche entwirft er bis zum 27.12 morgens, Spittas Geburtstag, das Particell, in den Folgetagen schreibt er die Partitur aus, um exakt am 7. Januar, dem Todestag der Gattin komplett fertig zu sein.<sup>47</sup> Er nennt das Werk zunächst Kirchen-Cantate auf das Todtenfest, (im Klavierauszug) publiziert wird es dann als Todtenfeier op. 80. Vertont sind Bibelworte, die der Pfarrer bei der Bestattung seiner Frau in San Remo gebraucht haben soll.<sup>48</sup> Es sind für Bestattungsagenden typische Worte dabei wie Hiob 1,21 („Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen“) und Johannes

<sup>45</sup> Das Spitta zugesandte Autograph ist in Berlin erhalten. Vgl. die Neuausgabe des Verf. im Stuttgarter Carus-Verlag CV 23.330/60, 2001.

<sup>46</sup> Brief Ph. Spitta an H.v. Herzogenberg, Berlin 10.2.1889.

<sup>47</sup> Die *Todtenfeier* ist in Particell wie Reinschriftpartitur mit genauen Datierungen in Berlin erhalten.

<sup>48</sup> Hinweis Friedrich Spittas im Nachruf *Heinrich von Herzogenberg*, MGKK 5, 1900, S. 312-319, hier S. 315. Wegen der vielen Deutschen, die damals an der Riviera kurten und überwinterten, gab es in San Remo eine deutsch-evangelische Gemeinde.

11,25 („Ich bin die Auferstehung und das Leben“), die Gesamtkonzeption mit drei integrierten Choralstrophen stammt aber vom Komponisten selbst, der hier im besten Sinne des Wortes Trauerarbeit leistet und bezeugt in Wort und Ton. Die drei Choralstrophen seien hier genauer in den Blick genommen.

- Nach einleitendem Trauermarsch mit Vergänglichkeitsklage (Hiob 14,1f.) und einer Bass-Arie über Worte aus Klagepsalmen (u.a. Psalm 22,2) inszeniert Herzogenberg in Nr. 3 einen Dialog zwischen der Stimme Gottes, von einer „Knabenstimme, aus der Ferne“ mit Orgelbegleitung vorzutragen, und dem im De-profundis-Klang mit tiefen Bläsern und Streichern begleiteten „Bass-Chor“. Der Gottesstimme sind die Worte aus Johannes 13,7 und Jesaja 55, 8f. zugewiesen („Meine Gedanken sind nicht eure Gedanken“), die Chorbässe singen die letzte Strophe von „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“,<sup>49</sup> also „Ich lieg im Streit und widerstreb, hilf, Herr Christ, dem Schwachen“ mit der Chormelodie. Dreimal geht es dialogisch hin und her zwischen D-Dur-Gottesstimme und d-Moll-Bass-Choral. Die Choralstrophe leistet hier Mehrfaches. Erstens führt der gemeinsame Choralgesang der Bässe die vorausgehende Solo-Klage weiter und signalisiert so: Deine Not ist unser alle Not. Zweitens stellt der erfahrungsgesättigte Choral in Wort und Ton die Sprachform bereit, in welcher die Menschen Gott direkt und vertrauensvoll antworten können. Drittens wird durch subtile Modifikation der Deklamation durch den Komponisten der Choral zum pointierenden Sprachereignis. „Hilf, o hilf, Herr Christ dem Schwachen“ – „An deiner Gnad' allein ich kleb“ mit zwei Achteln und Halbe zu „Gnad-all/-ein“, um gut lutherisch (und bachisch!) das sola gratia zu akzentuieren – schließlich „ich weiß, ich weiß, ich weiß, du wirst's nicht lassen“ als in solchem Dialog mit Gott errungene Gewissheit. Es scheint, dass die tiefe existentielle Leiderfahrung Heinrich von Herzogenberg den Choral solchermaßen als Sprachlehrer hat entdecken lassen. Der Cantus firmus ist nun befreit aus der vormaligen objektiv- distanzierten Erhabenheit und wird selbst zum gestaltungsoffenen Ausdrucksträger.

- Nachdem die österliche Christusbotschaft mit Joh 11,25 den ersten, dramatischen Werkteil affirmativ abgeschlossen hat, reflektiert der zweite Teil des Werks in gelassener Rückschau Aspekte der Trosterfahrung. Zunächst gibt es wieder eine Bass-Arie, wo mit Psalm 34,5 und 73,26 der Trauernde der Erhöhung des Gebets und der Befreiung von Furcht dankbar gedenkt. Dann tritt wieder eine Choralstrophe ein, um dies als all-gemeine Erfahrung zu bestätigen. Es ist „das liebe Lied“, in vorausgehenden Leiderfahrungen der Herzogenbergs bewährt. Auch hier steht im Manuskript Frau von Herzogenbergs falsche Textfassung mit Brahms-Requiem-Anklang! Paul Gerhardts dichterische Umsetzung der Worte Jesaja 54,7f. ist ja Gottesrede – wie die Worte der Knabenstimme im ers-

<sup>49</sup> Beachte Bachs Choralkantate BWV 177 zu diesem fünfstrophigen Lied als Kantate per omnes versus.

ten Teil der Todtenfeier. Herzogenberg sieht Soloquartett oder nur kleinen Chor vor, es ist so Züspruch, aber mit dem von allen leicht anzeugnenden Choral. Als „verbum externum“ fasst der Komponist die Worte in einen deklamatorisch packend gestalteten, motettischen Satz ohne motivische Bindung an den Cantus firmus. Dieser erklingt allerdings im Hintergrund, piano vorgetragen in einer aparten Klangmischung von Trompete mit in Oktaven spielenden Querflöten. Die vom Vokalensemble zugesprochenen Worte können so mit der vertrauten Choralmelodie verinnerlicht werden. Um den heilvollen Charakter der Worte zu akzentuieren, lässt Herzogenberg das Vokalensemble in D-Dur singen, obgleich der Choral in h-Moll steht. Souverän, für den Hörer unmerklich, ist die formale Aufgabenstellung gemeistert, wie sie bei Bach an einigen D-Dur-Sätzen mit eingebautem h-Moll-Choral zu studieren ist.<sup>50</sup> Pointe ist am Schluss die überraschende Modulation nach H-Dur zu „in ewig Wohl verkehren“. So ist der Gegenpol zum h-Moll der Vergänglichkeitsklage am Anfang erreicht<sup>51</sup> und es ist evident, dass das „liebe Lied“ der Herzogenbergs ausspricht, was für den mit  $\text{H}_\text{h}$  signierenden Komponisten zur Gewissheit geworden ist: „Dein kurzes Leid soll sich in Freud und ewig Wohl verkehren.“<sup>52</sup> Mit diesem Satz der Todtenfeier, vielleicht das Schönste, was es gibt aus der Feder Heinrich von Herzogenbergs, entworfen am Heiligen Abend 1892 in Berlin, ist des Komponisten Bach-Rezeption formal auf der höchsten Stufe angekommen, die Choralkantatenidiomatik transformierend in die eigene Klangsprache und zudem Schütz'sche motettische Deklamationsmuster integrierend. Auch inhaltlich ist so der evangelische Choral voll integriert ins Schaffenszeugnis des vormaligen Jesuitenzöglings.

- Als „Kirchen-Cantate“ konzipiert, gehört ein Schlusschoral dazu. Nach einem „Traum-Chor“ über Psalm 126,1f. und einer entrückten Sopran-Arie zu Psalm 84,2.4 singt der Bass-Solist lapidar rezitativisch die Hiob-Worte „Der Herr hat's gegeben ...“ in h-Moll. In die Schlussworte hinein fallen die Blechbläser mit der Kadenz zum folgenden D-Dur-Adventschoral (!) „Auf, Tochter, auf! des Königs Glanz bricht an, geh ihm heraus entgegen auf die Gassen ...“<sup>53</sup> Es ist wohl der grandioseste Schlusschoral, den die Musikgeschichte zu bieten hat. An den Zeilenenden des in ruhigen Halben dahin strömenden Kantionalsatzes ist die Fermate in der Weise auskomponiert, dass die Bläser den initialen Aufruf als Fanfare wiederholen, wobei durch Gegenbewegung in den Unterstimmen eine grandiose Klangweitung erreicht wird. Ein längeres Nachspiel wendet die Klangapotheose

<sup>50</sup> Am bekanntesten ist der Schlusschor in Bachs Weihnachtsoratorium.

<sup>51</sup> „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt nur kurze Zeit ...“

<sup>52</sup> Auch sein Weihnachtsoratorium wird Herzogenberg zwischen h-Moll und H-Dur disponieren, nicht gerade die typischen Tonarten für eine Weihnachtsmusik.

<sup>53</sup> Strophe 4 von „Auf, Zion, auf“ von P. Frank, erstmalig belegt im Freylinghausenschen Gesangbuch 1704, in den Gesangbüchern um 1890 in der Regel aber nicht vertreten. Die Quelle für Herzogenbergs Verwendung der Strophe konnte noch nicht eruiert werden.

54

## IX. Bass-Solo und Schluss-Choral.

Adagio.

Bass-Solo. Der Herr hat's ge-ge-ben, der Herr hat's ge-nom-men,

Sopran.  
Alt.  
Tenor.  
Bass.

CELESTION

Adagio

PIANO. *pp* Br. Vo. *pp*

Largo.

der Na - - me des Herrn sei ge - lo - - bet!

Auf, Toch-ter  
auf,  
*f*

Largo.

Tr. *pp* Pos. *f*

auff

Auf, Toch-ter, auff

Toch-ter, auff

Auf, Toch-ter, auff

Des K6-nigs Glanz bricht

Tr. *f* Pos. *mf*

Bass, Chor

Ich lieg' im Streit und wi-der streb', hilf, o hilf... Herr Christ dem  
 Schwa-chen! an dei-ner Gnad'al-lein ich kleb' du, du kannst  
 mich stär-ker ma-chen. Kommt nun An-fech-tung her, so wehr', dass sie mich  
 nicht um-stos-sen, du kannst maas-sen, dass mir's nicht bring' Ge-fähr,  
 ich weiss, ich weiss, ich weiss du wirst's nicht las-  
 sen, du wirst's nicht las-sen.

Heinrich von Herzogenberg, Todtenfeier op. 80, Bass-Chor in Satz 3

sukzessive zurück zur verinnerlichenden Aneignung im Pianissimo: „Wir wollen ihn, da er sich uns will nahen, von Ferne schon mit Lobgesang empfangen!“ – Dieser Choral, den Herzogenberg nicht von Bach her kennen kann, entspricht inhaltlich der schon im Weihnachtslied op. 57,6 artikulierten, adventlich ausgerichteten Frömmigkeit – „Komm zu mir“.

## 5. Ausblick

Im Sommer 1893 kommt es in Heiden auf Vermittlung des Berliner Spitta zur Begegnung Herzogenbergs mit dessen jüngerem Theologenbruder Friedrich Spitta. Dieser eröffnet Herzogenbergs Musik das Forum Liturgie als Dialoggeschehen.<sup>54</sup> Da aber ist „der Choral“ mehr als künstlerisch transformierte Sprachform des All-gemeinen, nämlich reales „Unisono“, praktiziertes „Volkslied“. Den Cho-

<sup>54</sup> Zum liturgiehistorischen Kontext s. Konrad Klek, *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*, Göttingen 1996.

ral als Volksgesang in die hohe Kunst selbst zu integrieren, wie es im Konzept Kirchenoratorium und auch 1897 in der Choralkantate „Gott ist gegenwärtig“ op. 106<sup>55</sup> geschieht, wird für den Komponisten, salopp gesprochen, zum „höchsten der Gefühle“. Produzenten und Rezipienten von Kunst sind eins, weil sie auf derselben „Wellenlänge“ agieren. Der ganze „Contrapunct“ mit den „Chorälen“ war aber nicht umsonst, im Gegenteil, die mit dem Choral als Cantus firmus in der Kunstgeschichte erschlossene satztechnische Kompetenz kann als Kulturgut eingebracht werden und kommuniziert werden im liturgischen Dialoggeschehen Kirchenmusik.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. die Reprint-Edition des Werks durch den Verf. im Stuttgarter Carus-Verlag, CV 23.001, 2006.

<sup>56</sup> Eine detaillierte Untersuchung zur Arbeit mit dem Choral in den Kirchenoratorien ist einer späteren Studie vorbehalten.

## German Influences on the Development of English Hymnody in the Early Eighteenth Century<sup>1</sup>

There is a tendency to assume that the influence of German hymnody, such that it was, on the emergence of English hymnody from the narrower tradition of psalmody in the eighteenth century, was a phenomenon of the 1730s and 1740s, associated with the rise of the Moravian<sup>2</sup> and Methodist<sup>3</sup> movements. But the German influence began somewhat earlier and even predates the accession of the German Hanoverans to the English throne in 1714.

In the second half of the seventeenth century both England and Germany were recovering from the devastations of war. In England it was the Civil War and in Germany the Thirty-Years War. In both countries there was a similar reaction to the disintegration of the external certainties of life by an intensification of inward spirituality. In England this was epitomized in the writings of the puritans, especially John Bunyan's *Pilgrim's Progress*, that ultimately led to the rise of English evangelicalism, and in Germany in the significant Erbauungsliteratur, especially

---

<sup>1</sup> For a broader overview of the connections between German and English hymnody, see Robin A. Leaver, "Englische und Deutsche Hymnodie. Ihre gegenseitigen Befruchtungen," *Die Zeichen der Zeit: Evangelische Monatsschrift für Mitarbeiter der Kirche* 39 (September 1985): 223-227; = "English and German Hymnody: Imports and Exports." *The Hymn Society of Great Britain and Ireland Bulletin* 12/4 (October 1988): 62-69.

<sup>2</sup> For example, John Gambold's massive hymnal for Moravian use contained many translations of German hymns: *A Collection of Hymns of the Children of God in All Ages, from the Beginning till Now. In Two Parts. Designed Chiefly for the use of the Congregations in Union with the Brethren's Church* (London: "Printed and sold at the Brethern's [sic] chapels," 1754).

<sup>3</sup> On John Wesley's translations from the German, see: John L. Nuelsen, *John Wesley und das deutsche Kirchenlied* (Bremen: Anker, 1938); English: John L. Nuelsen, *John Wesley and the German Hymn: A Detailed Study of John Wesley's Translations of Thirty-three German Hymns*, trans. Theo Parry, Sydney H. Moore, and Arthur Holbrook (Calverley: Holbrook, 1972). See also James Taft Hatfield, "John Wesley's Translations of German Hymns," *Proceedings of the Modern Language Association* 11/2 (1896): 171-199.

the *Wahres Christenthum* of Johann Arndt and the hymns of Paul Gerhard, that provided the background for the development of German Pietism.

In both England and Germany there was a common concern to counteract religious formalism by encouraging exercises of personal religion, and in this regard there were connections between the two countries. For example, in the early seventeenth century Lewis Bayly, ardent puritan, London rector and royal chaplain who eventually became bishop of Bangor, wrote *The Practice of Piety, Directing a Christian How to Walk that He May Please God* (London, 1613, 3<sup>rd</sup> ed. = earliest extant). It was reprinted numerous times throughout the seventeenth and eighteenth centuries and was widely translated. It was translated into German and proved to be a seminal influence on the emergence of Pietism in the later seventeenth century, a movement that in turn inspired the early work of the English Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK, see further below). For Bayly metrical psalm-singing, both in the public worship of the church as well as in the private worship of the home, was an important part of the pious exercises he encouraged.

A large part of London had been devastated by the Great Fire of 1666 and almost immediately work began on replacing the destroyed buildings. A significant number of German craftsmen, especially from the Hamburg area, were involved in the rebuilding of the English capital. The "Hamburger Lutherische Kirche" was formed in London in 1668 and the following year was granted a royal charter from Charles II. In the early 1690s William and Mary granted other German Lutherans the use of one of the royal chapels that became known as "The German Chapel of St. Mary-le-Savoy." Some years earlier, in July 1683, Princess Anne married Prince George [Jørgen] of Denmark, whose mother was Amalie of Braunschweig-Lüneburg. Even though there was some friction between the two brothers-in-law – William of Orange, co-regent with Mary, Anne's sister, had a Dutch Calvinist background, whereas George of Denmark was an ardent Lutheran – in 1700 William granted the formation of a Lutheran chapel in St. James's Palace for Prince George and other German-speaking members of the court.<sup>4</sup> The chapel assumed a particular importance when Prince George's wife became Queen Anne on the death of William in 1702.<sup>5</sup>

At the time William and Mary acceded to the English throne concern was expressed at the moral decline of public life. Queen Mary wrote an open letter to the Justices of the Peace in the County of Middlesex, dated 9 July 1691, concern-

<sup>4</sup> Protestant worship services were thus regularly held in St. James's Palace in four different languages: English, Dutch, French and German.

<sup>5</sup> On the background of these German congregations, see Johann Gottlieb Burckhardt, *Kirchen-Geschichte der Deutschen Gemeinden in London: nebst historischen Beylagen und Predigten* (Tübingen : Fues, 1798).

ing the “scandal of our Holy Religion.”<sup>6</sup> The Queen called for the suppression of irreligious and debauched conduct by the enforcement of laws already enacted against such things as the profanation of the Lord’s Day, drunkenness, cursing and swearing, etc. Over the following decade various of groups of people formed “societies” with the aim of promoting the cause of a moral and religious reformation. By the end of the century numerous societies had been created in many towns and cities throughout England, Scotland, Wales and Ireland, as is reported in Josiah Woodward’s *An Account of the Religious Societies, in London and Westminster, And other Parts of the Kingdom ... For the Effecting A National Reformation* (London: “for the author,” 1698; numerous reprints by 1744). According to this account, the members of these societies “meet often to *Pray, Sing Psalms, and Read the Holy Scriptures* together, and to *Reprove, Exhort, and Edifie* one another by their *Religious Conferences*. They moreover carry on at their Meetings, Designs of *Charity* of different kinds ...”<sup>7</sup>

An anonymous collection of daily devotions appeared in 1700, promoted by the high church, nonjuring bishop of Thetford, George Hicke (1642-1715): *Devotions in the Antient Way of Offices. With Psalms, Hymns, and Prayers, for Every Day of the Week, and Every Holiday in the Year* (London: Keblewhite & Jones, 1700; 5<sup>th</sup> ed. 1717). Its intent was to influence significantly the religious element of the Anglican societies that were then flourishing. Hicke wrote in the preface:

... none have it in their Power to practise this most delightful way of Worship in the *Heaven-like Fellowship* of *alternate* devotion, to so much Advantage as the *Religious Societies* the World has lately had an Account, by the Reverend Dr. Woodward, Minister of Poplar. It is to the Votaries of these, and such like Societies, in Colleges, Cities, or Families, that I particularly recommend this Book of Devotions ...”<sup>8</sup>

The work was neither original nor Anglican, but rather an Anglican revision of a vernacular version of the traditional daily offices that John Austin (1613-1669), writing under the pseudonym of William Birchley, created for English Roman Catholics in exile in France: *Devotions. First part. In the Antient Way of Offices with Psalms, Hymns, and Pray’rs, for Every Day in the Week, and Every Holiday in the Year* (Rouen: [s.n.], 1668; four editions by 1685). For the Anglican version of *Devotions in the Ancient Way of Offices* the reviser, later identified as Susanna Hopton (1627-1709), eliminated all expressions of specific Catholic doctrine,

<sup>6</sup> Prefixed, without pagination, to the work cited in the following note.

<sup>7</sup> Josiah Woodward, *An Account of the Religious Societies, in London and Westminster, And other Parts of the Kingdom ... For the Effecting A National Reformation* (London: Aylmer, 1699), 15. Woodward’s authorship is regarded by some as uncertain but the suggestion sometime made that the tract was written by Daniel Defoe is untenable.

<sup>8</sup> *Devotions in the Ancient Way of Offices. With Psalms, Hymns, and Prayers, for Every Day of the Week, and Every Holiday in the Year* (London: Mead for Nicholson & Sprint, 1706), sig. A4<sup>r</sup>.

increased the Biblical content, and utilized the language of the Book of Common Prayer for such things as the Lord's Prayer, Creed, canticles, etc. A significant feature was the inclusion of forty office hymn texts, mostly written in the familiar psalm-tune meters, such as CM, SM and LM,<sup>9</sup> which implies that they were intended to be sung rather than corporately recited. This is confirmed by the second and third editions of *Devotions in the Ancient Way of Offices* each of which included a supplement of ten tunes: five psalm tunes (OLD 100, OLD 113, OLD 130, SOUTHWELL AND ST. MARY'S)<sup>10</sup> and five unique to this source.<sup>11</sup> Thus there was a link between this "alternative devotion"—private daily offices alternative to the public services of Morning and Evening Prayer—and the public worship of the Prayer Book in that the familiar psalm tunes sung in church on Sundays, feasts and fasts during the church year, were also sung in the weekday worship in these "societies" that met in homes and other non-ecclesiastical locations.

The concern for reform through the medium of "societies" led to the founding of the Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK) in 1698. The prime mover was Dr. Thomas Bray who drew together influential clergy and laymen to improve Christian faith and morals not only in England but also in the British colonies, "His Majesty's Plantations abroad." The aim of "the Propagation of Christian Faith and Manners" was to be achieved by creating libraries of suitable literature for use by clergy and some of the laity, the publication of cheap editions of Bibles, Prayer Books, and devotional literature, and the encouragement of "societies" through which Christian faith and life were to be promoted.<sup>12</sup> Many of the early members of SPCK were high churchmen, such as the non-juring layman, Richard Nelson, an associate of George Hicks, the promoter of *Devotions in the Ancient Way of Offices*, and Josiah Woodward, author of *An Account of the Religious Societies, in London and Westminster ...* Samuel Wesley Sr., rector in Epworth, Lincolnshire, father of John and Charles, was also an early supporter and member of SPCK.<sup>13</sup> In letters written in 1700-1701 he reports to the Society on the establishment of "societies" in the diocese of Lincoln, that he had been laboring for ten years in this cause, and that within the past year he had created a small SPCK society in Epworth, though it had not prospered as he would have liked.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> CM = Common Meter (8.6.8.6.), SM = Short Meter (6.6.8.6), LM = Long Measure (8.8.8.8).

<sup>10</sup> Nicholas Temperely, *The Hymn Tune Index* [hereafter cited as HTI] (Oxford: Clarendon Press, 1997), 143a, 146a, 107a, 269h, 542a.

<sup>11</sup> HTI 593-597.

<sup>12</sup> See William Osborne Bird Allen and Edmund McClure, *Two Hundred Years: The History of the Society for Promoting Christian Knowledge, 1698-1898* (London: SPCK, 1898), 22-25.

<sup>13</sup> He remained a member until his death in 1735; Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 127.

<sup>14</sup> Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 87-88.

Such societies paralleled the *collegia pietatis* of German Lutheran Pietists, indeed, at an early stage of the existence of SPCK a close connection was made with the center of German Pietism, August Hermann Francke's Waisenhaus in Halle, which was also involved in charitable works on behalf of the less fortunate, the publication of cheap editions of devotional literature, the intensification of the spiritual life in *collegia pietatis*, and the fostering of spiritually-minded men preparing for ordination.<sup>15</sup> The founding members of SPCK were well aware of the Halle institution and in 1699 moved to create Francke a corresponding member.<sup>16</sup> The connection was strengthened by the arrival in London of German-born Anthony William Boehm (1673-1722). Boehm had studied with Francke at the university of Halle and was one of the inspectors of the orphanage and school before moving to England in 1701, and a short time later became chaplain of Prince George of Denmark's Lutheran chapel in St. James's Palace.<sup>17</sup> Almost immediately he was translating into English works either authored or favored by his mentor in Halle that were issued by the SPCK publisher, Joseph Downing.<sup>18</sup> Perhaps the most influential was his translation of Francke's account of the founding and continuance of the Halle orphanage: *Pietas Hallensis: or, A Publick Demonstration of the footsteps of a Divine Being yet in the World in an Historical Narration of the Orphan-House and other Charitable Institutions at Glaucha near Hall in Saxony* (London: Downing, 1705); a second edition was issued in 1707 with a preface by Josiah Woodward and a brief history of the rise of German Pietism;<sup>19</sup> the *Pietas Hallensis* narrative was continued in a second part in 1710 and a third in 1716. It was widely read and proved influential not only on the development of the SPCK<sup>20</sup> but also on the activities of John and Charles Wesley's Holy Club in Oxford in the early 1730s and their activities in colonial Georgia in the 1740s. Readers of the *Pietas Hallensis* found references to "singing and pray-

<sup>15</sup> For some of the background, especially with regard to Wesleyan Methodism, see Arthur Wilford Nagler, *Pietism and Methodism, or The Significance of German Pietism in the Origin and Early Development of Methodism* (Nashville: Methodist Episcopal Church Publishing House, 1918). As informative as this book is, the influence of Halle Pietism on the English-speaking world during this time, especially on the origins of Methodism, is much more significant, as more recent research has begun to demonstrate.

<sup>16</sup> Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 29.

<sup>17</sup> For bio-bibliography see, John Christian Jacobi, *Memoirs of the Life and Death of the late Reverend Mr. Anthony William Boehm, Formerly Chaplain to His Royal Highness Prince George of Denmark, and Minister of the German Chapel at St. James in London* (London: Ford, 1735). See also Arno Sames, *Anton Wilhelm Boehme* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996).

<sup>18</sup> Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 187-188; for Boehm's translations and editions, see Jacobi, *Memoirs of... Anthony William Boehm*, 42-47. For the background, see Daniel L. Brunner, *Halle Pietists in England: Antony William Boehm and the Society for Promoting Christian Knowledge* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993).

<sup>19</sup> It had a slightly different title page.

<sup>20</sup> Boehm became a member in 1708; see Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 231.

ing,” both personal and in “societies,” as well as gaining the impression that no activity in school, orphanage or divinity lectures began without the singing of a hymn.<sup>21</sup> The 1702 Halle *Schulordnung* is full of references to hymn-singing in different contexts. For example: “The first morning hour [of the school curriculum] at all times includes 1) the singing of a morning hymn, 2) prayer, 3) the reading of a chapter from the New Testament, 4) the rehearsal of a section of the [Small] Catechism [of Luther] ...” A list of appropriate morning hymns is given – *Wach auf mein Herz, Gott des Himmels und der Erden, Ich dank dir schon, Aus meines Herzen-Grunde, Vor deinen Thron, O heilige Dreifaltigkeit* – with the comment: “these and other spiritually-rich morning hymns can be alternated.”<sup>22</sup> Boehm maintained his Halle connections throughout his life, as is witnessed by the German edition of his writings edited by Johann Jacob Rambach, Francke’s immediate successor as professor and pastor in Halle in 1727,<sup>23</sup> and no doubt Boehm kept his English friends connected to the Halle institution. Boehm’s successor, Friedrich Michael Ziegenhagen,<sup>24</sup> certainly did, working closely with SPCK to arrange for Lutheran exiles from Salzburg to emigrate to the American colony of Georgia between 1733 and 1735, and supplying them with two Lutheran pastors (both chosen by Francke in Halle) and one schoolmaster, and all three salaries were totally borne by SPCK.<sup>25</sup>

On rising each day Boehm’s habit was to sing a German hymn, often Paul Gerhardt’s *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*,<sup>26</sup> indeed, he died while singing a morning hymn.<sup>27</sup> It is significant that the memoir of Boehm’s life was compiled and edited by John Christian Jacobi, organist of the German chapel, St. James’s Palace, who had issued – anonymously, but almost certainly with the encouragement of Boehm – a small collection of German hymns in English translation: *A Collection of Divine Hymns, translated from the High Dutch. Together with*

<sup>21</sup> See, for example, *Pietas Hallensis* [Part 1] (London: Downing, 1705), 190, 204, 225 and 230.

<sup>22</sup> Reinhold Vormbaum, ed., *Evangelische Schulordnungen des achtzehnten Jahrhunderts* (Gütersloh: Bertelsmann, 1864), 5.

<sup>23</sup> *Anton Wilhelm Böhmens ... Sämtliche erbauliche Schriften: anfänglich einzeln, nunmehr aber zusammen, Theils in Teutscher, Theils in englischer Sprache, aus welcher sie mit Fleiss in Teutsche übersetzt worden/ und mit einer Vorrede von dem Leben des Verfassers begleitet von Johann Jacob Rambach*, 3 vols. (Altona: Korte, 1731-1733). Rambach’s respect for Boehm is seen in his prefatory remarks to these volumes, translated into English by Jacobi; see Jacobi, *Memoirs of ... Anthony William Boehm*, v-xii.

<sup>24</sup> See Norman J. Threinen, “Friedrich Michael Ziegenhagen (1694-1776): German Lutheran Pietist in the English Court,” *Lutheran Theological Review* 12 (1999-2000), 56-94.

<sup>25</sup> Allen and McClure, *Two Hundred Years*, 390.

<sup>26</sup> According to Jacobi, *Memoirs of ... Anthony William Boehm*, 30-31. Jacobi cites the first line and one stanza in English, which he must have translated for the memoir, since it does not match any of the few translations of the hymn that were then known.

<sup>27</sup> Jacobi, *Memoirs of ... Anthony William Boehm*, 36-37.

*their Proper Tunes and Thorough Bass* (London: Young, Smith & Nutt, 1720). An expanded edition, with the title *Psalmodia Germanica*, was published in 1722 (London: Young & Smith), a second part appeared in 1725 (London: Downing), and a combined edition in 1732 (London: Smith).

Services in German in St. James's Palace, where both Boehm and Jacobi served, assumed a particular significance with the accession of the Hannoverian Electors to the English throne: George I (1714-1727), George II (1727-1760). Given the different Protestant confessions of king and country efforts were made to emphasize the similarities of theology and liturgy between Lutheranism and Anglicanism.<sup>28</sup> The significant difference in the public worship of the two churches was in the respective traditions of congregational song: Anglicans at this time generally sang only metrical versions of the psalms whereas Lutherans sang a wide range of vernacular hymns. This difference was noticed by observers of the worship of the German congregations in London which became the impetus for the publication of English versions of German hymns. In the preface to *Psalmodia Germanica* Jacobi wrote:

Many of the *British Nation*, having heard the sacred *Psalmody*, us'd in the *German* congregations at London, have wish'd to see the same done into *English*, and set to the same Tunes and Metres, wherein they were originally compos'd. To gratify this pious Desire, a *Specimen* is publish'd now taken from some Thousands of Hymns, wherein the *German Psalmody* abounds ... There is also an agreeable Variety of Hymns, suited to the anniversary Festivals and other accidental Fasts and Feasts of the Church; likewise of Morning and Evening Hymns, so that the Lover of *Psalmody* may entertain his singing Faculty either rising, or going to Bed, at Work, or at Ease, at Home, or Abroad.<sup>29</sup>

While acknowledging that many of these translated hymns were appropriate for the church year cycle and the daily services of the Book of Common Prayer, Jacobi stresses the private and personal use of these hymns rather than their employment in public worship. Nevertheless Jacobi draws attention to the connection between the English tradition of psalmody and the German chorale:

Several *German Tunes*, viz., those of the 100, 112, 113, and 125 *Psalms*, are found in the famous Mr. *Playford's* Book of Psalms. Those Tunes were proba-

<sup>28</sup> See, for example, the publications of "a late Gentleman-Commoner of Magdalen College in Oxford": *The History of the Lutheran church: Or, the Religion Of our present Sovereign King George Agreeable to the Tenets of the Church of England. Being An Essay to unite all good Christians, in Opposition to the Principles of the Church of Rome, John Calvin, and Theodore Beza* (London: Morpew, 1714); and *The Lutheran Liturgy: Now us'd by the Protestants in the Reformed Churches of Germany, Prov'd to agree with the Rites and Ceremonies in the several Offices of the Book of Common-Prayer, us'd by the Church of England* (London: Morpew, 1714).

<sup>29</sup> [John Christian Jacobi], *Psalmodia Germanica; or, a Specimen of Divine Hymns, Translated from the High Dutch. Together with their Proper Tunes and Thorough Bass* (London: Young & Smith, 1722), sig. A3<sup>v</sup>.

bly brought over from Germany by some of the first Reformers, and afterwards naturaliz'd in *England*.<sup>30</sup>

The German identities of the four tunes referred to are (only the first two were included in the 1722 *Psalmodia Germanica*):

OLD 100	<i>Herr Gott, dich loben alle wir</i>	Zahn <sup>31</sup> 368	HTI 143
OLD 112	<i>Vater unser im Himmelreich</i>	Zahn 2561	HTI 130
OLD 113	<i>O Mensch, Bewein' dein' Sünde Gross</i>	Zahn 8303	HTI 146
OLD 125	<i>Erheb dein Herz</i>	Zahn 750	HTI 111

The tunes in *Psalmodia Germanica* are mostly the older established melodies connected with the primary hymns commonly sung in Germany, therefore one cannot be absolutely certain what source(s) Jacobi employed. But the figured-bass format and the variant forms of the melodies strongly suggest the influence of the *Gesangbuch* edited by Johann Anastasius Freylinghausen and published by the printing house of Francke's Halle orphanage: *Geist-reiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch Noten der unbekanntnen Melodeyen ... samt einer Vorrede, zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung in Glauben und gottseeligem Wesen* (Halle: Wäysen-Hause, 1704; 12<sup>th</sup> edition by 1721 with many later reprints). This conclusion appears confirmed by further data. First, the three tunes that the editors of the *Hymn Tune Index* could not identify as coming from an earlier German source are all composed in the same style as the new tunes that were introduced in the Freylinghausen *Gesangbuch*.<sup>32</sup> Second, the first hymn in the supplement of the 1722 edition of *Psalmodia Germanica*, "My Father! form thy Child according to Thy Image," is a translation of Christian Andreas Birnstein's *Mein Vater zeuge mich dein Kind* which first appeared in the *Geist-reiches Gesang-Buch* of 1704.<sup>33</sup> The Halle connection is further detected in that of the four hymns Jacobi included under the rubrics of Morning and Evening, three are translations of the six hymns specifically listed in the Halle *Schulordnung* of 1702 as being appropriate morning hymns.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Jacobi, *Psalmodia Germanica*, 1722, sig. A4<sup>r</sup>.

<sup>31</sup> Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* (Gütersloh: Bertelsmann, 1889–93; reprint, Hildesheim: Olms, 1998).

<sup>32</sup> HTI 914, 915, and 1001.

<sup>33</sup> Johann Anastasius Freylinghausen, *Geist-reiches Gesang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch Noten der unbekanntnen Melodeyen ... samt einer Vorrede, zur Erweckung heiliger Andacht und Erbauung in Glauben und gottseeligem Wesen* (Halle: Wäysen-Hause, 1704), 82 (No. 62).

<sup>34</sup> "My soul awake, and tender" = *Wach auf mein Herz*; "God the Lord of what's created" = *Gott des Himmels und der Erden*; "Before thy throne I now appear" = *Vor deinen Thron*; Jacobi, *Psalmodia Germanica*, 1722, 104, 106 and 108 respectively. See note 22 above.

In the early decades of the eighteenth century, therefore, the congregation of the German Royal Chapel in London, as well as the other Lutheran congregations in the city, sang freely-written hymns in public worship, as well as in personal devotions, and were not primarily restricted, as were Anglicans at that time, to metrical psalms. The significance of such hymnody was reinforced by the continued connections between SPCK and Halle Pietism, and by the publication of Jacobi's translations of German hymns in the various editions of his *Psalmodia Germanica*. The experience and accessibility of German hymnody in these early years of the eighteenth century therefore formed an important strand in the development of English congregational hymnody that ultimately embraced freely-composed hymns alongside metrical psalms.



## **Pestlieder und ihre Bedeutung im frühneuzeitlichen Kommunikationszeitalter<sup>1</sup>**

„Ich will alles Unglück über sie häufen, ich will alle meine  
Pfeile in sie schießen“ (5. Mose 32, 33)

Die beinahe drei Jahrhunderte lange Präsenz der Pestlieder stellt aus der Perspektive interdisziplinär betriebener Forschungen ein mehrdimensionales Phänomen dar, dessen Ursprung und Wirkungsgeschichte an diverse Problemkomplexe anknüpft: Ihrer Sachbezogenheit nach der Kategorie der Pestliteratur zugerechnet, fungieren die Pestlieder gleichzeitig als ein integraler Teil der Kirchenlied-Geschichte und stellen somit eine Ausdrucksform der religiösen Kommunikation dar, wodurch weitere, mit den beiden Forschungsfelder eng korrelierende Inhalte zum Tragen kommen.

Die Entstehung der Pestlieder, sieht man von den Heiligenliedern (z. B. zu den drei Heiligen Antonius, Rochus und Sebastian) ab, fällt in die Mitte des 16. Jahrhunderts, als das Kirchenlied einen erfreulichen Aufstieg erlebte, durchgesetzt und etabliert als ein separates, facettenreiches Segment der Reformation. Das breit gefächerte Liedrepertoire und die Gesangbücher der Nah und Ferne lassen demnach klar erkennen, von welch entscheidenden Umwälzungen die Umstände ihrer Verbreitung und Rezeption (auch in der Folgezeit) bewirkt wurden<sup>2</sup>. Ein historischer Rückblick verweist in erster Linie auf die typographischen Möglichkeiten, die bekanntlich mit der Gutenbergschen Erfindung die Weichen der europäischen Kultur für Jahrhunderte auf die Vorrangstellung des Drucktextes gestellt haben. Die Relevanz der schriftlichen Überlieferung darf jedoch die Wahrnehmung vom frühneuzeitlichen Informationsaustausch keinesfalls verzerren, vor

---

<sup>1</sup> Der Beitrag ist Teil eines weit angelegten Forschungsprojektes zum interkulturellen Charakter der Pestschriften.

<sup>2</sup> Stellvertretend für die einschlägige, hymnologische Literatur ist der Band: Christian Möller (Hg.): Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Mainz 2000 [= Mainzer Hymnologische Studien 1], Mainz 2000

allem wenn man bedenkt, dass in der neu konstituierten „reformatorischen Öffentlichkeit“ die Kommunikation weitgehend mündlich stattfand<sup>3</sup>. Die neuesten Ergebnisse der Frühneuzeitforschung<sup>4</sup>, wenn auch sich die Medienwissenschaftler und Historiker über einen einheitlichen Standpunkt zur Zäsurbedeutung des „Buchdrucks“ (bzw. der Neuzeit) noch immer nicht einigen können, stellen die Kanäle der Kommunikation in den Fokus und geben somit den Blick auf die Querverbindungen zwischen diversen Forschungsfeldern frei.

Die Hymnologie, die bereits seit geraumer Zeit den Status einer „Wissenschaft zwischen den Wissenschaften“ innehat<sup>5</sup>, und die bis dato eine verstärkte Konzentration auf frömmigkeitlich-theologische, musikalische, poetische wie auch buch- und sozialgeschichtliche Dimensionen präsentiert, gehört in diesen „multimedialen“ Kontext, dem ihrem Ursprung nach eine religiöse Kommunikationssituation auf der Linie: Sender (Gläubige) : Empfänger (Gott) als mediengestützte, interpersonale oder auch individuelle Bedeutungsvermittlung zugrunde liegt. Die hymnologischen Quellen, allen voran die der Reformationszeit, legen gegen eine solche Zugangsmethode kein Veto ein, zumal es Martin Luthers Wunsch nach „möglichst vielen deutschen Liedern“ per se dem Zweck dienen sollte, die Nachricht über die evangelische Lehre nicht nur im Sagen von Predigten und Schriften, sondern auch im Singen von Liedern an die breite Öffentlichkeit zu bringen. Eine Flut von Sammlungen und Gesangbüchern, die sich nicht nur europa- sondern weltweit verbreiteten (es sei nur an die turbulente Geschichte der aus Schlesien vertriebenen Schwenckfelder erinnert), beweist es zur Genüge, dass sich der Kommunikationsweg, der hier zwischen der oralen Vermittlung (in der akustisch verstärkten Form des Gesanges) und der Schriftlichkeit, die Bildlichkeit nicht ausgeschlossen, changierte, bewährt hatte.

Der vorliegende Beitrag wendet sich einem thematisch begrenzten, bis dahin sowohl von der hymnologischen Forschung als auch von den Seuchen-Experten nur rudimentär behandelten Quellenkorpus der Pestlieder

<sup>3</sup> Johannes Burkhardt und Christine Werkstetter: Die Frühe Neuzeit und ihr kommunikatives Spektrum. Einleitung, in: Dies. (Hg.): Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit [Historische Zeitschrift. Beihefte, Bd. 41], München 2005, S. 1-10. Vgl. auch Heike Talkenberger: Kommunikation und Öffentlichkeit in der Reformationszeit, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, Sonderh. 6, Forschungsreferate Folge 3, 1994, S. 1-26.

<sup>4</sup> Auf die Epochenfrage, ob die Neuzeit mit dem Buchdruck begonnen habe, gibt es zwei grundverschiedene Stellungnahmen: eine bejahende von Michael Giesecke und Johannes Burkhardt vertreten, und eine verneinende von Werner Faulstich und Gudrun Gersmann geteilt. Hierzu der Einführungsbeitrag: Begann die Neuzeit mit dem Buchdruck? Ist die Ära der Typographie im Zeitalter der digitalen Medien endgültig vorbei? Podiumsdiskussion unter der Leitung von Winfried Schulze, in: Johannes Burkhardt und Christine Werkstetter (Hg.), a.a.O., S. 11-37.

<sup>5</sup> Walter Blankenburg: Die Entwicklung der Hymnologie seit etwa 1950, in: Theologische Rundschau 42 (1977), S. 133.

zu<sup>6</sup>. Diese sind im Folgenden hinsichtlich der in der Einführung skizzierten Problematik a priori kommunikationsgeschichtlich einzuordnen und somit auf ihre Informationsleistungen hin zu untersuchen, auch wenn das an Texten immens angewachsene Liedrepertoire nur die sichtbare Spitze eines beträchtlich größeren Eisberges darstellt und hiermit nur ansatzweise ausgeführt werden kann.

### Zu den Anfängen des Pestschrifttums<sup>7</sup>

Noch lange, bevor die Pest in den Liedtexten dokumentiert wurde, lagen in überraschend großer Auswahl Traktate, Rezepte und Gebete vor, die sich mit den Ursachen, der Bekämpfung und Vorbeugung gegen die Pestseuche auseinandersetzten. Die frühesten diesbezüglichen Zeugnisse gehen auf das 14. Jahrhundert zurück, als der „schwarze Tod“ – auf italienischen Galeeren 1347 nach Sizilien eingeschleppt – zum ersten Mal über weite Territorien Europas hinwegfegte und erschreckende Bevölkerungsverluste (nach den neuesten Schätzungen liegen die Opferzahlen für Deutschland bei ca. 10 - 20 %) zur Folge hatte<sup>8</sup>. Die Reihe der Pestschriften eröffnet das 1348 auf Befehl des Königs Philip VI. verfasste Pariser Pestgutachten - nach dem Urteil Karl Sudhoffs das allerwichtigste literarische Dokument<sup>9</sup> zum schwarzen Tode, dem bald in anlehnender bzw. ergänzender Form<sup>10</sup> weitere Arbeiten in lateinischer und/oder volkssprachlicher Fassung<sup>11</sup> folgten. Die Intensität ihres Erscheinens bedingten die immer wieder kehrenden Pestwellen,

<sup>6</sup> Zu den frühen Ansätzen dieser Art gehört der Beitrag von Hans-Georg Kemper: Das lutherische Kirchenlied in der Krisen-Zeit des frühen 17. Jahrhunderts, in: Alfred Dürr u. Walther Killy (Hg.): Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert: text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme [Wolfenbütteler Barockforschungen, Bd. 31], Wiesbaden 1986, S. 87-108.

<sup>7</sup> Die Pest ist bereits aus dem Blickwinkel unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen erforscht worden. Aus neuerer Zeit liegen zahlreiche, meistens interdisziplinär angelegte Studien vor, um nur die m. E. wichtigsten zu erwähnen: Otto Ulbricht (Hg.): Die leidige Seuche. Pest-Fälle in der Frühen Neuzeit, Köln/ Weimar/ Wien 2004; Mischa Meier (Hg.): Pest. Die Geschichte eines Menschheitstraumas, Stuttgart 2005; Kirsten Renate Seelbach: In dieser harten und sterbenden Zeit. Maßnahmen gegen die Pest 1620-1750, Marburg 2007.

<sup>8</sup> Manfred Vasold revidiert erstarrte Forschungsmeinungen über die Geschichte des „schwarzen Todes“, vor allem hinsichtlich der weit generalisierten Bevölkerungsverluste. Der Spezialist für Medizin- und Seuchengeschichte schätzt die Pestverluste für ganz Deutschland, wobei die Zahlen von Region zu Region differierten, auf ein knappes Zehntel. Hierzu seine Publikation: Die Pest. Ende eines Mythos, Stuttgart 2003, S. 114-118.

<sup>9</sup> Karl Sudhoff: Pestschriften seit 1348, in: Archiv für Geschichte der Medizin 25 (1911), S. IV-XVII.

<sup>10</sup> Rudolf Sies [Das Pariser Pestgutachten von 1348 in altfranzösischer Fassung. Würzburger medizinhistorische Forschungen, Bd. 7, Pattensen 1977] behauptet, dass annähernd jede Pestschrift des 14. und 15. Jahrhunderts Sätze und Wendungen aus dem Pariser Text enthält (hier S. 98).

<sup>11</sup> Als Beispiel für den deutschsprachigen Raum seien die einschlägigen Pesttraktate der „ersten Stunde“ erwähnt: der „Sinn der höchsten Meister von Paris“, der Prager „Sendbrief“ und der Pest-„Brief an die Frau von Plauen“ (veröffentlicht in den Würzburger Medizinischen Forschungen).

wie etwa jene aus der Zeit um 1470, die notabene mit den Anfängen des Buchdrucks zusammenfiel. Der Informationsaustausch, der sich folglich grenzüberschreitend entfaltete (Universitäts- und Handelsstädte gehörten zu den wichtigsten Kommunikationszentren) markierte bemerkenswerter Weise eine Linie, die vom Westen bzw. Südwesten Europas ausgehend die mittleren und östlichen Territorien erreichte. Arnold Klebs konnte für die Zeit bis 1500 eine imposante Zahl von rund 145 medizinischen Schriften über diesen Gegenstand verzeichnen, die dem Druck zugeführt wurden<sup>12</sup>. Die von den Sachkundigen, um nur die hervorragendsten wie z. B. den Italiener Gentile da Foligno und die beiden deutschen Ärzte: Hieronymus Brunschwig und Heinrich Steinhöwel zu nennen, entwickelten Erklärungsmodelle für die tödliche Krankheit differierten nur wenig voneinander: Ihre Vorstellungen über die Ursachen, Gründe, Auslöser und Überträger basierten abwechselnd teils auf der religiösen, teils auf der medizinisch-naturwissenschaftlichen Weltansicht des Mittelalters. Im Endeffekt fielen die für das Auftreten der Seuche entscheidenden Faktoren in drei breite Kategorien:

1. die Straffe Gottes für die menschlichen Sünden
2. die Miasmatheorie (Das Miasma galt giftigen Dämpfen in der Luft, die durch ungünstige Planetenkonstellation verursacht als Auslöser der Pest galten)
3. die Kontagionstheorie (Die Kontagion, von dem italienischen Arzt da Foligno entwickelt, deutete auf den ansteckenden Charakter der Krankheit hin).

Dieses durchaus differenzierte Deutungsschema wirkte sich nicht zuletzt auf die von den Zeitgenossen ergriffenen Gegenmaßnahmen entscheidend aus. Nach der praxisorientierten Gewichtsskala wurden in erster Linie die religiösen Schutzmittel (bekannt als „geistliche“ oder „seelische“ Arznei)<sup>13</sup> verwendet, diesen folgten: an zweiter Stelle die Flucht aus dem infizierten bzw. bedrohten Gebiet und an dritter die medizinische Behandlung. Die die Pestwellen dokumentierenden Schriften machen wie viele andere Quellen implizit klar, dass der Alltag des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Abendlandes durchaus sakral geprägt war. Demzufolge schien die theologische Erklärung der Pest (samt der Prophylaxe) dezidiert wichtiger, d.h. wirksamer zu sein als die medizinische, wenn auch man auf die letztere nicht verzichten wollte.

Die Tendenz, jegliche Erläuterungen der Plage auf das religiöse Verständnis zurückzuführen, setzte grundlegend im 15. Jahrhundert ein, als sich den Mediziner-Kreisen die Theologen anschlossen. Die bis dahin überwiegend in den ge-

<sup>12</sup> Arnold C. Klebs: *Geschichtliche und bibliographische Untersuchungen*, in: *Die ersten gedruckten Pestschriften*, München 1926, S. 1-170.

<sup>13</sup> Zu dieser Gruppe von Quellen gehört z. B. Johann Hofmanns Büchlein u.d.T.: *Shlen Artzney Wider die Sucht Der Pestilentz vnd alle Ihre Zufälle. Auß der Apothecken des H. Geistes von den kräftigsten wurzelnkreutern vnd Blumen deß Paradieses Göttliches Wortes zusammen gezogen vnd in Reymnen verfasst (...)*, Augsburg 1627 (vorhanden in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sign.Hb. 843).

lehrten und behördlichen Gremien geführten Pest-Debatten wurden allmählich der breiten Öffentlichkeit zuteil, indem diese als potenzieller Adressat wahrgenommen und in den schriftlichen und mündlichen Diskurs direkt miteinbezogen wurde. Einer solchen Funktionalität begegnet man vornehmlich in der religionsgebundenen Gebrauchsliteratur (theologischen bzw. theologisch-medizinischen Kurztraktaten, diversen Handbüchern, Predigten, Gebeten und Liedern), die die Erinnerung an das Pestbild als die Zornrute Gottes ununterbrochen wach hielt.

Nichtsdestotrotz lassen sich die der Pestliteratur zugerechneten Texte trotz uneinheitlicher Aufmachung, weit gefächerter Thematik und unterschiedlicher Struktur auf einen Nenner bringen: die Quellen zeigen thematische Geschlossenheit und sind Träger einer Schnellinformation. Eine Eigenschaft, die im Prozess der Kommunikation von ausschlaggebender Bedeutung war.

*Von der religiösen Bewältigung der Pest<sup>14</sup>. Fallbeispiel Pestlieder*

„Gott ist ein rechter Richter und ein Gott, der täglich drohet. Will man sich nicht bekehren, so hat er sein Schwert gewetzt und seinen Bogen gespannt und zielt und hat darauf gelegt tödliche Geschosse; seine Pfeile hat er zugerichtet zu verderben“ (Ps. 7,12-14)

Aus dem zahlreich vorhandenen Quellenmaterial wird ersichtlich, dass die seit der ersten Pandemie (1348/1349) gefeierten Pestmessen<sup>15</sup> zu den frühesten Beispielen der religiösen Antidota gehörten. Die Wallfahrten zu den Heiligentstätten, Prozessionen und Bittgänge zur Zeit der Pest ergänzen das Bild der gemeinschaftlichen Frömmigkeit, die nicht zuletzt die Aktivitäten von Stiftungen und Bruderschaften, wie etwa der Sebastiansbruderschaft<sup>16</sup> abrundeten. Hatte

<sup>14</sup> Einen Einblick in die religiöse Pestbewältigung haben nur wenige Untersuchungen zu bieten. Nennenswert sind in diesem Kontext die Publikationen von Heinrich Dormeier: *Die Flucht vor der Pest als religiöses Problem*, in: Klaus Schreiner u.a. (Hg.): *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*, München 1992, S. 331-367; Thilo Esser: *Pest, Heilsangst und Frömmigkeit. Studien zur religiösen Bewältigung der Pest am Ausgang des Mittelalters*, Altenberge 1996; M.Scholz: *Pest. Vom großen Sterben und in der Welt und in Kronach*, Kronach 1998; Matthias Lang: *„Der Vrsprung aber der Pestilentz ist nicht natürlich, sondern übernatürlich...“ Medizinische und theologische Erklärung der Seuche im Spiegel protestantischer Pestschriften 1527-1650*, in: Otto Ulbricht (Hg.): *Die leidige Seuche. Pest-Fälle in der Frühen Neuzeit*, Köln/ Weimar/ Wien 2004, S. 133-180. Aus der Perspektive einer kommunikationsgeschichtlichen Bedeutung wurden die Texte nicht untersucht.

<sup>15</sup> Es konnten bis dahin drei Formulare von spätmittelalterlichen Pestmessen nachgewiesen werden: die Papst Clemens VI. (gest. 1352) zugeschriebene „Messe gegen die Pest“ und die beiden Pest-Heiligenmessen von St. Sebastian und von St. Rochus. Hierzu Thilo Esser, a.a.O., S. 60-72.

<sup>16</sup> Vgl. Kerstin Rahn: *Religiöse Bruderschaften in der spätmittelalterlichen Stadt Braunschweig*, Hannover u. Braunschweig 1994 und ferner Ludwig Remling: *Sozialgeschichtliche Aspekte des spät-*

die Mitwirkung der Laien an solch einem kollektiven Bewältigungsprozess einen mehr oder weniger passiven Charakter, so rekompensierten sie sich diese bzw. suchten nach neuen Apotropationsmitteln in privaten Zirkeln. Die Angst, von den Pfeilen Gottes unerwartet und zudem unvorbereitet getroffen zu werden, intendierte indes eine spezifische Gebets- und Bildfrömmigkeit<sup>17</sup>, die für lange Zeit den Erfahrungshorizont jedes einzelnen Menschen mitgestalten sollte. Aus der Tatsache der nach wie vor unvollkommenen Pestbehandlung resultierte nicht zuletzt die Suche nach neuen Maßnahmen, die im Reformationszeitalter in der Gattung des Kirchenliedes eine Intensivierung erfuhren.

Die Geschichte der Pestlieder<sup>18</sup> steht noch aus, dennoch darf mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sie das Liedrepertoire vor Mitte des 16. Jahrhunderts – infolge der damals in kurzen Intervallen (1519–21, 1533/34, 1543)<sup>19</sup> grassierenden Pestwellen – zuallererst mit den Neufassungen des 91. Psalms aus der Feder Martin Luthers (*Wer in dem Schutz deß Höchsten ist*), Sebald Heydens (*Wer in dem Schutz deß Höchsten ist*, um 1544) und Ambrosius Lobwassers (*Wer in deß Allerhöchsten Hutt und Schutz*, 1565) bereicherten. Die Rezeptionsgeschichte der Liedtexte veranschaulicht, dass diese parallel oder abwechselnd bis aufs Ende der Pestepidemien in den Gesangbüchern überliefert wurden<sup>20</sup>. Nichtsdestotrotz stand den Gläubigen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts eine weitere, poetisch und theologisch wohl die am besten gelungene Bearbeitung des Psalms, jene von Paul Gerhardt:

Der 91. Psalm

1.

Wer unterm Schirm des Höchsten sitzt,  
der ist sehr wohl bedeckt.

Wenn alles donnert, kracht und blitzt,  
Bleibt sein Herz unerschreckt.

Er spricht zum Herrn: Du bist mein  
Mein hoffnung, meine zuversicht, [licht,  
Mein thurn und starcke veste.

---

mittelalterlichen Bruderschaftswesens in Franken, in: Peter Johnek (Hg.): Einungen und Bruderschaften in der spätmittelalterlichen Stadt. Köln / Weimar / Wien 1993, S. 149–169.

<sup>17</sup> Thilo Esser, a.a.O., S. 180–221.

<sup>18</sup> Befragte Quellensammlungen waren die hymnologischen Standardwerke von Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied : von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts, 5 Bde. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1864 β 1877. Erschienen: Hildesheim 1964 – 1977 und von Albert Fischer (vollendet und herausgegeben von W. Tümpel): Das evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts, 6 Bde. Gütersloh 1904–1916.

<sup>19</sup> Manfred Vasold, a.a.O., S. 124f.

<sup>20</sup> Zu Heyden siehe Philipp Wackernagel, a.a.O., Bd. 3, Nr. 258; zu Lobwasser: Wackernagel, Bd. 3, Nr. 337.

Du rettetest mich vons jägers strick  
Vnd treibst des todes netz zurück  
Vnd schützezt mich aufs beste.

2.

Frisch auf, mein hertz, Gott stärke [dich  
Mit krafft auf allen seiten.  
Schau her, wie seine flügel sich  
Gantz über dich außbreiten!

Sein schirm ümbfängt und deckt dich gar,  
Sein schild fängt auf, was hie und dar  
Von pfeilen fleugt und tobet.  
Der schild ist Gottes wahres wort,  
Der schirm ist, was der starcke hort  
Versprochen und gelobet.

3.

Wenn dich die schwartze nacht ümgiht,  
Kanst du sein sicher schlaffen;  
Des tages bleibst du unbetrübt  
Von deines feindes waffen.

Die peste, die im finstern schleicht  
Vnd des mittages ümbher kreucht,  
Wird von dir abgeführt.  
Vnd wenn gleich tausent fallen hier  
Nd zehen tausent hart bey dir,  
Bleibst du doch unberühret.

4.

Hingegen wirstu lust und freud  
An deinen feinden stehen,  
Wenn jhnen alles hertzeleid  
Vom Höchsten wird geschehen.

Wer Gott verläßt, wird wiederum  
Verlassen und mit grossem grim  
Zu seiner zeit geschlagen.  
Du aber, der du bleibst bey Gott,  
Findst gnad und darfst in keiner noth  
Ohn hülff und trost verzagen.

5.

Kein übels wird zu deiner hütt  
Eingehn und dir begegnen:  
Gott wird all deine tritt und schritt  
Auf deinen wegen segnen;

Denn er hat seiner Engelschaar  
Beföhlen, daß sie für gefahr  
Dich gantz genau bewahren,  
Daß dein fuß möge sicher seyn  
Vnd nicht vielleicht an seinen stein  
Zu deinem schaden fahren.

6.

Du wirst auf wilden leuten stehn  
Vnd treten auf die drachen;  
Du wirst Jhr gift und scharfe zähn  
In deinem sinn verlachen.

Das machs, daß Gott will bey dir seyn,  
Der spricht: Mein knecht begehret mein,  
So wil ich jhm beyspringen.  
Er kennet meines namens zier,  
Drumb wil ich jhm auch nach begier  
Mein hülff und rettung bringen.

7.

Er ruft mich an, so wil ich jhn  
Gantz gnädiglich erhören.  
Wenn sein feind auf jhn auß=wil=ziehn,  
So wil ich stehn und wehren.

Ich wil jhn reissen aus dem tod  
Vnd nach erlittner angst und noth  
Mit grosser ehr ergötzen;  
Ich wil jhn machen lebenssatt  
Vnd, wenn er gnug gelebet ht,  
Ins ewig heyl versetzen.<sup>21</sup>

Mit den in der zweite Hälfte erschienen Texten Bartholomäus Ringwaldts (z. B. *Ach lieben Christen trauert nicht, Lobt Gott den Herren aus Herzen Grund*

<sup>21</sup> Das Lied erschien zum ersten Mal in der 5. Ausgabe der PRAXIS PIETATIS MELICA (1653) unter der Nr. 421. Vgl. Albert Fischer, a.a.O., Bd. 3, Nr. 457.

und *O Frommer und getreuer Gott*) etablierte sich im Gesangbuch nicht nur die Rubrik „In den Sterbensläuften“, sondern setzte eine regelmäßige, weit verbreitete Produktion von Pestliedern ein. Mit den tödlichen Pfeilen Gottes setzten sich auseinander außer dem oben erwähnten Paul Gerhardt solch ausgewiesene Liederdichter wie Simon Dach (*Gott, du hast unser gnug begehrt, Bei dieser Sterbenssucht*), Johann Rist (*Lasset uns ihr Christen singen, Wie tröstlich hat dein treüer Mund*), Justus Georg Schottelius (*Ist Jesus es dein Wille, Vatter der du dich vernehmen*) etc.

In der Folgezeit schlossen sich der Reihe immer wieder neue Autoren an, so dass die Auswahl der Texte (von einem bis zu mehreren Pestliedern) in den Liedersammlungen<sup>22</sup> und ebenso in den Gesangbüchern von Region zu Region wesentlich variierte<sup>23</sup>. Grund für die Differenzen waren in erster Linie Dauer und Ausmaß der Seuche in den jeweiligen Territorien, was folglich in einer Reihe von Beiträgen lokaler Prägung Resonanz gefunden hat. Schlesien mit den Dichtungen Martin Behmes (*Ach Gott, die Pest, dein scharfer Pfeil*) und Heinrich Kloses (*O Getreuer lieber Gott, Wie könnt ich schweigen in der Morgenstudne*), erweitert um die in den Brieger Gesangbüchern überlieferten polnischen Fassungen der Pestlieder, ist ein beredtes Zeugnis für diese Entwicklungstendenz<sup>24</sup>. Die bis dato ihrer Quantität und Qualität nach prominenteste Leistung präsentiert in diesem Zusammenhang eine Leipziger achtbändige Ausgabe, die sich in ihrem siebten Teil dem Thema widmete: Stand=Lieder/ Nach den drey Haupt=Ständen eingerichtet/ Reise=Lieder Zu Land und Wasser/ Item Krieg=Hunger und Pest=Lieder/ Nach mehrerem Inhalt nechst=folgender Seite (Leipzig 1697). Auffallend für das Liedangebot der Rubrik: „In Sterbens=läuften und andern ansteckenden Seuchen / wohin auch zuziehen seynd andere Krancken=lieder“ ist die Anordnung der 42 Liedtexte, die man an das Kriterium des Tagesablaufs (z. B. „Morgen=seggen in

<sup>22</sup> Ein frühes Beispiel hierfür sind zwei Nürnberger Flugblätter: 1. Der XLj. Psalm tröstlich in der Gemeyn/ zu der zeyt der Pestilentz/ zu singen. der XLj. Psalm/ im thon als man singt/ Auß tieffer not schrey ich (o. J., vorhanden in der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sign. Yd 7821, 6); 2. Ein new christlich Lied/ zur zeyt der Pestilentz zu singen/ darinn man Gott ernstlich bey seiner zusag vermanen/ vnd von hertzen anruffen vnd bitten sol/ das er die fürgenommene manigfaltige plagen/ die yetzt vor augen/ als Pestilentz// Krieg vnnnd Thewre zeyt// damit er vns ernstlich vnd schröcklich vmb vnser sünden willen straffen will/ abwenden/ vnd vns sein Göttliche gnad verleihen wöll. Es möchte auch wol in Kirchen/ vnd in eim yeden Hauß teglich gesungen werden/ auff das vns Gott dest ehe erhören/ vnd von seinem zorn lassen wolt. Sing mich frölich im Thon der not/ Der Thöucht spricht es ist kein Gott. 1562. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sign. Hymn 5436).

<sup>23</sup> Die Erschließung des Quellenmaterials ist in Vorbereitung.

<sup>24</sup> Siehe den Beitrag der Autorin: „Ach Gott, die Pest, dein scharfer Pfeil...“. Untersuchungen zu Entstehung und Rezeption der Pestlieder, in: Edward Białek, Marek Halub u. Eugeniusz Tomiczek (Hg.): *Der Hüter des Humanen. Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*. Beihefte zum *ORBIS LINGUARUM*, Bd. 61, Dresden / Wrocław 2007, S. 371-378.

Sterbens=läuften“) sowie jenes der einzelnen Phasen der Pestgefahr (z. B. „Bey einreissender *Contagion*“, „Bey nachlassender Pest“) anpasste. Verfolgt man ihre Wirkungsgeschichte weiter, so muss es doch verwundern, dass die Rubrik, auch wenn auf meistens drei – sechs Lieder reduziert, bis in das 19. Jahrhundert hinein kontinuierlich tradiert wurde. Ein durchaus spätes Beispiel hierfür liefert ein Altstettiner Gesangbuch von 1873, welches eine hohe Zahl von acht Liedern „In Pestzeiten“ (Nr. 889-897) verzeichnet<sup>25</sup>

Fragt man sich nach den Besonderheiten (Ähnlichkeiten und Unterschieden) der Pestlieder gegenüber anderen Heilmitteln, so muss man konzedieren, dass sich hier ebenso wie auf der profanen Ebene (die von Anfang an die transzendenten Wirkungskräfte nicht ausgeschlossen hatte) keine neuen Bewältigungsmuster entwickelten. Hauptmotivation war schließlich die allgegenwärtige Todesangst, der nicht nur die große Seuche, sondern auch die fortwährend auftretenden Krisenerscheinungen (Überschwemmungen, Dürren, Hunger, Kriege etc.)<sup>26</sup> zugrunde lagen. Demzufolge brachte auch die Pest keine neuen Ängste mit sich, bis auf eine Sublimität: Die Seuche markierte im Leben jedes einzelnen Menschen feste Überlebens-Zäsuren (man begegnete ihr durchschnittlich zweimal im Leben), die durch die Konfrontation mit den für die damalige Zeit enorm hohen Todesopferzahlen sowie mit der Aussichtslosigkeit der Krankheitsbekämpfung in sein Bewusstsein in weit verstärktem Masse als irgendein anderes mal eingepägt wurden. Die Heilige Schrift mit einem wahren Zitatenschatz über göttliche Zornesausbrüche, darunter den Pfeilschützen, zementierte indes die apokalyptischen Visionen vom Tode der sündigen Menschheit, die eine nicht unbedeutende Intensivierung mit der ikonographischen Umrahmung: den vier Todesreitern erfuhr. Dass von der Gefahr einzig und allein Reue und Busse<sup>27</sup> erlösen konnten, sah man daher biblisch belegt<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Heiliges Lippen= und Herzens=Opfer einer gläubigen Seele oder vollständiges Gesang=Buch, enthält in sich die neuesten und alten Lieder des seligen Dr. Luther und anderer erleuchteten Lehrer unserer Zeit ..., Alt=Stettin 1873, S. 450-455.

<sup>26</sup> Hierzu u.a. Walter Buckl (Hg.): *Das 14. Jahrhundert. Krisenzeit* (= Eichstätter Kolloquium, Bd. 1), Regensburg 1995; Dieter Groh u.a. (Hg.): *Naturkatastrophen. Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert* (= Literatur und Anthropologie, Bd. 23), Tübingen 2003, Hartmut Lehmann u. Anne-Charlott Trepp (Hg.): *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1999.

<sup>27</sup> In katholischen Kreisen gehörten hinzu noch: Beichte und Heiligenfürbitte. Vgl. Neithard Bulst: *Heiligenverehrung in Pestzeiten. Soziale und religiöse Reaktionen auf die spätmittelalterlichen Pestepidemien*, in: Andrea Löther u.a. (Hg.): *Munus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner mit einem Geleitwort von Reinhart Koselleck*, München 1996, S. 63-97.

<sup>28</sup> Vgl. u.a. Ernst Hagemann: *Der göttliche Pfeilschütze. zur Genealogie eines Pestbildtypus*, St. Michael 1982.

Die Praxis- und Sachbezogenheit der Pestlieder macht es ferner möglich, einen weiteren Kontext ihrer langen und zudem wechselvollen Wirkungsgeschichte zu skizzieren. Vor dem Hintergrund der Popularität und Formenvielfalt der Pestschriften darf man die These wagen, dass die Pestlieder zu den bevorzugten Mitteln der frühneuzeitlichen Pestbekämpfung gehörten. Ihre Benützung ging interessanterweise über die Liedersammlungen hinaus, so dass die Liedtexte diversen theologischen bzw. medizinisch-theologischen Schriften, Predigten (darunter z.B. den Leichenpredigten), Gebetsammlungen sowie den Pestordnungen beigefügt wurden. Für solchen Verbreitungsradius waren offensichtlich mehrere Faktoren von Belang. Den kommunikativen Möglichkeiten der Frühen Neuzeit, die bekanntlich eigenen Wegen folgten, gebührt in diesem Gesamtkontext ein besonderes Verdienst. Wie in der Einleitung vermerkt, waren es zweifelsohne die Druckmedien, die auch im Fall der Pestlieder eine gewaltige Erweiterung und Speicherleistung von Information und Wissen garantierten. Dennoch scheint hier einem anderen Kriterium die Priorität zuzukommen: jenem der mündlichen Überlieferung. In einer Gesellschaft, in der der Analphabetismus bei ca. 90 % lag, war das Auswendiglernen für den Alltag eines potenziellen Zeitgenossen bestimmend. Der diese zeitlichen Umstände widerspiegelnde Satz „Lieber Leser, kannst nit lesen, so such Dir einen jungen Mann, der Dir diesen Text vorleset“, ergänzt um das mehrmalige Wiederholen der Texte (zuallererst durch die kirchliche Praxis), trifft für das Kirchenlied und insbesondere für das Pestlied zu. Die Vers- und Reimform eines Liedes waren zusammen mit der musikalischen Ausföhrung (schließlich kam das Lied auf diese Art und Weise zur vollen Geltung) nicht zu unterschätzende Gedächtnisstützen<sup>29</sup>. Aus den überlieferten Quellen geht notabene eindeutig hervor, dass die Pestlieder aus dem herkömmlichen Melodien-schatz schöpfen und somit nach bekannten Melodien gesungen werden sollten. Mit Ausnahme des 91. Psalms, mit dem sich zwei Notensätze einsetzten (von Lobwasser und jener von *Wer in dem Schutz des Höchsten ist*), finden wir wiederholt Verweise auf: *Aus tiefer Not schreie ich zu dir* (z.B. zu *Wer unterm Schirm des Höchsten ist, Gerechter Gott! wir klagen dir*), *Hertzliebster Jesu! was hast du verbrochen* (u.a. zu *Wie könt ich schweigen in der Morgenstunde, Das große Licht der Welt hat sich geneigt*) und *Ach Gott! vom Himmel sieh darein* (u.a. zu *Gerechter Gott! wir klagen dir*)<sup>30</sup>. Bedenkt man die zwecks der Isolierung der Bürger in den Pestzeiten ergriffenen Maßnahmen, die hohe Sterbensrate unter

<sup>29</sup> Obwohl man in den Fachschriften die elementare Form der Aussage in Prosa bevorzugte, waren die in Versen nach 1348 verfassten Pestregimen keine Seltenheit. Ihre ehemals weite Verbreitung lässt sich u.a. an der äußeren Form ablesen. Vgl. Bernhard Dietrich Haage: Das gereimte Pestregimen des Cod. Sang. 1164 und seine Sippe. Metamorphosen eines Pestgedichtes [= Würzburger medizinische Forschungen 8], Pattensen 1977.

<sup>30</sup> Als Beispiel dienten hier die in der Leipziger Ausgabe (1697) zusammengetragenen Pestlieder.

den Geistlichen schloss nicht selten den Besuch in der Kirche aus, dann liegt es auf der Hand, dass im Singen (das Volk sang grundsätzlich auswendig und einstimmig) die belehrenden und erbaulichen Inhalte der Pestlieder schnell und in die Breite getragen werden sollten. Das Vermeiden von sprachlichen Verständnisschwierigkeiten oder poetischen Formulierungen, mittlerweile ein bekanntes Charakteristikum der Gebrauchsliteratur, war im Fall des Kirchenliedes (1524 von Luther postuliert)<sup>31</sup>, nach wie vor stilbildend.

## Fazit

Zwischen Reformation und Aufklärung entfalteten sich frühmoderne Öffentlichkeiten, in denen dem Informationsaustausch und der Meinungspflege ein Weg geebnet wurde. Gesundheit und Krankheit bildeten zu jener Zeit Schwerpunkte der privaten und öffentlichen Kommunikation und ein dichtes Zusammenleben in den Städten und Dörfern bot viele Anlässe dazu. Gerade in Not und Krankheit waren verschiedene Formen religiöser Kommunikation von Belang; es war selbstverständlich, gegen die Pest neben oder auch anstatt der medizinischen Hilfe im Gebet und Gesang Zuflucht zu suchen und Hilfe zu erbitten. Da die institutionellen Strukturen der Kirche und der Obrigkeit häufig (durch Sterben, Flucht oder verzögertes Handeln) versagt hatten, wurden die Menschen gezwungen sich auf persönliche Frömmigkeit und Andacht zu verlassen.

Gemäß der zuvor festgestellten Kriterien verfolgten die Pestlieder, ebenso wie andere Pestmedien, die Verbreitung der Information: Ihre Inhalte sollten zu erhöhtem Gefahrenbewusstsein erziehen und zugleich die Chance auf die Seuchenbekämpfung publik machen, um im Endeffekt deren Ausbreitung einzudämmen, allerdings auch zu einem moralischen und hier dezidiert religiösen Lebenswandel zu animieren. Über solche komplexe Funktion hinaus demonstrierte die singende Gemeinde (wenn nicht in der Kirche dann zu Hause versammelt) in einem symbolischen Akt ihr Glaubensbekenntnis, womit zugleich eine Basis für das Gruppengefühl geschaffen wurde; ein Gefühl, das in den Zeiten der Massenpsychose, die Kräfte aller gesellschaftlicher Schichten: zusammen und getrennt, die Schar der Analphabeten nicht ausgenommen, mobilisierte. Das verhältnismäßig kleine, grundsätzlich einstimmige Melodienrepertoire erleichterte offensichtlich die Erfüllung dieser Funktion, der Gesang war hiermit Garant kommunikativer Breitenwirkung des gemeinschaftlichen Lebens. In einer Sammlung von Pestliedern scheint eine der größten Katastrophen der Menschheit – qualitativ und quantitativ – ihr verstärktes Ausdrucksmittel gefunden zu haben.

---

<sup>31</sup> Hierzu v. a. Waldraut Ingeorg Sauer-Geppert: *Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte*, Kassel 1984.

## Zwicks Gesänge für „junge lüt“ – Vom „Nüw gsangbüchle“ und Liedern für die „Kleinen“ in der Gemeinde

### 1. Lieder für Jung und Alt

Eine grundlegende Frage, die sich im Zusammenhang mit Kirchenliedern und Gesangbüchern immer wieder stellt, ist, welche Lieder die Generationen überdauern und somit auch verbinden; Lieder, die als „wertvoll“ und zur Weitergabe empfehlenswert angesehen werden. Jede Epoche hat hierfür eigene Kriterien entwickelt, anhand derer die Auswahl und Bearbeitung der überkommenen und neu entstandenen Lieder erfolgt. Die grundlegende Frage bleibt stets: Welche Lieder sollen der heranwachsenden Generation mit auf den Weg gegeben werden. Oder zugespitzt: Was muss unbedingt weitergegeben werden? Was sollte zu einem „Kernrepertoire“ gehören und wie vermittelt man dieses Kindern und Jugendlichen von heute?

Vorliegender Beitrag möchte sich der Frage mit einem Blick zurück in die Reformationszeit nähern, in der die Reformatoren das Singen geistlicher Lieder mit Kindern und Jugendlichen aus theologischen und pädagogischen Interessen gefordert und gefördert haben. Einer von ihnen, Johannes Zwick, soll uns beschäftigen, der, ebenso wie Martin Luther oder auch Nicolaus Herman, ein grosses Interesse am Kirchengesang in katechetischer Absicht hatte. Sein Verständnis von Kirchengesang, von Katechese und dem Einsatz von Liedern für Kinder im Unterricht, wie sie im „Nüw gsangbüchle (1540)“<sup>1</sup> begegnen, kann der heutigen religionspädagogischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, ob in den Familien, der Schule oder Kirchengemeinde, Impulse geben. Abschliessend wird der Frage nach einem Kernrepertoire und dem Gedanken des „generationenübergreifenden Singens“ in Kirchengemeinde und Religionsunterricht nachgegangen.

---

<sup>1</sup> Nüw gsangbüchle |vil schönen Psalmen vnd | geistlichen liedern / durch ettliche | diener | der kirchen zu Costentz vnn anderstwo merk-| lichen gemeert / gebessert vnd in gschick- |lte ordnung zezamen gestellt / übung |fvndd bruch jrer ouch anderer | Christlichen kirchen. || Getruckt zu Zürych by Chri-| stoffel Froschouer / Jm Jar |D.M.XL. | (DKL I/1, 1540<sup>96</sup>); Faksimile-Nachdruck, Zürich 1946.

## 2. Konstanzer Reformation und Lieder für „junge lüt“<sup>2</sup>



Johannes Zwick (1496-1542).  
Holzschnitt aus dem  
16. Jahrhundert, Konstanz,  
Rosengartenmuseum

Johannes Zwick (1496-1542), Reformator in Konstanz, ist vor allem für seine katechetischen Schriften und seine Bemühungen um deutschsprachigen Kirchengesang bekannt. Zwicks Leben, das keine fünfzig Jahre währte und durch die Pest jäh beendet wurde, kann hier nur skizziert werden<sup>3</sup>: Zusammen mit seinen Vettern Ambrosius und Thomas Blarer führte er die reformatorische Lehre in Konstanz ein. Ursprünglich zu einem glänzenden Juristen an mehreren europäischen Fakultäten ausgebildet<sup>4</sup>, unterrichtete er zunächst als Rechtslehrer in Basel. Zwick interessierte sich früh für die neue Lehre, stand mit Erasmus und Zwingli in Kontakt. Schliesslich heiratete er und wurde Pfarrer in Riedlingen (Württemberg). Nachdem er wegen Streitigkeiten aus seiner Gemeinde vertrieben wurde, nahm er 1525 das Predigtamt an St. Stephan in Konstanz an. Mit Riedlingen fühlte er

sich trotz allem sehr verbunden und sah sich weiterhin als rechtmässiger Pfarrer des Ortes, was aus den Briefen an Riedlinger Freunde hervorgeht: Sein „hertzliebs Volck zuo Rüdlingen“ und die sittliche Erziehung der dortigen Jugend bleiben Gegenstand seiner Sorge.<sup>5</sup> Schon seine Zeitgenossen rühmten die Fürsorge, die er Kindern und Jugendlichen der Gemeinde zukommen liess, er, der selbst keine Kinder hatte<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Der Begriff umfasst zur damaligen Zeit Kinder und Jugendliche unterschiedlicher Lebensalter: sowohl Kinder im Alter von der Geburt bis zum 7. Lebensjahr als auch Kinder im Schulalter bis zum 14. Lebensjahr und Heranwachsende bis zum 21. oder gar 28. Lebensjahr. Zu unterschiedlichen Altersstufenkonzepten der Zeit und zum Wandel im Verständnis der Lebensabschnitte „Kindheit“ und „Jugend“, vgl. z.B. Theodor Brüggemann (Hg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570*, in Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers und Otto Brunken, Stuttgart 1987, 8ff.

<sup>3</sup> Vgl. hierzu näher: Bernd Moeller, *Johannes Zwick und die Reformation in Konstanz*, (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte 28), Gütersloh 1961. Ausserdem in hymnologischer Hinsicht: Martin Rößler, *Liedermacher im Gesangbuch. Liedgeschichte in Lebensbildern*, Stuttgart 2001, 183ff.

<sup>4</sup> 1520 wurde Zwick Dr. iur. utr. in Siena. Sein Aufenthalt in Basel fällt in die Jahre 1521/22. Der Freiburger Jurist Zasius sah in ihm eine aufgehende Sonne am Juristenhimmel. Vgl. Friedrich Spitta, *Die Lieder der Konstanzer Reformatoren*, III. Johannes Zwick. *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 3. Jahrgang (1898), 323-332.324.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Jean Hotz, *Johannes Zwick 1496-1542. Uß der Werckstatt sines Läbens*, Zürich 1942, 12ff.

<sup>6</sup> Hotz berichtet aber von einem Pflegesohn, den Zwick in Strassburg ein Handwerk lernen und daneben studieren liess und Moses, einem Adoptivsohn, der allerdings 1536 stirbt. Vgl. Hotz, *Uß der Werckstatt*, 26.

Aufgrund seiner Schriften und Lieder wird auch von späteren Generationen sein Bezug zur Jugend hervorgehoben. Nelle nennt ihn einen „herzigen Kinderfreund“<sup>7</sup>. – Es bleibt jedoch an dieser Stelle zu fragen, ob die Beschäftigung mit der Jugend in der Gemeinde mehr war, als eine individuelle Passion.

### 3. Gesang als katechetisches Mittel

Ab 1534 war Johannes Zwick zusammen mit Peter Labhart vom Rat der Stadt als Schulherr mit der Schulaufsicht über eine lateinische und zwei deutsche Schulen<sup>8</sup> betraut. Zudem waren sie Schulherren der Bufler'sche Stiftung, die Studenten unterstützte, „um den Nachwuchs für die weltlichen und geistlichen Ämter der Stadt zu sichern“.<sup>9</sup> 1540 legten die Schulherren für die deutsche Schule eine Ordnung vor, über die zwei Jahre lang nicht entschieden wurde; offenbar stritt man um den Anteil der religiösen Unterweisung; Zwick legte aufgrund des Widerstandes schliesslich sein Amt nieder.<sup>10</sup> Erste Lieder für das Singen mit den jungen lüt müssen in diesem Zeitraum entstanden sein.

Für uns greifbar werden sie mit dem „Gebaett für jung lüt“<sup>11</sup>, einem Bändchen, das sieben von Zwick verfasste Lieder enthält. Es gibt anhand der Überschriften mancher Wochengebete Einblick in den Kinderalltag der Zwick'schen Gemeinde.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Wilhelm Nelle, Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes, 4. unveränderte Auflage (Reprint der 3. erw. Aufl.), Hildesheim 1962, 65.

<sup>8</sup> Vgl. Hotz, Uß der Werckstatt, 26.

<sup>9</sup> Hans-Christoph Rublack, Einführung der Reformation in Konstanz von den Anfängen bis zum Abschluss 1531, (Quellen und Forschungen zur Reformationgeschichte 40), Gütersloh 1971, 117.

<sup>10</sup> Vgl. ebd. Am Ende des Jahres 1541 oder zu Beginn des Jahres 1542 wendet sich Zwick in einem undatierten Schreiben an den Rat. Er habe bisher keine Antwort erhalten, in Sachen der Schulordnung erwarte er eine Entscheidung und so lange werde er sich aus den Schulangelegenheiten heraushalten. Vgl. Rublack, Reformation in Konstanz, 399, Anm. IX.

<sup>11</sup> Gebaett für Jung lüt/ die man in Schuolen vnd im huß alltag vnd durch die wochen sprechen mag / waem sölichs geliebt vnnd der nit bessers weißt, Zürich: Froschouer, o.J. (Ausgabe um 1550).

<sup>12</sup> Für den Dienstag ist eine Katechismuspredigt vorgesehen, an der die Kinder und ihr Lehrer teilnehmen. Donnerstags findet am Nachmittag keine Schule statt, doch abends versammeln sich alle wieder in der Schule zum Bibelunterricht. Samstagnachmittag findet in der Schule der Katechismusunterricht statt und am Sonntag kommen die Schüler morgens in der Schule zusammen, um mit ihrem Lehrer gemeinsam den Gottesdienst zu besuchen. An manchen Schulen scheint es Brauch, dass den Schülern wöchentlich Ermahnungen, Verweise und Strafen zuteil werden, für deren gehorsame Annahme und Bitte um Besserung Zwick ebenfalls Gebete und Lieder verfasst. Vgl. Ingrid Hruby, Um 1535. Johannes Zwick (1496-1542). Gebaett für Jung lüt, in: Brüggemann, Handbuch, 254. Dies zeigt einmal mehr, wie alltagsbezogen und auf die Perspektive der Kinder abgestimmt Zwick seine Texte und Lieder abgefasst und geschaffen hat.

In diesem Büchlein sind nach Vater Unser, Apostolischem Glaubensbekenntnis und den Zehn Geboten eine Vielzahl von Gebeten<sup>13</sup> zusammengestellt, die zu ganz unterschiedlichen Gelegenheiten und Tagzeiten verwendet werden können. Die Gebete sind für den Gebrauch in der Schule und zu Hause bestimmt und überwiegend aus der Kinderperspektive heraus formuliert.

Alle stehen unter dem wiederholten Vorbehalt „wie yedem gefalt / der nit bessers weiß vnd hat.“<sup>14</sup> Zwick liegt es nicht daran, verbindliche Gebete zu formulieren, sondern Hilfen an die Hand zu geben – beten soll jemand nur, was ihn aus der Sammlung anspricht und zu der Sammlung soll nur der greifen, dem eigene Worte fehlen oder andere Sammlungen nicht zur Verfügung stehen. Letzteres ist natürlich leicht gesagt, denn ausdrücklich für Kinder gedachte Gebetbücher gibt es zu der Zeit so gut wie nicht.<sup>15</sup>

Die zusammengestellten Texte lassen sich auf Psalmmelodien singen, wie im Register vermerkt ist.<sup>16</sup> Sehr wahrscheinlich nimmt Zwick hier Bezug auf das Gesangbüchlein von Dominikus Zylis, das überwiegend Psalmlieder enthält.<sup>17</sup>

### 3.1. Stellungnahme in der „Vorred“

Von seiner Einstellung zum Gesang in Kirche und Gemeinde, vor allem hinsichtlich der Erziehung von Kindern und Jugendlichen, erfahren wir aus Zwicks berühmter Vorrede, die er für das „Nüw gsangbüchle“ verfasste. Im Verlauf seiner Argumentation „zu beschirm vnd erhaltung des ordenlichen Kirchengsangs“ setzt er sich mit zwei anderen Positionen auseinander, ohne diese jedoch zu nennen: Zwick wehrt sich gegen eine Haltung, wie sie Zwingli in Zürich vertritt, der den Gemeindegang in der Kirche nicht einführen und allein das innerliche Gebet gelten lassen will. Als zweiten Punkt bedenkt er die Entscheidung der Strassburger, zwar Gesang zuzulassen, aber ausschliesslich Psalmen zu singen.

<sup>13</sup> „Vnd diese gebaett habend vier ordnungen / daß man sy in vier wochen / vier letzgen (=Lektionen) / oder vier Fronfasten abteilen vnd bruchenn mag / wem es geliebt / vnd der nit bessers hat.“ Zwick, Gebaett, 70b.

<sup>14</sup> Bemerkung im Register, Zwick, Gebaett, 71.

<sup>15</sup> Das erste Kindergebetbuch der Reformation ist Bugenhagens „Gebetelein vor vnd nach des Gots Worts predig“ (o.O. 1531). Es bietet, wie auch Zwicks Büchlein, Katechismusstücke – mit Vaterunser und Geboten – fand jedoch kaum Resonanz; dies könnte an der für Kinder schwer verständlichen Sprache gelegen haben, wie Althaus vermutet. Vgl. Paul Althaus, Forschungen zur evangelischen Gebetsliteratur, Hildesheim 1966 (Nachdruck der Ausgabe Gütersloh 1927), 20.

<sup>16</sup> Die dort benannten Melodien sind: „Nun will sich scheiden“; „Jetzt ist aber ein tag dahin“; „Wo Gott zum huß“ und „Wol dem der in Gottes forcht“, „etc.“

<sup>17</sup> Vgl. Hruby, Um 1535, 245.

Hier sollen uns die Argumente interessieren – die zum Gesang an sich, zu seiner Bedeutung für den Menschen und insbesondere für die Kinder und derer religiösen Erziehung.

Wie für einen Reformator zu erwarten, da ganz schriftbezogen, beginnt Zwick mit der Frage, ob sich Gesang in der Kirche biblisch begründen lasse. Ein direkter Auftrag von Jesus an seine Jünger, wie etwa beim Taufbefehl, lässt sich nicht finden. Aus dem Fehlen sowohl eines Gebotes als auch eines Verbotes des Gesangs in den biblischen Schriften zieht Zwick nicht die Konsequenz, Gesang ganz zu unterlassen. Was weder verboten noch ausdrücklich erlaubt ist, zählt für ihn zu den „freien Dingen“.<sup>18</sup>

Ein Massstab ist, ob die Worte dem Lob Gottes dienen. Worte, die sich an Gott richten, wenn sie im Herzen bewegt werden, sind genauso gut wie laut ausgesprochen oder gesungene.<sup>19</sup> Zwick ist aber der Meinung, dass der Gesang den inneren und den äusseren Menschen verbindet, und ihn folglich ganzheitlich auf Gott ausrichtet: „Wann nun hertz/ wort und stimm sich miteinander übend gegen Gott/ vnnd der mensch vsserlich vnnd innerlich gegen Gott redt oder singt/ der baettet vnn singt vff die besten wyß“. Der Gesang dient der Konzentration des Einzelnen, Wort und Stimm machen das Herz inbrünstiger; so ist auch die Ablenkung geringer: „Es weeret darby vil anderen fantisyen vnn zuo faellen“.<sup>20</sup>

Ein offensichtlich grosses Problem der Zeit ist der Missbrauch geistlicher Gesänge. Ihn deshalb zu verbieten sei aber der falsche Weg; schliesslich könne man auch Predigten missbrauchen, deren Berechtigung aber nicht in Frage stehe.<sup>21</sup> Dass die geistlichen Gesänge und Psalmgesänge missbraucht werden, indem sie auch ausserhalb der Kirche auf den Gassen und in den Häusern gesungen werden, findet an sich Zwicks Missfallen. Aber er ist sich dessen bewusst, dass das einfache Volk noch ganz andere Gesänge kennt, die geistlos, leichtfertig und unrein sind und Gott und den Nächsten schänden.<sup>22</sup>

Daher betont er den umgekehrt positiven Effekt, dass die rüden Lieder nicht gesungen werden, wo geistliche Gesänge erklingen.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> Dieses Argument ist schon bei Luther, z.B. in Fragen nach freiwilliger Jungfrauschaft, Kleidervorschriften und Ablasslösen zu finden. Diese Dinge stehen dem Christenmenschen frei; sie sind eine Option, keine Vorschrift.

<sup>19</sup> „Es volgt nit/ Man sol im hertzen vnn vom hertzen singen/ darumb ists mit der stimm vnd worten verboten: als wenig ouch volget/ Man sol im geist vnn warheit baetten/ darumm sol man nit mit worten baetten. Waer aber recht vrteilen will/ der muoß bekennen/ was man in dem hertzen dencken mag das nit wider Gott/ das ist auch nit wider Gott/ so mans redt oder singt.“ Zwick, Vorred, A ii b.

<sup>20</sup> Zwick, Vorred, A iii a.

<sup>21</sup> Vgl. Zwick, Vorred, A iii b.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.

Neben Psalmgesängen sollen andere geistliche Lieder gesungen werden dürfen. Der Bibeltext ist Zwick wichtig: Doch im Vordergrund steht für ihn der Sinn und nicht die wortgetreue Wiedergabe der Schrift; denn „die Wort sind der gläubigenn/ vnnd nit die gläubigen der worten...“<sup>24</sup>.

Den Unterschied zum Gesang der römischen Kirche, dem „bäpstischen“ Gesang, stellt er deutlich heraus. Es ist der volkssprachige Gesang, für den man nicht Italienisch („Welsch“) oder Latein können muss. Deutschsprachiger Gesang hat für Zwick Verkündigungscharakter; Sänger und Zuhörer verstehen die Sprache nun und können „Amen“ dazu sagen. Es wird nicht von Ablass und erwerbbarer Gnade gesungen, nicht nur die „gewichtigen“ dürfen singen, sondern alle.<sup>25</sup>

Nach Zwicks Wahrnehmung verstärkt die Art des Gesanges lediglich, was im Menschen bereits vorhanden ist, und legt nichts anderes in den Menschen hinein: Böse Gesänge bringen das Böse hervor, gute Gesänge reizen jedoch zum Guten.<sup>26</sup> Was er unter guten Gesängen versteht, benennt er nicht – aber es sind wohl die Lieder, die der Vorred folgen.

### 3.2. Die Lieder für „jung lüt“ im Nüw gsangbüchle

Insgesamt 17 der 150 Lieder in der erweiterten Ausgabe des „Nüw gsangbüchle“ von 1540 stammen von Zwick – darunter kein einziges Psalmlied. Der überwiegende Teil seiner Lieder ist für besondere Gelegenheiten gedacht.<sup>27</sup> Mit einem Vaterunserlied, einem Lied zu den Seligpreisungen und einem weiteren zu den Weherufen präsentiert er zentrale Bibeltexte in Liedform.<sup>28</sup>

Sechs Lieder sind schliesslich ausdrücklich den Kindern zugeschrieben.<sup>29</sup> Fünf Versgebete aus dem „Gebaett für jung lüt“ hat Zwick hierfür in das Gesangbuch übernommen: „Herr Gott/ din truw mit gnaden leist“ (vor der Kinderpredigt zu singen), „Jetzund so bitten wir dich Herr“ (zum Abschluss der Kinderpredigt zu

<sup>24</sup> Folgerichtig lautet im Gesangbuch die Überschrift nach den Psalmgesängen: „Heinach volgend die geistlichen Gsang vnd Christlichen lieder / deren etliche in der kirchen vor oder nach den predigen / etliche aber allein vsserhalb an statt der üppigen vnd schandtlichen wältliedern gesungen werdend.“ Zwick, Vorred, A iiiii a.

<sup>25</sup> Zwick, Vorred, A iii b.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Es sind dies zwei Lieder zur Taufe, ein Weihnachtslied, ein Lied zur Namensgebung und Beschneidung Jesu Christi (Neujahr), zwei Himmelfahrtslieder und zwei Abendlieder für die Kirche.

<sup>28</sup> Die Lieder sind: *Vnser vatter der du bist imm himmel, Christus mit sinen jüngern gieng und Christus hat geleert die saeligkeit.*

<sup>29</sup> Weitere drei Lieder für Kinder stammen aus den Federn der Vettern Zwicks: zwei Lieder von Thomas Blarer für die Rahmung der Kinderpredigt und ein deutsches *Veni sancte* von dessen Bruder Ambrosius.

singen)<sup>30</sup>, „O gott vnd vatter aller vaetter“ (ein Schulgesang für die Kinder), „Jetzt ist aber ein tag dahin“ (Abendgesang für die Kinder) und „Diß tagwerck ist yetz ouch volbracht“ (als anderer Abendgesang für die Kinder in der Schule). Über seine Stücke aus dem Gebetbuch hinaus findet man *Nun woelle Gott das vnser gsang* als einen Gesang „des jungen volcks zum guoten jar“.

#### a) Lieder zur Umrahmung der Kinderpredigt

Die Kinderpredigt ist eine besondere Einrichtung in der Stadt Konstanz. Näheres hierzu lässt sich aus der Schulordnung von 1540 erfahren. Die Predigt fand am Dienstagmorgen statt. Gerahmt wurde sie von Übungen in Gebeten und Liedern, Ermahnungen und endlich der Wiederholung des Predigtinhaltes durch Fragen des Lehrers an die Schöler.<sup>31</sup> Zwicks Lied vor der Kinderpredigt „*Herr Gott din trüw mit gnaden leist*“ ist eine ausführliche Bitte um den heiligen Geist, als Lehrer der Wahrheit und als Beförderer der rechten Einstellung Gottes Wort gegenüber: „das vns din wort nit sey ein schertz / ja ganz zuo dir bekeere.“ Was der Geist lehren könne und lehren möge ist Zucht, (Gottes-)Furcht, Friede, Liebe und Treue. Ausserdem bewahre er vor falscher Lehre.

Obwohl es ein Lied für Kinder ist, ist auch vom Lebensende die Rede. Niemand wisse, welches Alter er erreichen wird, und wie viele Tage ihm bleiben, weshalb der Beistand und die Hilfe zu einem seligen Ende erbeten werden. Eine Bitte, die in Zeiten hoher Kindersterblichkeit und Pestepidemien selbstverständlich auch für Kinder von Bedeutung ist.

„*Jetzund so bitten wir dich Herr*“ nach der Predigt zu singen, bittet um Bestätigung und Stärkung der wahren Lehre in den Kinderherzen. Im Wissen um das eigene Bösessein wird die Gotteskindschaft angestrebt und um ein mit „warer brunst“ der Liebe und des Glaubens gefülltes Herz gebeten.

<sup>30</sup> Die beiden Lieder „Herr Gott/ din trüw mit gnaden leist“ und „Jetzund so bitten wir dich Herr“ finden sich bereits in einem Straßburger Gesangbuch (1537), einem Augsburger Gesangbuch aus dem gleichen Jahr, später dann in einem Gesangbuch von Nürnberg (1618) und dem Gesangbuch von Coburg (1630, 1655 und 1660). Vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig 1864, 603ff. Weitau mehr Verbreitung und Aufnahme in ganz unterschiedliche Gebetbücher fanden Zwicks Prosa und Versgebete. Selbst in Löhes „*Samenkörner des Gebets*“ (6. Aufl. 1854) sind zwei vertreten (die Nr. 209 und 249). Zu weiteren Fundstellen vgl. Hruby, *Um 1535*, 255.

<sup>31</sup> Voran gingen – in der Schule – ein Vaterunser, das Glaubensbekenntnis und die Zehn Gebote. Dann folgte das „kirchengesang üben und die knaben ordentlich darin unterrichten“. Es schlossen sich eine Ermahnung zu Kirchengesang und Gottesdienst, ein Gebet und schliesslich der Gang zur Kirche an, wo die Predigt stattfand. Danach kehrten alle in die Schule zurück, es wurden Fragen zur Predigt gestellt und man übte, wie vor der Predigt bis zum Schulschluss, katechetische Texte und Lieder. Vgl. Philipp Ruppert, *Konstanzer geschichtliche Beiträge*. Viertes Heft, Konstanz 1895, 44.

Beide Lieder handeln vom Empfang der Worte und Lehre; das erste in vorbereitender Art, die Aufmerksamkeit auf die Predigt lenkend, das zweite als Nachbereitung und Vertiefung des soeben Gehörten.

#### b) Abendlieder

Auf der Abendantiphon am Sonntag zur Complet („Salva nos, Domine, vigilantes“) baut „*Jetzt ist aber ein tag dahin*“ deutlich auf.<sup>32</sup> Wie in vielen Kindergebeten zur Guten Nacht auch heute noch üblich, wird mit dem fünfstrophigen Lied auf den Tag zurückgeblickt; auf gutes und böses Tun während des Tages und einen richtigen, Gott gefälligen Umgang mit der von ihm geschenkten Zeit. Der vergangene Tag hätte dazu dienen sollen „gottsäliger“ und viel „gschickter“ zu werden (Str. 1); es folgt die Erkenntnis, dass man Böses getan, Gutes unterlassen und Zeit vertan hat, die unwiederbringlich ist (Str. 2). In Jesus Christus mögen die Sünden vergeben werden (Str. 3). Es wird betont, dass Gott den Betenden mit Fleisch und Blut kennt und damit auch dessen Handeln, wie seine Langsamkeit und Trägheit, die „heiligen waeg“ Gottes zu lernen (Str. 4). Wenn dann doch etwas Gutes getan, Lehre und Zucht angenommen wurden, möge Gott dafür sorgen, dass dies so bleibe und nicht wieder vergessen werde (Str. 5).

Das Lied zeichnet sich nicht durch eine besondere Kinderperspektive aus. „Gott“ und „Herr“ sind die verwendeten Gebetsanreden. Allein die Betonung, zu lernen, was richtig und gut ist, und entsprechendes Handeln zu üben, lässt das Lied eher zu einem Abendlied für Kinder werden.

Das Abendlied *Diss tagwerck ist yetz ouch volbracht* ist ebenfalls fünfstrophig und inhaltlich ähnlich angelegt. Hier wird allerdings die Kinderperspektive deutlicher: „biss das ich wird ein gschicktes [= artiges, frommes] kind“ (Str. 3). Das Gute kommt von Gott, das Versäumte ist auf der Seite des Kindes zu suchen (Str. 2). Ein interessanter Gedanke, auf die biblischen Talente bezogen, kommt in der vierten Strophe zum Ausdruck: man möge die Gaben Gottes nach seinem Willen einsetzen und es bleibt offen, ob damit die Begabungen der Kinder gemeint sind. Die Bitte um Schutz und Bewahrung von Leib und Seele, in Gottes Gnade zu bleiben, diese Nacht und alle Zeit, beschliesst das Lied. Mit seiner ionischen Melodie und der ebenmässigen Vierzeiligkeit wirkt das Lied ausgewogen und volksliedhaft.<sup>33</sup> Ob Zwick die Abendlieder für Kinder unterschiedlichen Alters vorsieht, indem das ei-

<sup>32</sup> Vgl. Hans-Bruno Ernst, Zur Geschichte des Kinderlieds: Das einstimmige deutsche geistliche Kinderlied im 16. Jahrhundert, (Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft; 8), Regensburg 1985, 153.

<sup>33</sup> Vgl. Ernst, Geschichte des Kinderlieds, 154.

ne „für die kind“ und das andere „für die kind in dschuol“ überschrieben ist, steht dahin.

Zwischen den genannten Kinderliedern zum Abend und zwei weiteren Abendgesängen in den Kirchen („Nun will sich scheiden nacht und tag“ und für „So wir jetz sind den tag am end“<sup>34</sup>) stellt Zwick über die Melodien eine Verbindung her. Dies spricht dafür, dass er zuerst die Kinderlieder schuf und dann durch das Bekanntsein der Melodien diese auch im Gottesdienst mit anderen Texten versehen eingesetzt hat.

#### c) Schullied

„O Gott vnd vatter aller vaetter leer vns“ erinnert mit dem formelhaften Rezitieren in neun Abschnitten an ein Responsorium breve; eine genaue Vorlage lässt sich nicht erkennen.<sup>35</sup>

Gott wird als Vater aller Väter und auch aller Kinder, als Meister aller Meister und Geist, als Lehrer der Wahrheit angesprochen. Er möge die Singenden belehren, dass sie sich das heilige Kinde Jesus für all ihr Tun und Lassen zum Vorbild nehmen: „Das wir mit jm zschuol gangind / Jn gsellschaft jm anhangind / Wachsend an geist / gnad / wyßheit / Zuo nutz diner Christenheit“. Das hier in den Kindermund gelegte (Lern-)Ziel ist es, dass alle Kinder eine Zierde für Gottes Kirche und Namen werden.

#### d) Neujahrsgesang

Für das Fest des Neuen Jahres ist „Nun woelle Gott, dass unser gsang“, gedacht. Mit diesem Lied singen die jungen Leute den einzelnen Berufen und Ständen der Gemeinde Neujahrswünsche zu. Ob dieses Lied in Neujahrgottesdiensten durch Schülergruppen vorgesungen wurde oder zu der Gruppe von Liedern zählt, die nach Zwicks Meinung den weltlichen Gesang bessern sollten, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. In seiner volkstümlichen Art muss man Vorbilder im Brauch des Neujahrssingens vermuten. Theologisch entspricht es dem mittelalterlichen Gedanken des „ordo salutis“ – dass jeder seinen Stand in der Gemeinschaft habe und diesen gottgefällig ausfüllen möge.

Interessant ist die Veränderung, die dieses Lied durch die Jahrhunderte aufweist. Mit einundzwanzig Strophen war es ein besonders langes Lied, das ins Hochdeutsche übertragen bald Eingang in andere Gesangbücher fand. Mit der

<sup>34</sup> Heute „Da nun der Tag uns geht zu End“: Reformiertes Gesangbuch der Schweiz (RG) Nr. 591.

<sup>35</sup> Vgl. Markus Jenny, Geschichte des deutschschweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert, Basel 1962, 203 sowie Ernst, Geschichte des Kinderlieds, 154.

Aufklärung wich es dann anderen Liedern. Friedrich Spitta, der die Lieder der Konstanzer Reformatoren wiederentdeckt hat, stellt das Lied in einer Ausgabe der Monatszeitschrift 1900/1901 vor und gibt eine Beschreibung zur Verwendung des Liedes im Gottesdienst.<sup>36</sup>

Heute befindet sich das Lied noch im Anhang des Evangelischen Gesangbuchs von Österreich.<sup>37</sup> Dass es ursprünglich aus der Perspektive von Kindern formuliert war, sieht man ihm jetzt nicht mehr an. Alle Strophen mit entsprechenden Formulierungen wurden gestrichen.<sup>38</sup> Mag es seinen ursprünglichen Platz im Neujahrsbrauchtum von Kindern und Jugendlichen gehabt haben, ist es nun ein Lied, das die gesamte Gemeinde singen kann.

### 3.3..Beobachtungen

Die Zahl der Lieder, die Zwick im Ntww gsbuchle dezidiert für Kinder vorsieht, ist überschaubar. Dennoch lässt sich an ihnen in Verbindung mit seinen Gedanken aus der Vorred manches über seine Absichten und sein (Lied-)katechetischen Konzept ablesen:

Sowohl in den Kindergebeten als auch in den Liedern formuliert Zwick überwiegend aus der Perspektive der Kinder. Er bemüht sich um eine einfache, verständliche Sprache, wenn er auch an der ein oder anderen Stelle doch dogmatische Begriffe verwendet. Sein Schullied ist ein schönes Beispiel dafür, dass er sogar das Gottesbild auf Kinder zugeschnitten wählt: Die Kinder bekommen Jesus als Kind, nicht als einen Erwachsenen zum Vorbild.

Neben einer schnörkellosen Sprache verwendet Zwick häufig die gleichen Strophenformen. Das erleichtert ein Auswendiglernen und Auswendigsingen. Die Gleichförmigkeit ihres Strophenbaus ermöglicht es zudem, manche Lieder mit verschiedenen Melodien zu singen. So z.B. die Lieder zur Kinderpredigt, die sowohl zu *Es sind doch saelig alle die*, *Hilff Herre Gott* oder *Ach vnser vatter* gesungen werden können. Eine andere Wort-Ton-Verbindung bringt Abwechslung und übt und schult die Singenden zusätzlich.

Die Lieder für Kinder befinden sich verstreut im Gesangbuch;<sup>39</sup> sie sind für alle Bereiche des Kinderlebens – Haus, Schule und Kirche – gedacht. Zwick thema-

<sup>36</sup> Vgl. Friedrich Spitta, Ein Gesang des jungen Volks zum guten Jahr. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 5. Jahrgang (1900), 1-3.

<sup>37</sup> EG/Öst Nr. 556.

<sup>38</sup> Weitere Veränderungen sind zu verzeichnen: Das ursprüngliche Alleluja am Ende einer jeden Strophe entfiel, ebenso Strophen, die einen bereits genannten Wunsch für einen Beruf oder Stand nur ergänzten. Nun gibt es pro Wunsch und Gruppe nur noch eine Liedstrophe.

<sup>39</sup> Hingegen findet sich in Michael Weisses „Ein New Geseng buchlein“ von 1531 eine eigene Rubrik „Sönderliche Geseng für die kinder“.

tisiert leider nicht, welche Gesänge er für die unterschiedlichen Altersabschnitte der „jungen lüt“ vorsieht.<sup>40</sup>

Die Lieder zeugen von Zwicks ernstem Interesse, Zucht und Ordnung schon bei den Kleinen zu erreichen, und zugleich von grossem Verständnis für die Natur der Kinder und ihre Weltsicht.

Um den inneren und äusseren Menschen zu verbinden, lässt er die Kinder Gebete nicht sprechen, sondern singen. Er weiss um die besondere Qualität, die ein Gebet dadurch erhält.

Dass Zwick seine Lieder vor allem für die Kinder schrieb, muss nicht nur daran liegen, dass er ihnen besonders zugetan war. Er dürfte bei dieser Arbeit ebenso die Erwachsenen im Blick gehabt haben, die er über die singenden Kinder erreicht. Ob im Haus, in der Schule oder im sonntäglichen Gottesdienst: Das Üben der Lieder und das Zu-Gehör-Bringen schulte alle Beteiligten. Über die Jungen auch für die Alten und für ein gemeinsames Singen aller zu sorgen, scheint Zwicks Ziel gewesen zu sein – wie u.a. die Melodieverbindung zwischen Abendliedern für Kinder und allgemeinen Kirchenliedern zeigt.

#### 4. Eine alte Frage neu gestellt

Dieser letzte Aspekt führt zu Fragen, die sich heute erneut stellen. In Anbetracht der steigenden Lebenserwartung wird der Abstand zwischen den Generationen immer grösser und entsprechend wachsen die Herausforderungen für das Gemeindesingen: Es wird gefragt, wie Alt und Jung in den Gemeinden zusammen singen können. Welche Lieder sind generationsverbindend? Und daran schliesst sich an:

##### 4.1. Was geben wir weiter?

Derzeit ist im deutschsprachigen Raum – und es wäre interessant zu erheben, wie es in anderen Ländern Europas darum bestellt ist – von Seiten der Religions-

---

<sup>40</sup> Bei Zwick rahmt der Gesang den eigentlichen Unterricht in der Schule. Erst bei Amos Comenius (1592-1670) findet man ein Konzept des Singens als eigentlichen Unterrichtsbestandteil. In seiner Schrift „Informatorium der Mutterschule“ von 1633 weist er bestimmten Altersstufen der Kinder genaue Liedvorschläge zu. Mit Abschluss der „Schola Vernacula“ im 12. Lebensjahr haben die jungen Gemeindemitglieder bereits ein umfangreiches geistliches Liedrepertoire erlernt. Das Lernen erfolgt nach dem Comenius'schen Grundsatz „vom Leichterem zum Schwereren“ voranschreitend. So lernen die Kinder vom Wiegenlied über Gebetslieder die Lieder zu besonderen Festzeiten kennen, um schliesslich alle gebräuchlichen Melodien eines Ortes und die Katechismuslieder, Psalmlieder und geistlichen Lieder zum Grossteil auswendig singen zu können. Vgl. Joachim Heubach, Die Bedeutung des geistlichen Liedes für die christliche Jugendunterweisung nach Joh. Amos Comenius. In: Theologische Zeitschrift 13, 1957, 285-297.294f.

pädagogik ein wachsendes Interesse am Medium Kirchenlied zu verzeichnen. Es entspringt sich verlagernden Schwerpunkten innerhalb der Religionspädagogik aber auch innerhalb von Kirche und Gesellschaft.

Nach einer längeren Phase, in der die Betonung des Kognitiven im Vordergrund stand und ein problemorientierter Unterricht die Religionspädagogik bestimmte, hat sich diese nun mehr und mehr auf die Ästhetik ausgerichtet.<sup>41</sup> So rücken Kunst, Musik im Allgemeinen und eben auch Kirchenmusik – im Speziellen: Kirchenlieder – wieder vermehrt ins Bewusstsein. Sie finden den Weg zurück in Unterrichtsmedien und Unterricht. Darüber hinaus wird grosser Wert auf ganzheitliche Lehr- und Lernmethoden gelegt, weshalb Tanzen, Singen, Schauspiel und künstlerisches Gestalten als didaktische Mittel häufiger eingesetzt werden. Rituale und Symbole gewinnen wieder an Bedeutung. Und Kindern – wie Erwachsenen – fremd gewordene Kirchenräume werden mit Hilfe der Kirchenraumpädagogik als Zeugen anderer Zeiten und gebauter Theologie neu entdeckt und mit allen Sinnen erschlossen.

Auf diesem Hintergrund wird das Kirchenlied als vielfältig einsetzbares und in sich reichhaltiges Medium für den Unterricht neu entdeckt.<sup>42</sup> Nachdem das „Dass“ wieder einen Platz gefunden hat, wird die alte Frage nach dem „Was“, nämlich welche Lieder man den Kindern beibringt, laut. Lehrende stehen damit vor der gleichen Aufgabe, wie ein Johannes Zwick vor bald fünfhundert Jahren.

Nicht weit entfernt von der einstigen Wirkungsstätte Zwicks hat 2006 eine Arbeitsgruppe des „Pädagogisch-Theologischen-Zentrums“ in Stuttgart-Birkach eine „Kernliederliste“ erarbeitet. Den Anstoss dazu gab „ein gewisses Erschrecken darüber, dass bei der Erarbeitung neuer Lehrpläne für den Religionsunterricht an den Grundschulen Lieder und Singen keine systematische Rolle gespielt haben.“<sup>43</sup> (Zuvor war bereits von einer Gruppe Kantorinnen und Kantoren aus der Kinderchorarbeit heraus eine Liste mit 15 Liedern erarbeitet worden).<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Vgl. Bubmann, Peter/ Landgraf, Michael: Musik in der religionspädagogischen Praxis – eine Übersicht, in: Dies. (Hg.), Musik in Schule und Gemeinde. Grundlagen – Methoden – Ideen. Ein Handbuch für die religionspädagogische Praxis, Stuttgart 2006, 13-51.45.

<sup>42</sup> Siehe hierzu die didaktische Erschliessung von (traditionellen) religiösen Liedern durch Manfred L. Pirner, in: Bubmann/Landgraf, a.a.O., 364-376. Hilfreich ist hier die Definition unterschiedlicher Liedtypen und dem daraus resultierenden Potential für verschiedene Unterrichtszusammenhänge. Siehe ausserdem: Harald Schroeter-Wittke, Präliminarien einer religionspädagogischen Hymnologie. In: JLH (46) 2007, 143-159.

<sup>43</sup> Leube, Kernlieder, 147.

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

Im Verlauf der Gremiumsarbeit wuchs die Liste, ursprünglich mit 25 Liedern geplant, auf dreissig und drei Kanons an.<sup>45</sup> Darunter befindet sich auch „All Morgen ist ganz frisch und neu“<sup>46</sup> von Johannes Zwick.

Zusammengestellt wurden die Lieder nach mehreren sehr unterschiedlichen Kriterien.<sup>47</sup> Der Aspekt „Verbindung über Generationengrenzen hinweg“ lässt weiterdenken. Wo Johannes Zwick mit der Erziehung der Kinder grundlegende Arbeit eines Gemeindeaufbaus leistete und das Material dazu, vor allem die Lieder, erst erstellen musste, stehen wir an einem ganz anderen Punkt. Die Materialfülle – Kirchenlieder, die sich für den Unterricht verwenden liessen – ist unüberschaubar gross. In den einzelnen Gemeinden gibt es Singkreise mit ganz unterschiedlichen Repertoirevorlieben; und Gottesdienste für einzelne Gemeindegruppen tragen zu einer „Zersplitterung“ der Singlandschaft bei. Auch das Medium Gesangbuch – das Einheitlichkeit schaffen möchte – ist eines neben vielen anderen (Liederheften, Liedersammlungen und selbst zusammengestellten Mappen). Was ist da das Verbindende und Verbindliche?

#### 4.2. Generationen verbinden(d)

Eine Liedauswahl, die „über Generationengrenzen hinweg“ verbindet, tut dies auf zweierlei Weise: Auf der einen Seite nimmt sie Lieder aller Epochen auf, so dass die Lieder vergangener Generationen mit denen der heutigen verbunden werden. Auf der anderen Seite verbindet sie die jetzt lebenden Generationen im gemeinsamen Singen von Jung und Alt.

Es gibt zwei Arten, Kindern Lieder zu vermitteln:

Die eine besteht darin, ihnen eigene Kinderlieder zugänglich zu machen. Damit sind Lieder gemeint, die in Melodie und Tonumfang aber auch Sprache und Struktur „kindgerecht“ sind. Diese Lieder begleiten die aufwachsenden Kinder über einen gewissen Zeitraum. Sie sind mit Kindergottesdiensten, Festen im kirchlichen Kindergarten, mit Religionsunterricht oder Singfreizeiten verbunden. Mit der fortschreitenden Entwicklung „entwachsen“ die Kinder den Liedern und sie legen sie ab. Deren Zeit ist vorbei.

<sup>45</sup> Die Liste ist ein Vorschlag. Es wird ausdrücklich betont, dass sie eine Richtschnur sein soll, kein Massstab. Es sollen nicht *nur* diese Lieder, sondern *wenigstens* diese Lieder gesungen werden. Fast hört man das Zwick'sche „wem es geliebt / vnd der nit bessers hat“ zur Erfahrung heutiger Religionspädagogen werden, denn die Resonanz auf die Initiative war beeindruckend: Ein Flyer, in hoher Auflage gedruckt, fand reissenden Absatz. Vgl. Leube, Kernlieder, 148.

<sup>46</sup> EG Nr. 440, GL Nr. 666, RG Nr. 557, KG Nr. 670.

<sup>47</sup> Es sind dies: Tageslauf, Kirchenjahr, Kasualien, der Sonntagsgottesdienst, die Verbindung über die Generationengrenzen hinweg, Gemeinschaft, emotionale Ansprache, Ökumene, protestantisches Profil, Mischung aus Traditionellem und Neuem. Die Lieder sollten sich durch sprachliche und musikalische Qualität auszeichnen. Vgl. Leube, Kernliederliste, 148.

Die zweite Art, die parallel zur Anwendung kommt, ist das Lernen der Lieder der Erwachsenen. Offen für jede Art der Musik lernen die Kinder deren Lieder, ohne sie vielleicht auch nur in Ansätzen zu verstehen. Im Einüben, im wiederholenden Singen, erschliesst sich die eine oder andere Textstelle erst nach und nach. Auch manchem Erwachsenen geht übrigens die Bedeutung manch einer Liedzeile erst spät auf. Daher die Erkenntnis, dass sich die kindliche Phantasie auf Teile von Texten, die das Kind nicht versteht, einen eigenen Reim macht und so Verstehens-Leerstellen zunächst einmal auffüllt.<sup>48</sup>

Schaut man sich die Auswahl der Kernliederliste an, wird deutlich, dass sie nur wenige Lieder aufführt, die in kindgerechter Sprache Inhalte des Glaubens aufnehmen oder vermitteln. Das liegt an der grundsätzlichen pädagogischen Entscheidung für das zweite Modell der Liedvermittlung.

Heutigen Kindern und Jugendlichen die Lieder der Erwachsenen beizubringen, wie es implizit vorgeschlagen wird, reagiert auf den vielbeklagten „Traditionsverlust“. Wenn einzelne als Jugendliche noch einen Kirchenbezug hatten und diesen als junge Erwachsene verlieren, so haben sie mit diesen Liedern doch das Wesentliche mitbekommen, um in späteren Lebensphasen daran anknüpfen zu können. Mit Liedern, denen man „entwachsen“ ist, wäre dies so nicht möglich.<sup>49</sup>

Schliesslich bringen uns die Abendlieder Zwicks noch auf die Fährte der beiden „Schlaflieder“ in der Kernliederliste.<sup>50</sup> Die Lieder sind Beispiele einer besonderen Form des generationen-übergreifenden Singens. Sie werden zumeist im häuslichen Bereich Kindern beim Zubettgehen vorgesungen, und diese stimmen oftmals ein. Ab einem gewissen Alter der Kinder verstummt jedoch der abendliche Gesang. Sind die Kinder erwachsen geworden und haben ihrerseits wieder Kinder, werden die Lieder noch einmal aktuell. Aus der eigenen Erfahrung und Erinnerung heraus werden sie wieder gesungen und an die nächste Generation weitergegeben. Das Schwelgen in Erinnerungen an die eigene Kindheit und das Gute, das sich mit den Liedern verbindet, ist für Erwachsene ein weiterer Antrieb, die (Kinder-)Lieder zu singen. Gelebtes Leben, Lebensphasen und

<sup>48</sup> So verhörte sich ein Junge, indem er eine Liedzeile aus Matthias Claudius' „Der Mond ist aufgegangen“: „... und aus den Wiesen steigt, der weisse Nebel wunderbar“ anders hörte: „... und aus den Wiesen steigt der weisse Neger Wumbaba“. Vgl. Axel Hacke und Michael Sowa, „Der weisse Neger Wumbaba“. Kleines Handbuch des Verhörens, München 2004, 12. Weitere vergnügliche Beispiele finden sich in Dies., Der weisse Neger Wumbaba kehrt zurück. Zweites Handbuch des Verhörens, München 2007.

<sup>49</sup> Eine besondere Kasualie stellt in diesem Zusammenhang die kirchliche Trauungen dar. Von manch einem mittlerweile kirchendistanzierten Brautpaar werden Kirchenlieder gewünscht, die beide in Jugendjahren gelernt haben und positiv mit Kirche verbinden. Was Musikern wie Pfarrern als ein regressiver Akt erscheinen mag, ist für die Paare stimmig und mit vielen Emotionen und Erinnerungen verbunden.

<sup>50</sup> Es geht um die Lieder „Der Mond ist aufgegangen“ und „Weißt Du, wieviel Sternlein steh'n“.

Lebensabschnitte, besondere Ereignisse sind in der Erinnerung mit den Liedern verknüpft; auch die Erinnerung an die eigenen Eltern oder Bezugspersonen, von denen man die Lieder gelernt hat. Ob und in welcher Weise diese Weitergabe religiösen Liedgutes heute geschieht, ist kaum untersucht.<sup>51</sup> Es lässt sich aber vermuten, dass die Weitergabe schwindet, wie es z.B. bei den traditionellen Nursery Rhymes in England geschieht.<sup>52</sup>

Das Gebiet, das sich im Spannungsfeld zwischen Jung und Alt in Schule und Gemeinde seit jeher eröffnet, ist gross. Es fordert nicht nur praktisch-theologisch heraus<sup>53</sup>, sondern stellt auch uns Hymnologen stets vor neue Aufgaben.

## Summary

Derzeit entwickelt die Religionspädagogik ein neues Interesse an Liedern der Kirche und am Gesangbuch. In einer unübersichtlich gewordenen „Singslandschaft“ und in Anbetracht einer Aufsplitterung in „Singmilieus“ wird nach Verbindlichem und Verbindendem gefragt, danach, welche Lieder weitergegeben werden sollten.

Der vorliegende Aufsatz nähert sich dieser Frage als einer Frage, die seit jeher mit dem Kirchengesang verbunden ist und in besonderem Masse zur Zeit der Reformation gestellt wurde. Am Beispiel des Konstanzer Reformators Johannes Zwick wird dessen katechetisches Konzept erörtert, das Kirchenliedern grosse Bedeutung beimisst. In den Fokus rücken Lieder, die er für „junge lüt“ geschaffen und in seinem „Nüw gsangbüchle“ festgehalten hat. Sie geben den Anstoss für Überlegungen zu einem „generationenübergreifenden“ Singen.

<sup>51</sup> In einer grossangelegten Berner Studie über „Rituale und Ritualisierungen in Familien“ untersuchte Christoph Morgenthaler mit seinen Mitarbeitern Abendrituale in Familien und richtete hierbei den Fokus auf das Gebet und dessen Bedeutung für Eltern und Kinder: Christoph Morgenthaler, Abendrituale und Gebetspraxis bei Familien mit Kindern, in: Katechetische Blätter 132, 2007, 166-170. Zu den Ritualen gehörten häufig auch Lieder, doch leider wurden diese bisher nicht näher in den Blick genommen. Nach dem erfolgten Abschluss des Projektes sind nun mehrere Publikationen angekündigt, die vielleicht auch diesen Aspekt näher behandeln werden.

<sup>52</sup> Dass es um die Weitergabe dieser geistlichen (Volks-)lieder nicht gut bestellt ist, weshalb sie auf der Kernliederliste fast wie auf einer Roten Liste schützenswerter Arten erscheinen, liegt an den heutigen Zeit- und Gesangsumständen in Familien mit Kindern. Eine Studie bezogen auf Nursery Rhymes in England macht hellhörig: Das Institut MyVoice befragte 1200 britische Eltern und fand heraus, dass 40 % der Befragten keinen einzigen bekannten Kindervers in Gänze rezitieren konnten. 44 % der Eltern gaben an, dass sie ihren Kindern statt der Rhymes, deren Ursprung und Bedeutung ihnen nicht mehr bekannt sind, Pop-Songs und Fernsehmelodien singen, die mehr Bedeutung in ihrem alltäglichen Leben haben. Vgl. Alexandra Frean, Humpty Dumpty falls from favour, in: The Times, July 9, 2007.

<sup>53</sup> Siehe hierzu z.B. Christa Gäbler, Kinder im Gottesdienst. Theorie und Praxis generationenübergreifenden Feierns, Stuttgart, Berlin, Köln 2001, bes. 165ff.



## Das *Gotteslob*-Liedrepertoire in Tiroler Pfarrgemeinden der Diözese Innsbruck

Am 7. Oktober 2008 wurde dem Pfarrbrief, der vom Seelsorgeamt der Diözese Innsbruck allmonatlich an die 247 Pfarrgemeinden Tirols<sup>1</sup> ausgesandt wird, ein Schreiben mit folgender Anfrage beigelegt:

„*Welche Lieder aus dem Gotteslob werden in Ihrer Pfarrgemeinde gesungen?*“

Konkret sollten jene Lieder des *Gotteslobs* (in der Folge GL) ermittelt werden, die bei den Sonntagsgottesdiensten erklingen. Dieser Frage folgten ergänzend:

1. Welche anderen Gesangbücher werden in Ihrer Kirche verwendet?
2. Gibt es besondere Lieder in Ihrer Pfarre? (z. B. für bestimmte Anlässe, eine spezielle Singweise?)

### Exkurs: Bisherige Umfragen zum Thema *Gotteslob*

In der Vergangenheit hat man zwar schon ähnliche Untersuchungen durchgeführt, doch war dort die Fragestellung eine jeweils andere.

So wurde etwa in der österreichweiten Studie von 1987 (Walther 1990) lediglich eine allgemeine Beurteilung des GLs durch verschiedene Gruppen (Pfarrer, Organist, Chorleiter usw.) erhoben. Im Zuge der regional begrenzten „Untersuchung über den liturgischen und künstlerischen Stellenwert der Kirchenmusik in der Diözese Innsbruck im Jahre 1996“ erstellte man einen Fragebogen, bei dem sich fünf von 56 Punkten auf das GL bezogen: Abgesehen von der Frage nach der Akzeptanz des GLs, wer die Lieder auswählt und worauf dabei besonders geachtet wird sowie welche Rolle der Volksgesang an Sonn- und Festtagen spielt, wurde lediglich nach der (geschätzten) Zahl der tatsächlich gesungenen Lieder gefragt, wobei man nach dem *multiple choice*-Prinzip 25, 50, 75, 100 oder „mehr“ ankreuzen konnte. Konkrete Lieder wurden lediglich mit einer Frage angespro-

<sup>1</sup> inkl. Obleute des Pfarrgemeinderats sowie Seelsorgestellten (39) und Klöster ca. 700 Adressaten

chen: „Welche wichtigen Lieder vermissen Sie in Ihrem Gesangbuch (muß nicht das Gotteslob sein) am meisten?“ (Pressl 1999: 326-8).

Im Jahr 2003 initiierte die Unterkommission „Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch“ (in der Folge GGB) eine Akzeptanzumfrage zum GL, die als einzige auf Einzelnummern des GLs einging, in der Regel auch wieder nach dem *multiple choice*-Verfahren, manchmal aber auch mit der Möglichkeit, selbst Lieder anzuführen; etwa beim Fragen-Komplex zu den Ordinariusgesängen („Welche Lieder für Kyrie, Gloria [...] haben sich Ihrer Einschätzung nach bewährt?“) oder zum Repertoire („Welche älteren Lieder vermissen Sie im Stammteil des „Gotteslob“?“). Die Ergebnisse der Diözese Innsbruck bezüglich Liedrepertoire sollen hier kurz zusammengefasst werden (bzw. sind sie in der folgenden Auswertung eingearbeitet):

Die den Gesangsteil des GLs betreffenden Fragenkomplexe waren in fünf Teile gegliedert (Themen/Inhalte, Ordinariusgesänge/Messlieder, Lieder und Gesänge/Repertoire, Psalmodie/Litaneien, Tagzeitenliturgie) und machten gut 40 Prozent aller Fragen aus (41 von 99). Etwa ein Drittel der Fragen waren durch eigene Einträge zu beantworten, also ohne vorgegebene Antwortmöglichkeiten. Zur Auswertung: Teilgenommen haben 44 Pfarngemeinden. Zu wenige Lieder gibt es laut Probanden insbesondere für die Themen Bußzeit, Karwoche, Fronleichnam, Dreifaltigkeit und Heilige. Mehr Lieder wünscht man sich vor allem zu den Bereichen Taufe, Schöpfung und Hochzeit. Zu den meistgesungenen Ordinarien zählen die Leopold- (37 Nennungen!), die Erste Choral- (18) und die Florian-Messe (16), also die GL-Nummern 433ff., 401ff. und 429ff. Die 23 bewährtesten Messlieder (ab 6 Nennungen) gehören auch in der vorliegenden Studie mindestens zu den stark vertretenen Nummern. Die mit 23 Nennungen meistgenannten sind *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (457) und *Heilig ist Gott in Herrlichkeit* (469), letzteres auch hier in der „Hitliste“. Bei der Frage, welche Lieder des Diözesan- bzw. Österreich-Anhangs die Probanden sich in den Stammteil wünschen – was ja die besondere Beliebtheit der betreffenden Gesänge zum Ausdruck bringt –, gelangten mit zwölf bzw. elf Nennungen folgende drei an die Spitze: *Christus ist erstanden* (931), *Heiliges Kreuz, sei hochverehret* (820) und *O du fröhliche, o du selige* (817). Auch sie finden sich unter den beliebtesten Liedern an dieser Stelle.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Auch die weiteren 18 Lieder, die 2003 vom Anhang in den Stammteil reklamiert wurden, sind im Rahmen der vorliegenden Studie vertreten: 808, 812, 821, 826, 830, 838, 841, 842, 843, 847, 848, 851, 852, 901, 921, 927, 930, 932.

Aufgrund also der bisherigen Untersuchungen scheint mir eine (wenn auch räumlich eingeschränkte) Umfrage mit dem Ziel, welche Lieder des GLs nun tatsächlich gesungen werden, vor allem auch in Anbetracht des bald erscheinenden neuen GLs sinnvoll. Nicht, dass man damit den Lauf der Dinge noch beeinflussen könnte oder wollte, aber um ein kleines Resümee unter 34 Jahre *Gotteslob* zu ziehen, bevor es durch die neue Ausgabe abgelöst werden wird.

Als Folge des Schreibens an die zur Diözese Innsbruck gehörigen Pfarrrgemeinden langten zunächst bis zur Frist Ende November 2008 nur 23 Rückmeldungen ein.

Eine neuerliche Anfrage erfolgte am 11. Feber 2009 an jene Pfarreien, die über eine Mailadresse verfügen und die über die Website der Diözese herausgefiltert wurden (wobei von den rund 50 Adressen 18 ungültig waren). Auf diese neuerliche Aussendung reagierten weitere 18 (inkl. der verspätet eingelangten: 22) Pfarreien. Somit beträgt die Rücklaufquote etwa 18 Prozent.

Folgende 41 Pfarreien<sup>3</sup> haben sich an der Umfrage beteiligt:

Ainet, Axams, Berwang, Ehrwald, Fulpmes, Gramais, Grinzens, Hippach/Aschau/Ginzling-Dornauberg, Inner-/Außervillgraten, Innsbruck-Allerheiligen, Innsbruck-Olympisches Dorf, Innsbruck-Pradl, Innsbruck-Saggen, Innsbruck-Sanatorium Kettenbrücke, Innsbruck-Sieglanger, Inzing, Jenbach, Kartitsch, Lienz-St. Marien, Matrei in Osttirol, Mils bei Imst, Oberlienz, Pinswang, Polling (Kaplanei), Ranggen, Rinn, Rum, Schwaz, Sistrans, Sölden, Stams, Steeg/Hägerau/Kaisers, Steinach am Brenner, Strass, Telfes, Terfens, Tulfes/Rinn, Vils, Völs, Vomp/Vomperbach, Wilten.

Den Ergebnissen vorzuschicken ist, dass nicht alle Pfarreien vollständige Daten geliefert haben und somit teilweise nicht das gesamte Kirchenjahr berücksichtigt werden konnte. Einige sandten Unterlagen, die ausdrücklich das vollständige Repertoire der Pfarrgemeinde wiedergeben, andere wiederum eine Liste der „gängigsten Lieder“ (Lienz-Pfarre St. Marien). Manche führten das gesamte bekannte Liedgut aus dem GL an, andere entsprechend der von mir gestellten Anfrage wirklich nur die Nummern der Sonntagsgottesdienste<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> De facto sind es mehr, da manche Pfarrer mehrere Pfarreien betreuen wie etwa Inner-/Außervillgraten oder Hippach/Aschau/Ginzling (3 Pfarreien!). Nicht berücksichtigt werden konnte die Pfarre Innsbruck-Petrus Canisius (Mail vom 16.11.2008) mit allgemein gehaltener Information. Die Daten der Pfarren St. Justina/Pustertal (Eingang 2.3.09), Münster (Eingang 4.3.09), Schlitters (Eingang 7.3.09) und Wiesing (Eingang 11.3.09) konnten aus zeitlichen Gründen nicht mehr en détail eingearbeitet werden; bei Durchsicht der dort verwendeten GL-Nummern zeigt sich jedoch, dass der Liederkanon weder abweicht noch nennenswert erweitert ist, sondern die durch die bisherigen Einsendungen vorgegebene Tendenz bestätigt.

<sup>4</sup> Einbezogen wurden trotzdem auch Angaben, die Lieder betrafen, die nicht bei Sonntags- oder Festgottesdiensten gesungen werden.

Auch die mäßige Beteiligung macht die Relativität dieser Studie bewusst. Dennoch sind die Tendenzen meines Erachtens sehr wohl aussagekräftig, denn bereits nach einigen Eingängen zeichneten sich die großen Linien ab. Daher verzichte ich in der Auswertung auf Detailanalysen und konzentriere mich auf eben diese augenfälligen Tendenzen.

### Zur Form der Einsendungen

Die meisten Rückmeldungen langten auf dem Postweg ein, einige wenige per Mail.

Der überwiegende Teil wurde von den Pfarrern selbst bzw. dem Pfarramt oder Dekan beantwortet, nur zehn kamen von Organisten oder/und Chorleitern (darunter vier Frauen).

Neben der chronologischen Auflistung nach den Nummern (17) oder der thematischen nach den Zeiten des Kirchenjahrs usw. (16) haben sieben Pfarreien aktuelle oder ältere Liedpläne geschickt (deren Auswertung z. T. sehr aufwendig war). Ein Kuriosum ist die Einsendung eines herausgerissenen GL-Registers mit Markierungen der gesungenen Lieder!

Die Liederlisten sind – wie bereits angesprochen – nicht alle vollständig; auch sind fallweise (kopierte) Listen darunter, die bereits für einen früheren Anlass zusammengestellt wurden (z. B. Polling, Rum – Zusammenstellung von 1997! – oder Ranggen). So kann es sich um fehlende Abschnitte des Kirchenjahrs etwa bei Liedplänen handeln<sup>5</sup>, oder der Einsender hat von vornherein vermerkt, dass es sich um eine Liste jener Lieder handelt, die sie „oft singen“ (Steeg, Vomp) oder eine „Auswahl“ repräsentieren (Ranggen). Die Organistin von Jenbach dagegen weist ausdrücklich darauf hin, dass ihre Auflistung vollständig ist. Auch jene von Axams gibt an, ein „ziemlich vollständiges Bild des Repertoires unserer Gemeinde“ zu geben, da sich die Aufzeichnungen über die letzten zehn Jahre erstrecken.

Vereinzelte wurden ganze Abschnitte mit einer resümierenden Notiz in der Art „401-539“ abgetan oder sogar ausgespart, wie z. B. vom Pfarrer von Völs: „Die Psalmen, Litaneien und Andachten werden bei uns reichlich verwendet, ebenso die Gebete 2 bis 8.“<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Unvollständig sind z. B. die Liedprogramme von Sistrans (Sept.-Nov. 2008!) oder Innervillgraten (Apr.-Okt. 2008); abundant dagegen die Liedpläne aus Ehrwald, die sich über vier Jahre erstrecken (Nov. 2004-Nov. 2008).

<sup>6</sup> ähnliche Kommentare aus Stams („Psalmen, Andachten, Gebete und der gleichen sind nicht enthalten.“) oder Innsbruck-Sieglanger („Alleluja und Psalmen scheinen hier nicht auf.“); auf den Liedlisten von Pfarrer Scheierling (Innsbruck-Olympisches Dorf) steht wiederholt „Psalm“ ohne diese(n) zu präzisieren.

Die Art der Schreiben reicht von der einfachen Auflistung bis zu Sendungen mit ausführlichen Kommentaren und persönlichen Statements zur Gesamtlage des Kirchengesangs. In Einzelfällen erfolgte die Zusendung von ortsüblichen Liedzusammenstellungen (Innervillgraten, Vils/Pinswang) oder einzelnen Liedblättern (Rinn, Rum, ...).

## Auswertung

Die Auswertung brachte folgendes Ergebnis:

Insgesamt sind ca. 490 der 936 GL-Nummern in Gebrauch. Das sind – rechnet man etwa 240 der GL-Nummern weg (v. a. Gebete, Andachten und fehlende Nummern) – etwa 70 Prozent des Liedbestandes des GLs.

Ein einziges Lied haben ausnahmslos alle Pfarreien angegeben, und zwar ist dies *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* (GL 258) – ein Lied des 17. bzw. 18. Jahrhunderts; der Text stammt aus der Feder des berühmten Kirchenlieddichters und Pastors Joachim Neander.

**18 Lied-Nummern werden in (fast) allen Pfarreien gesungen** (mind. 38 von 41, also in max. 3 Pfarreien nicht):

- 105ö *O Heiland, reiß die Himmel auf* (1622, 1666)<sup>7</sup>
- 107ö *Macht hoch die Tür, die Tor macht weit* (vor 1623, 1704)
- 115 *Wir sagen euch an den lieben Advent* (1954, 1954)
- 132 *Es ist ein Ros entsprungen* (1587/88, 1599)
- 245 *Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein* (1847, 1741)
- 249 *Der Geist des Herrn erfüllt das All* (1941, 1609)
- 257ö *Großer Gott, wir loben dich* (1771, 1776/1852)
- 266ö *Nun danket alle Gott* (1636)
- 267ö *Nun danket all und bringet Ehr* (1647, 1653/1562)
- 576 *Freu dich, du Himmelskönigin* (1600/12. Jh., 1600)
- 594 *Maria, dich lieben ist allzeit mein Sinn* (1972, 1765)
- 595 *Maria, breit den Mantel aus* (1640)
- 615 *Alles meinem Gott zu Ehren* (1724/1963, 1732/1808)
- 639 *Ein Haus voll Glorie schauet weit über alle Land* (1876/1972, 1876)
- 801 *Hier liegt vor deiner Majestät*, Messliedreihe von Michael Haydn (1777, 1795)

<sup>7</sup> Die Zeitangaben zu den Liedern wurden dem GL entnommen.

- 802 *Wohin soll ich mich wenden*, Messliedreihe („Deutsche Messe“) von Franz Schubert (1827)  
 820 *Heiliges Kreuz, sei hoch verehret* (1866)  
 838 *Glorwürdge Königin, himmlische Frau* (1820, 1885)

Zahlreiche weitere Lieder, nämlich **13 Nummern**, sind in den meisten Pfarreien gebräuchlich (mind. 35 von 41 Pfarreien, also in max. 6 Pfarreien nicht):

- 140 *Zu Betlehem geboren ist uns ein Kindelein* (1637, 1599/1638)  
 179 *O Haupt voll Blut und Wunden* (1656, 1601)  
 261 *Den Herren will ich loben* (1954/1971, 1613)  
 462 *Zu dir, o Gott, erheben wir* (1972/1851, 1582)  
 469ö *Heilig ist Gott in Herrlichkeit* (1965, 1582)  
 608 *Ihr Freunde Gottes allzugleich* (1623, 1588)  
 638 *Nun singe Lob, du Christenheit* (1967/1991, 1653/1562)  
 656ö *Wir sind nur Gast auf Erden* (1935, 1935)  
 817 *O du fröhliche, o du selige* (1816, vor 1788)  
 839 *Meerstern, ich dich grüße* (1705/1830)  
 847 *Erde singe, daß es klinge* (1835, 1741)  
 851 *Herr, ich bin dein Eigentum* (vor 1793/1963/1946, 1655)  
 931 *Christus ist erstanden* (1807)

Es fällt auf, dass von diesen insgesamt 31 beliebtesten Kirchenliedern acht aus dem Österreichteil stammen; auch die Advents- bzw. Weihnachtszeit, der Themenbereich „Lob und Dank“ sowie die Marienlieder sind stark vertreten. Von den Messliedreihen sind es neben den zu erwartenden Favoriten Michael Haydn- und Schubert-Messe zwei Sätze aus der Ersten Reihe (462, 469). Die restlichen Nummern fallen in die Themenbereiche Pfingsten, Leben aus dem Glauben, Kirche, Passion, Engel und Heilige, Tod und Vollendung; ein Titel findet sich im Diözesananhang.

Das älteste Lied ist *Es ist ein Ros entsprungen*, das jüngste *Wir sagen euch an den lieben Advent*.

Bemerkenswert ist – trotz des Schwerpunkts, der bei der Erstellung des GLs ohnehin intendiert war –, dass ein Drittel der Lieder (bzw. Text und/oder Melodie) aus dem 17. Jahrhundert stammt. Etwa gleich viele gehen auf das 18./19. Jahrhundert zurück. Acht Texte (drei davon teilweise) sind aus dem 20. Jahrhundert und werden auf Melodien gesungen, die auf das 16. bis 19. Jahrhundert zurückgehen; zwei Melodien aus dem 16. Jahrhundert stammen von Caspar Ulenberg (1582), angewandt auf die beiden Texte der ersten Messliedreihe. Für die zeitlose Kraft einer weiteren bereits jahrhundertealten Melodie spricht die Tatsache,

dass gleich zwei Lieder mit einer Weise von Johann Crüger zu den meistgesungenen zählen (267 und 638).

Zwei Nennungen sind zur Gänze aus dem 20. Jahrhundert.

Diese Gewichtung hinsichtlich des Alters der Lieder spiegelt die Gesamtanlage des GLs wider, über die Franz Karl Praßl notiert: „Die Lieder des 18. und 19. Jahrhunderts füllen generell die Anhänge des Gotteslob, weil die Bearbeiter des Stammteils aus ihrer ideologischen Fixiertheit auf Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts diesem Repertoire nicht zugeneigt waren.“ (Praßl 2003: 117).

Laut der 1996 in der Diözese Innsbruck durchgeführten Umfrage<sup>8</sup> werden in mehr als der Hälfte der Pfarreien 50 bzw. weniger Lieder gesungen (Pressl 1999: 183). Als mögliche Gründe für diese schwache Nutzung nennt Pressl die Unzufriedenheit mit dem Liedbestand, aber auch die fehlende Tradition im Erlernen neuer Lieder. Dass ein Sechstel aller Gemeinden mehr als 100 Lieder im Repertoire hat, führt Pressl als positiv einzuschätzende Auffälligkeit an.

Ein wesentlich besseres Resultat erbringt dagegen die vorliegende Studie:

In den 37 Pfarrgemeinden mit vollständigen Angaben<sup>9</sup> werden zwischen 54 und 254 Lieder gesungen, wobei drei Viertel über 100 Titel im Repertoire haben. Spitzenreiter sind jene mit über 200 Liedern: Vils (254), Völs (213) und Ainet (210). Durchschnittlich sind es jedenfalls rund 127 Lieder. Diese Zahl entspricht fast jener, von der Heinz-Walter Schmitz sagt, es erfordere „in einer Gemeinde alle Mühe, um [rund 130 Titel] über Jahre als Volksgesangsrepertoire“ zu erhalten. Seiner Meinung nach reichen 100 Lieder aus (Schmitz 2003: 145).<sup>10</sup>

Bei der Analyse der aus den eingegangenen Informationen erstellten Synopsen ergibt sich folgendes Bild:

Besonders stark vertreten sind die Abschnitte 140-145 (Weihnachtslieder), 262-270 (Lob und Dank), 433-435 (Leopold-Messe), 462-473 (Erste Reihe), 537-558 (Messgesänge, Fronleichnam, Jesus Christus), 583-585 (Marienlieder), 830-852 (Österreichteil: v. a. Fronleichnam, Maria, Lob und Dank) und 901-905 (Diözesananhang: Messlieder). Auch der Abschnitt 474-491 (Zweite und Dritte Reihe) wird noch z. T. von mehr als der Hälfte der Pfarreien genutzt.

Stark vertretene Einzelnummern sind 103, 106, 110, 129, 160, 218, 223, 282, 294, 295, 457, 573, 588, 614, 616, 644, 808, 812, 818, 821, 826, 927, 930 und 936.

<sup>8</sup> Rücklaufquote von rund 70 Prozent (Pressl 1999: 169)

<sup>9</sup> Ausgenommen wurden bei dieser Zählung die Pfarrgemeinden Inner-/Außervillgraten, Innsbruck-Allerheiligen, Sistrans und Steeg.

<sup>10</sup> 600 Lieder (sic!) beherrschte die Pfarrgemeinde von Pertisau am Achensee in den 1970-er Jahren. Der sehr engagierte Pfarrer ließ mittels Overhead-Folien die Kirchenlieder an die Wand projizieren. Zudem wurden die Einheimischen durch das engagierte Mitsingen der Touristen angespornt (Auskunft von Mag. Raimund Runggaldier, Diözese Innsbruck/Referat Kirchenmusik, 12.03.2009).

In Oberlienz, Ranggen, Vils, Stams und Ainet kennen die Kirchgänger besonders viele Lieder aus dem Abschnitt 462-491 (Erste bis Dritte Reihe der Messgesänge). In Stams und Ainet singt man außerdem die Nummern 425-442 (Alban-, Florian-, Leopold-, Paulus-<sup>11</sup> und Mainzer Dom-Messe).

Beim Abschnitt 103-145, also den Advent- und Weihnachtsliedern, sind die Pfarrgemeinden Innsbruck-Sanatorium, Vils, Völs und Berwang am stärksten vertreten, die beiden letztgenannten außerdem bei 262-291 (vorw. Lob und Dank). Aus dem Abschnitt 213-230 (Ostern) verwendet man im Sanatorium Kettenbrücke in Innsbruck zahlreiche Lieder.

Bei den sonst spärlich vertretenen Nummern zwischen 901 und 923 (Messlieder aus dem Diözesananhang) tun sich besonders die Pfarrgemeinden Kartitsch, Vils, Stams und Innsbruck-Saggen hervor. Die Messen 901-905 sowie 906-914 werden (fast) vollständig von sieben Gemeinden gesungen, die Sätze 915-920 (fast) vollständig dagegen von zwölf. In Stams werden ausnahmslos alle Sätze von 901-920 verwendet, ebenso in Vils (mit Ausnahme von zwei Nummern).

Wenige Pfarrgemeinden sind – auch weil sie z. T. nicht den Sonntagsgottesdienst betreffen – in folgenden Bereichen vertreten:

116-125 (Advent: Gemeindeverse und Vesper), 146-156 (Weihnachten: Gemeindeverse, Vesper), 186-210 (Fastenzeit, Karwoche), 229-244 (Osterzeit, Pfingsten), 300-378 (Vertrauen und Bitte, Feier der Gemeindemesse, *Pater Noster*), 401-461 (lateinische und deutsche Messgesänge), 492-535 (Messgesänge ab der Dritten Reihe und diverse), 646-776 (Kirche, Tod und Vollendung, Wortgottesdienst, Stundengebet, Psalmen, Litaneien, Andachten), 678-698 (Stundengebet).

Die ersten beiden Chormessen (401-409 bzw. 408) werden beispielsweise nur von sechs Pfarrgemeinden genutzt (Innsbruck-Allerheiligen, Rum, Vils, Ehrwald, Sölden und Berwang). Fast zur Gänze wird die sechste Messliedreihe („mit Kindern“, 504-511) in Ainet gesungen. Zusätzliche Marienlieder sind besonders in Stams beliebt (570-573, 577, 578, 581, 582, 587, 590), vier davon wurden ausschließlich von dieser Gemeinde genannt.

Vor allem in Vils kennt man viele Lieder, unter anderem Psalmen<sup>12</sup>, die sonst in keiner oder kaum einer der anderen Pfarreien gelistet sind.<sup>13</sup> Die Haydn- und Schubert-Messe – von denen Praßl schreibt, sie seien „in hohem Grad Ausdruck der Identität und musikalischen Beheimatung der Katholiken innerhalb einer ganzen Nation“ (Praßl 2003: 111) – werden in Vils komplett mit allen Sätzen ge-

<sup>11</sup> die Paulus-Messe in Ainet ausgenommen

<sup>12</sup> 684, 685, 714, 718, 719, 720, 722, 723, 727, 731, 732, 738, 741 und 746 – die Hälfte davon nur für Vils nachgewiesen!

<sup>13</sup> Das hängt selbstverständlich auch damit zusammen, dass von Vils zusätzliche Angaben (etwa zu Vespern) vorliegen.

sungen. Vor allem die Sätze 4 und 8 der Michael Haydn-Messe sind sonst jedoch meist ausdrücklich ausgenommen!<sup>14</sup>

Von den 41 Pfarreien wurden insgesamt folgende GL-Nummern genannt:

103-123, 125, 129, 130, 132, 134, 135, 136, 138-147, 149-153, 155, 156, 158, 160-183, 186-191, 193, 194, 196, 199.

202-210, 213, 214, 218-224, 226-237, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 255, 257-270, 272, 277, 278, 280-283, 286, 289-298.

300, 303, 304, 355, 358, 360, 362, 364, 366, 378.

401, 403-408, 423-442, 445, 448, 455-499.

500, 502, 503, 505-511, 513, 514, 519, 520, 521, 523, 525-535, 537, 538, 539, 541-544, 546, 547, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 558-564, 570-574, 576, 577, 578, 580-590, 594, 595, 597.

602, 603, 605-612, 614, 615, 616, 619-624, 626, 627, 631, 632, 634, 635, 637-640, 642, 643, 644, 646-649, 651, 655, 656, 657, 659, 660, 662, 664, 668-672, 678, 679, 680, 684-689, 694, 696, 698.

700, 703, 706, 707, 714, 718-723, 727, 731, 732, 738, 741, 742, 746, 748-751, 761, 762, 769, 770, 775, 776.

801-824, 826-843, 846-849, 851, 852, 853, 855-858.

901-936.

Nicht konsequent nachvollziehbar ist bei dieser Studie – eine Ausnahme bilden die Jahres-Liedpläne einzelner Gemeinden – die **Häufigkeit**, mit der die Lieder gesungen werden. In den meisten Fällen liegen ja lediglich Auflistungen der GL-Nummern vor. Vereinzelt aber haben die Einsender die Häufigkeit kommentiert:

Sr. Maria Herta Fuchs vom Sanatorium Kettenbrücke in Innsbruck kennzeichnet etwa einzelne Liednummern mit Sternchen, die diese als „sehr oft“, „oft“ und „zum Anlass“ gesungen ausweisen. Unter „sehr oft“ fallen die drei Messliedreihen 462, 801 und 802.

Der Ranggener Organist Dr. Franz Gratl nahm eine Einteilung in „sehr gängige“, „gängige“ und „weniger gängige“ Lieder vor.<sup>15</sup> Zu den „sehr gängigen“ zählen unter anderem die Messliedreihen 429-432 (Florian-Messe), 462-483 (Erste und Zweite Reihe), 801 (Michael Haydn-Messe), 802 (Schubert-Messe) sowie diverse Lob- und Danklieder (257, 258, 266, 267 und 638), Marien- (573, 585, 594, 595, 838, 839 und 842), Advent- (103, 105-107, 115), Weihnachts- (129, 132, 134,

<sup>14</sup> so etwa von der Jenbacher Organistin durch den Zusatz „nur 2, 5, 6, 9“ bei der Haydn-Messe und „alles außer 6“ bei der Schubert-Messe oder vom Völser Pfarrer durch die Anmerkung „außer 4 und 8“ im Falle der Haydn-Messe

<sup>15</sup> Die „kurz zusammengefasste“ Aufstellung entstand im Jänner 2008 „als Handreichung für unsere häufigen Aushilfspriester“.

140, 141, 143, 144, 153, 158, 818), Fasten- (160, 179, 537, 820, 821, 930), Oster- (213, 228, 576, 585, 931) und Pfingstlieder (245, 248, 249).

Dagegen gelangen die beiden bekanntesten Messliedreihen 801 und 802 z. B. in Inzing „ganz selten“ und in Ainet „sparsam“ zur Aufführung! Der zweite Hinweis des Organisten und Chorleiters aus Ainet betreffend die Häufigkeit der verwendeten Lieder bezieht sich auf das *Salve Regina* (570), das demzufolge „oft“ zum Einsatz kommt; dieses wurde übrigens nur von ganz wenigen Pfarrgemeinden genannt.

Bei den Liedplänen von Telfes fällt auf, dass sehr oft Halleluja, Gabenbereitungslied und Sanctus aus den ersten drei Messliedreihen verwendet werden. Bei Pfarrgemeinden wie Vils, die über 250 Kirchenlieder im Repertoire haben, kann man davon ausgehen, dass Wiederholungen eher selten sind.

### (...) und immer wieder Lieder aus dem „alten Gotteslob“<sup>16</sup>

Nicht selten wurden von den Befragten auch Lieder aus dem alten GL angeführt.

Bereits im Rahmen der österreichweiten Untersuchung von 1987 kritisierte man am aktuellen GL vor allem die Veränderung mancher Lieder, insbesondere die Abänderung der Melodien (Walther 1990: z. B. 19, 30, 57f., 82). Damals gab die Hälfte der Organisten an, bei manchen GL-Liedern die älteren Fassungen zu spielen.

Auch bei der in der Diözese Innsbruck 1996 durchgeführten Umfrage kristallisierte sich ein eindeutiger Trend bei der Frage nach den am meisten vermissten Liedern heraus: Ein Drittel aller Liedwünsche bezog sich auf das alte GL, was, wie Anton Pressl meint, mit der befragten Altersgruppe (durchschnittlich 53 Jahre) und der „Sehnsucht nach alten, vertrauten Melodien“ zusammenhängt (Pressl 1999: 184).<sup>17</sup>

Das in der vorliegenden Studie meist genannte und im aktuellen GL fehlende Lied ist *Dem Herzen Jesu singe*. In Rinn oder Ranggen heute noch gesungen, war es schon bei der Untersuchung von 1996 mit zehn Nennungen Spitzenreiter der vermissten Lieder! An zweiter Stelle folgte damals *Wir ziehen zur Mutter der Gnade*, das ebenfalls heute noch gebräuchlich ist:

<sup>16</sup> Für diese Studie wurde ein Exemplar der ersten Auflage von 1946 verwendet, siehe Literaturliste.

<sup>17</sup> Pressl führt eine Liste der im aktuellen GL vermissten Lieder an. – An zweiter Stelle stand der Wunsch nach „Liedern für die Jugend“. Weiters wurden Marien- und Herz-Jesu-Lieder vermisst, am Rande auch Mess- und tirolspezifische Lieder (Pressl 1999: 184).

In Tulfes/Rinn werden nicht nur diese beiden Lieder gesungen, sondern beispielsweise auch *Stark wie der Tod*<sup>18</sup>, *Maria durch ein Dornwald ging*, *O herzliebste Mutter* und *Geht alle zu Josef*<sup>19</sup>. Der Pfarrer von Rinn legte seinem Schreiben Liedblätter von *Dem Herzen Jesu singe*, *Wir ziehen zur Mutter der Gnade* und *Segne du, Maria* bei.<sup>20</sup>

Auch der Organist und Chorleiter der Pfarrgemeinde Ainet, der seit 1947 im Amt ist, betont den Gebrauch von Liedern aus dem alten GL. Der Dekan von Breitenwang nennt ein (nicht näher bezeichnetes) Christkönigslied, *Dem Herzen Jesu singe* sowie die Advent- und Weihnachtslieder *Maria durch ein Dornwald ging*, *Es wird scho glei dumper*, *Advent, du stille Zeit*, *Menschen auf dem Weg durch die dunkle Nacht* und *Tochter Zion*.<sup>21</sup>

In Ranggen sind drei der alten Ausgabe entnommene Lieder sowie ein weiteres „im GL hinten eingeklebt“: *Dem Herzen Jesu singe*, *Jesu Herz, dich preist mein Glaube*, *Wir pflügen und wir streuen* und *Näher, mein Gott, zu dir*. Exakt dieselben drei Lieder des alten GLs sind bei der Akzeptanzerhebung in der Diözese Innsbruck (2003) am häufigsten genannt worden!

In einigen Fällen werden Liedtexte des aktuellen nach Melodien des alten GLs gesungen:

Die Kirchgänger von drei Pfarrgemeinden (Jenbach, Ranggen, Steinach) bevorzugen beim Lied *Schönster Herr Jesu* (551) die Weise aus dem 19. Jahrhundert anstatt jene von 1677. In Ranggen greift man außerdem bei den Nummern 470, 576 sowie 662 (nach der alten Melodie von *Beim letzten Abendmahle*) auf die frühere Ausgabe zurück, wobei es sich jeweils nur um leichte Varianten handelt. Die Gläubigen von Ainet ziehen im Falle von *Herr, send herab uns deinen Sohn* (112) einer 1608 gedruckten schlichten Melodie eine 200 Jahre jüngere vor, die einen beschwingteren und fröhlicheren Charakter aufweist – ein anschauliches Beispiel dafür, dass nicht der Schwierigkeitsgrad einer Melodie ausschlaggebend sein muss für die Akzeptanz eines Liedes. Auch *Schöne, o Herr* (824), das im alten GL zwar nicht vertreten ist, wird in der Osttiroler Gemeinde auf eine „alte Weise“ gesungen. In Jenbach ist es das *Tantum ergo* (541), das im Vorgängerkreis allerdings mehrfach vorkommt.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> NB: Das Lied ist auch im aktuellen GL ohne Abweichung enthalten.

<sup>19</sup> Dieses Josefslied ist auch in der Akzeptanzerhebung des GLs der Diözese Innsbruck (2003) das am meisten vermisste Heiligenlied!

<sup>20</sup> Insgesamt bestätigt diese Tendenz den bereits in der Studie von 1987 vorrangig geäußerten Wunsch der Liturgiereferenten nach mehr Marien- und Jesusliedern (Walther 1990: 60). Einige der hier genannten Lieder wie *Segne du, Maria*, *Dem Herzen Jesu singe* oder *Wir ziehen zur Mutter der Gnade* tauchten übrigens in den Anhängen einiger österreichischer Diözesen wieder auf (Praßl 2003: 124–6). Zur Frage der vermissten älteren Lieder vgl. auch Unterkommission GGB 2003: 7.

<sup>21</sup> Die drei letztgenannten Lieder sind nicht im alten GL enthalten.

<sup>22</sup> eventuell zu singen nach Nummer 208?

## Verwendung anderer Gesangbücher – Regionalspezifisches Liedgut

Auf die der Anfrage nach den geläufigen GL-Liedern angeschlossene erste Zusatzfrage, welche Gesangbücher außer dem GL verwendet werden<sup>23</sup>, wurden insgesamt folgende acht Drucke genannt:

- *David* (Diözese Feldkirch)<sup>24</sup> – Axams, Rum, Tulfes/Rinn, Vomp/Vomperbach, Aschau, Breitenwang
- *Das Lob, geistlich rhythmisches Liederbuch* (Josef und Maria Mittermair, Pettenbach)<sup>25</sup> – Grinzens, Jenbach, Breitenwang, Münster, Wiesing
- *Singe Jerusalem* (Graz)<sup>26</sup> – Inzing, Hippach
- *Du wirst ein Segen sein* (Haus der Stille bei Graz)<sup>27</sup> – Neustift im Stubaital, Breitenwang
- *Die Gesänge aus Taizé* – Telfes, Breitenwang
- *Lobet den Herrn. Rhythmische Lieder für den Gottesdienst* (P. Karl Maderner, Haus der Stille bei Graz)<sup>28</sup> – Jenbach
- *Liederbuch Religion* (Interdiözesaner Katechetischer Fonds, Wien)<sup>29</sup> – Aschau
- „Bekannte Kinderlieder“ des Vereins „Kinder machen Musical - KISI-KIDS“<sup>30</sup> – Hippach/Aschau/Ginzling

Diese zusätzlichen GBer, die mehrheitlich auf die 1970-er und 1980-er Jahre zurückgehen, decken mit zeitgemäßem Liedgut den Bedarf vor allem der jungen Gottesdienstbesucher ab. Am häufigsten genannt wurde das zugleich älteste Liederbuch: *David*, gefolgt von *Das Lob*. Das letztgenannte hat ebenso wie das nicht mehr verlegte *Lobet den Herrn* die 150.000 Stück-Marke erreicht bzw. überschritten (vgl. PraBl 2003a: 1018).

<sup>23</sup> NB: Von vier Ausnahmen abgesehen bildete das GL in der Untersuchung von 1996 in allen Pfarrgemeinden der Diözese Innsbruck die Grundlage des Volksgesangs (Pressl 1999: 182).

<sup>24</sup> Das Jugendliederbuch *David* wurde erstmals 1974 von der Katholischen Jugend und Jung-schar Vorarlbergs ediert; die überarbeitete 6. Auflage erschien 1994 (PraBl 2003a: 1018). Gedruckt wurden 60.000 Stück, ein neuerlicher Nachdruck ist nicht geplant. Stattdessen soll 2010 der *Davidino für Kinder und Familien* herauskommen (Auskunft von Clemens Weiß, Fachreferent der Katholischen Jugend und Jungschar Vorarlberg, 27.03.2009).

<sup>25</sup> *Das Lob* wird heuer 30 Jahre alt und erlebte bisher 12 Auflagen (PraBl 2003: 1018, s. auch <http://home.schule.at/teacher/mittermair/daslobcms/>).

<sup>26</sup> Das Liederbuch erschien erstmals 1982 unter dem Titel *Singt Halleluja unserm Herrn*, seit 1987 unter dem jetzigen Titel; die 10. Auflage kam im Jahr 2001 heraus. *Singe Jerusalem* ist als Ergänzung zum GL bei der Verwendung in der Pfarrgemeinde *gedacht* ([www.singe-jerusalem.com](http://www.singe-jerusalem.com)).

<sup>27</sup> ab 1993 Nachfolgewerk von *Lobet den Herrn*

<sup>28</sup> 1976-1993 in 15 Auflagen (PraBl 2003a: 1018)

<sup>29</sup> Das im GL weitgehend fehlende neue Repertoire wurde ab 1987 in dem für Schulen bestimmten Liederbuch *Religion* nachgereicht.

<sup>30</sup> Auf der Website [www.kisi.at](http://www.kisi.at) finden sich mehrere Liederhefte mit Gesängen für den Gottesdienst.

Viele Taizé- und bekannte Kinderlieder werden – wie wohl in zahlreichen anderen Pfarreien auch – nach eigener Aussage in Hippach/Aschau/Ginzling gesungen. Der Pfarrer von Vils/Pinswang notiert, dass bei Jugendgottesdiensten in Vils zahlreiche rhythmische Lieder zum Einsatz kommen – zu viele, um sie alle aufzuzählen, wie er meint. In Pinswang dagegen sei der „Liedschatz sehr begrenzt“.

Eigenproduktionen, also von den Pfarrgemeinden selbst bewerkstelligte Kompilationen, werden von den Einsendern folgendermaßen bezeichnet:

- „örtliches Kirchenliederbuch“ (Innervillgraten)
- „Kleine Liedermappe für Familiengottesdienste“ (Grinzens)
- „für Kinder- und Jugendgottesdienste liegt in der Kirche ein selbst zusammengestelltes Liederbuch auf“ (Innsbruck-Pradl)
- „selbst zusammengestellter Liederkanon, mit Gitarre- oder Orgelbegleitung“ (Inzing)
- „Lieder verschiedener „Bücher““ bei Schulgottesdiensten“ (Polling)
- „Liederzettel bei den Schülermessen“ (Hippach)
- „eigenes Liederbuch für Schüler- und Familiengottesdienste“ (Ginzling)

Beigelegt waren solche Eigenproduktionen bei zwei Einsendungen:

- *Lieder und Gebete für die Pfarrfamilien Mariä Himmelfahrt Vils / St. Ulrich Pinswang*, o. J.  
(Liederheft für Mai-, Sakramentsandachten und Rosenkränze, das in den Monaten Mai/Juni und Oktober aufliegt)
- Unbezeichnete Liedermappe<sup>31</sup> (laut Geleitwort „Kirchenliederbuch der Pfarre Innervillgraten“), 1997 (überarbeitete Neuausgabe)

Bemerkenswert sind die Ausführungen des Dekans von Breitenwang: Als einzige der Pfarreien „verwenden wir nicht unmittelbar das *Gotteslob*“, sondern „seit Jahren eigens zusammengestellte Liedblätter mit Liedern aus dem *Gotteslob*“ und anderen Gesangbüchern sowie GL-Liedern „in textlichen Varianten“. Sein Vorgänger habe diese Form vor vielen Jahren eingeführt und diese habe sich gut bewährt.

GL-Lieder, so Dekan Franz Neuner weiter, „deren theologische Aussagen bzw. sprachliche Formulierungen uns problematisch erscheinen, die aber – der Melodie wegen – gerne gesungen werden, [werden] nach anderen Texten gesungen, die in der Pfarre entstanden sind und uns dem heutigen Empfinden angemessener scheinen.“ Hiefür bringt er ein Beispiel:

<sup>31</sup> gelochte Blätter im DinA5-Querformat, blauer Kartonumschlag

*Ein Haus voll Glorie*<sup>32</sup> – eines der beliebtesten Lieder, geschaffen von Joseph Mohr (1876) und versehen mit vier Zusatzstrophen von Hans W. Marx (1972) – wird in Breitenwang in folgender (selbstredender) Textvariante gesungen:

Breitenwang:

Ein Haus voll **Hoffnung**  
schauet weit über alle Land,  
aus **Menschen ist's** erbauet  
von Gottes Meisterhand.  
Gott, wir loben dich ...

**Neue Strophe:**

Ein Haus mit off'nen Türen und Fenstern lass es sein,  
dass alle Menschen spüren: Gott will uns nahe sein.  
Herr, dich bitten wir, zu dir rufen wir:  
Lass Kirche nicht aus Stein, lass sie lebendig sein.

GL 639:

Ein Haus voll Glorie  
schauet weit über alle Land,  
aus ewgem Stein erbauet  
von Gottes Meisterhand.  
Gott, wir loben dich ...

Dekan Neuner schließt sein Schreiben mit den Worten: „Ich habe den Eindruck, dass bei unseren Gottesdiensten gern und gut mitgesungen wird.“

Der Gramaiser Organist nennt acht (teilweise nicht spezifizierte) Lieder separat, die nicht im aktuellen GL enthalten sind: *Danke für diesen guten Morgen*, *Der Herr segne dich*, *Gib uns den Glauben*, Johannes-Lied (nach der Melodie: *Wohl denen, die da wandeln*) und Josef-Lied (Patrozinium in Boden), *Näher, mein Gott, zu dir*, *Preiset, Lippen, das Geheimnis* („Lechtaler Melodie des Tantum ergo“), *Vater unser* (2 Melodien).

Ausdrücklich **keine anderen Gesangbücher** werden in Gramais, Außervillgraten<sup>33</sup>, Polling und Telfes (zumindest bei den Messen) verwendet. Auch in der Pfarre Oberlienz wird „außer einigen Liederzetteln (mod. Lieder) nur das Gotteslob“ eingesetzt.

Dezidiert **keine „eigenen Lieder für bestimmte Anlässe oder mit eigener Melodie“** gibt es in Innsbruck-Pradl, Jenbach (keine „besonderen Lieder bzw. spezielle Singweisen“) und Oberlienz („keine ortsgebundenen Lieder“).

<sup>32</sup> vgl. dazu Scheitler 2003: 85f.

<sup>33</sup> „Es werden dort die traditionellen Kirchenlieder gesungen.“

## Sonstige Informationen und Kommentare aus den Einsendungen

Abschließend sollen noch punktuell einige Besonderheiten und Zusatzinformationen Erwähnung finden, die bei den Einsendungen explizit vermerkt wurden und somit für die entsprechenden Pfarrgemeinden eine gewisse Bedeutung haben dürften.

In Tulfes/Rinn werden zwei Lieder nach anderen Melodien des GLs gesungen: **Für Herr, sei gelobt nach deinem Knecht** verwendet man jene von *Ihr Freunde Gottes allzugleich*, also eine erstmals im Innsbrucker *Catholisch Gesangbuechlein* von 1588 abgedruckte Melodie anstatt der neuen von 1940 (dies betrifft ebenso das Lied 610). Bei *Du König auf dem Kreuzesthron* greift man auf die jüngere Weise von *Komm, Schöpfer Geist, kehre bei uns ein* zurück.

Das im Österreich-Anhang aufgrund der Variantenvielfalt ohne Melodie abgedruckte Adventlied *Tauet, Himmel, den Gerechten* wird in der Jenbacher Auflistung ausdrücklich mit dem Zusatz „Tiroler Version“ erwähnt.

In der „nicht festen Pfarrgemeinde“ des Krankenhauses Innsbruck-Sanatorium werden, so Sr. Maria Herta Fuchs, gerne die bekannten Messen gesungen, „weil den Leuten diese Melodien vertraut sind und zum Teil auswendig mitgesungen werden können“. Antwortpsalmen werden aus Zeitgründen weggelassen, den Abschluss bilde fast immer ein Muttergotteslied, v. a. *Maria, breit den Mantel aus* und *Glorwürdige Königin, himmlische Frau*.

Für Jenbach gibt die seit mehr als 40 Jahren als Organistin tätige Annedore Kraler bekannt, dass Kinder und Jugendliche mit dem herkömmlichem Liedgut nichts anfangen können, selbst neue geistliche Lieder werden nur von wenigen mitgesungen. „Die ältere Generation ist sangesfreudiger und bevorzugt die vertrauten herkömmlichen Lieder.“

Ähnliches berichtet die langjährige Leiterin des Kirchenchores von Mils bei Imst, Helene Bullock: Die Jugend interessiere sich nicht mehr für das Liedgut aus dem GL, sie selbst habe in dieser Hinsicht „alles Menschenmögliche“ erfolglos unternommen. Sie bedauert, dass diese „immer nur dieselben englisch-rhythmischen Lieder“ singe.

Ganz anders sieht die Lage in der Pfarrgemeinde Ainet in Osttirol aus:

OSR Alois Girstmair, Organist und Chorleiter seit 1947, hebt die Pionierarbeit des Pfarrers Georg Zeilinger in den Jahren 1963 bis 1981 im Bereich Volksliturgie hervor. Dieser sei ein „unermüdlicher Kämpfer für den Volksgesang“ gewesen. „In enger Zusammenarbeit mit der Volksschule und dem Kirchenchor erwarben wir einen großen Schatz an Liedgut aus dem GL.“

Bleibt zu wünschen, dass auch das – wie noch kein anderes Gesangbuch zuvor in diesem Ausmaß – so akribisch vorbereitete und an der Praxis orientierte neue *Gotteslob* in diesem Sinne weiterwirkt.

## Literatur

### Apostolische Administratur Innsbruck (Hrsg.)

- [1946] *Gotteslob. Gebet= und Gesangbuch*. Einsiedeln: Verlag Benziger & Co. AG. Druck und Auslieferung durch Felizian Rauch, Innsbruck.

### Bauer, Johann A.

- o. J. „Wie soll das Kind heißen? Du mit uns! – Haus der Stille stellt Nachfolgebuch von „Du wirst ein Segen sein“ vor.“ In: *Sonntagsblatt für Steiermark* Nr. 06-36, unter [www.graz-seckau.at](http://www.graz-seckau.at).  
Bischöfe Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen, Lüttich und Luxemburg (Hrsg.)
- 1975 *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Diözese Innsbruck und Feldkirch*. 1975 [Vorwort von 1998].

### (Erz-) Bischöfe Deutschlands und Österreichs und Bischof von Bozen-Brixen (Hrsg.)

- 2007 *Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch [...] Probepublikation für ausgewählte Gemeinden*. Würzburg.

### Praßl, Franz Karl

- 2003 „Der Österreichtanhang zum „Gotteslob“ und die österreichischen Diözesananhänge“. In: *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform (= Mainzer Hymnologische Studien, 9)*. Hrsg. von Hermann Kurzke und Andrea Neuhaus. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag. 2003. 111-127.
- 2003a „Kirchengesangbuch“. In: *Österreichisches Musiklexikon* 2. 1004-1019.
- 2004 „Ergebnisse der Umfrage zum Stammteil des „Gotteslob““. In: *Singende Kirche* 51. 94-96.

### Pressl, Anton

- 1999 *Kirchenmusik im Spannungsfeld von Liturgie und Kunst. Unter Beischluß einer empirischen Studie über ihren liturgischen und künstlerischen Stellenwert in der Diözese Innsbruck im Jahr 1996*. Dissertation Univ. Innsbruck.

### Scheitler, Irmgard

- 2003 „Gotteslob (1975). Vorgeschichte, Problematik, Programm, Kritik“. In: *Gotteslob-Revision* [siehe oben]. 79-92.

**Schmitz, Heinz-Walter**

- 2003 „Das neue Gesangbuch kommt. Kommt auch eine neue GesangbuchART?“. In: *Gotteslob-Revision* [siehe oben], 137-153.

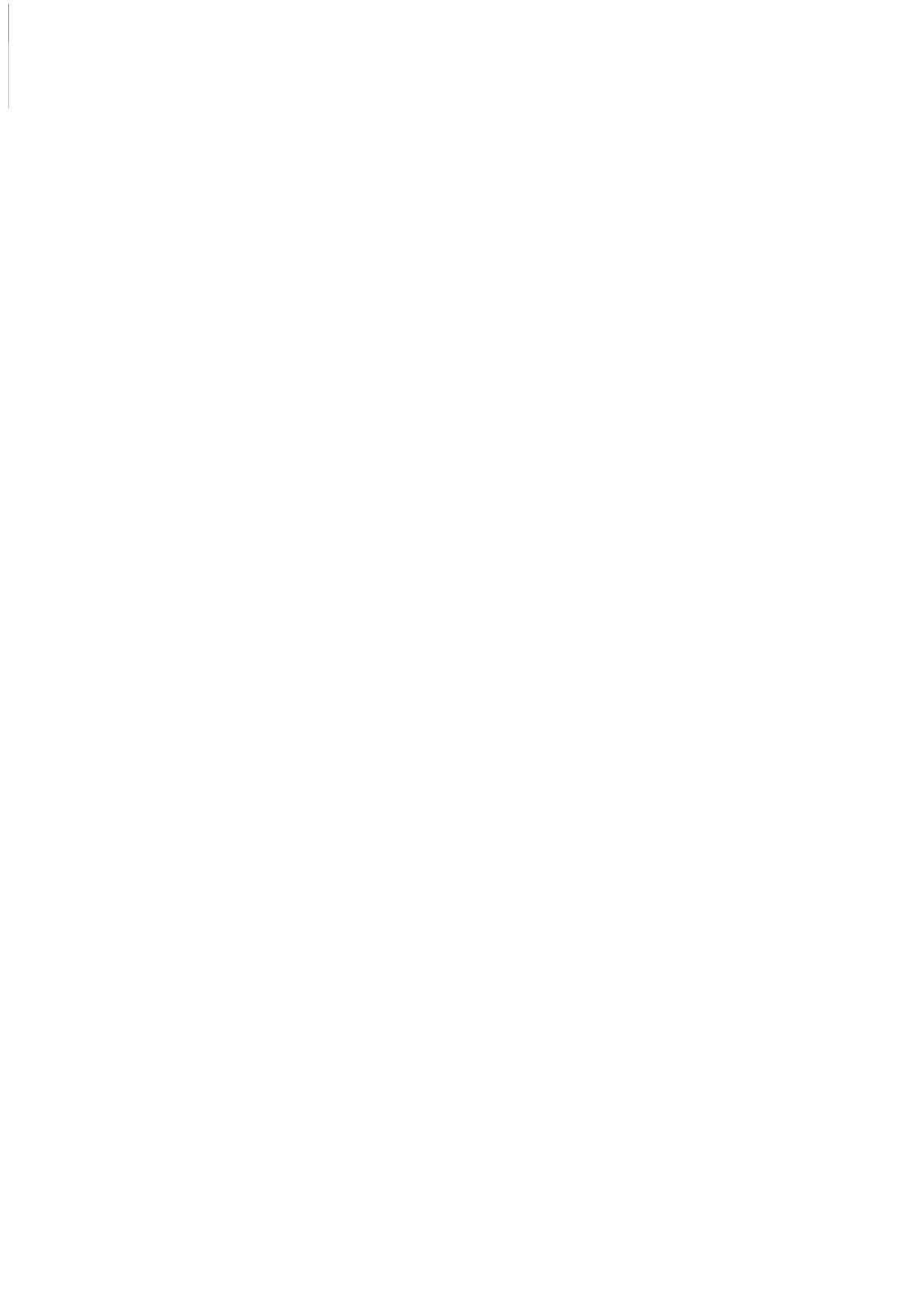
**Unterkommission Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch (Hrsg.)**

- 2003 *Univariate Auswertungsergebnisse des Fragebogens zum Stammteil des „Gotteslob“ sowie Zusammenstellung der Anmerkung der Befragten*. Köln. [Download unter [www.liturgie.de](http://www.liturgie.de), Website des Deutschen Liturgischen Instituts, Trier]

**Unterlagen** (Auswertung) der *Gotteslob*-Akzeptanzumfrage im Jahr 2003, Diözese Innsbruck.

**Walther, Hans Werner**

- 1990 *Erfahrungen mit dem „Gotteslob“*. Zur Situation der österreichischen Kirchenmusik (= *Texte der Liturgischen Kommission für Österreich*, 15). Salzburg.



## **Christus und das Alte Testament: drei Osterlieder aus den Niederlanden**

### **Christus und die Verheißungen Israels**

Für Martin Luther war die Formel „Was Christum treibet“ der hermeneutische Schlüssel zum Verständnis aller biblischen Texte, also auch der alttestamentlichen. Er hat damit nicht nur die theologische Exegese, sondern auch die homiletische Praxis so sehr dominiert, dass über alttestamentliche Texte nicht gepredigt werden konnte, ohne dass explizite christologische Bezüge hergestellt wurden. Das christlich-jüdische Gespräch der letzten Jahrzehnte hat den oft zwanghaften, die Texte verbiegenden und den die jüdische Einbettung der Gestalt Jesu missachtenden Charakter dieser Hermeneutik ans Licht gebracht. Die Fragen rundum die Deutung alttestamentlicher Texte in Predigt und Liturgie sind seitdem in Bewegung, nicht nur in Kirchen der lutherischen Tradition. Wie verhält sich Christus zu den Verheißungen Israels? Was bedeutet das für die singende und betende Kirche?

In den Niederlanden kennt man eine jahrelange Tradition in Umgang mit diesen Fragen. Mehr noch als in wissenschaftlicher Literatur hat sie sich in liturgisch-poetischen Texten niedergeschlagen.

### **Gottesdienstliche Praxis in den Niederlanden**

In dem vorliegenden Beitrag soll an der Hand von einigen Textbeispielen aus der gottesdienstlichen Praxis in den Niederlanden gezeigt werden, welche Rolle die Tradition Israels für die Glaubenspraxis der christlichen Kirche spielen kann. Drei Osterlieder dienen dafür als Beispiel.

Zunächst sollen der historische und theologische Kontext skizziert werden.

Wie in vielen anderen europäischen Ländern gab es in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in den Niederlanden eine liturgische Bewegung. In den protestantischen Kirchen war diese stark inspiriert durch die anglikanische und die

römisch-katholische Tradition. In den Niederlanden war sie jedoch verbunden mit der Rückbesinnung und neuen Orientierung auf die jüdischen Wurzeln des christlichen Gottesdienstes, als Reaktion auf die antijüdische Politik der Nationalsozialisten und den Holocaust. Man wollte in den Kirchen einen Neuanfang wagen, auch in spiritueller Hinsicht. Die Erneuerung des Verhältnisses von Kirche und Synagoge war hier von Anfang an verbunden mit Fragen der Gestaltung von Gottesdiensten und wurde dadurch zum Thema für die singende und betende Gemeinde. In der damals entstandenen gottesdienstlichen Poesie, in neuen Liedern und Gebetstexten spiegelt sich das wieder.<sup>1</sup>

1975 begann man in dem groß angelegten Projekt „De Eerste Dag“ mit alten Lektionarien zu experimentieren<sup>2</sup>. Man beabsichtigte, das Alte Testament als Buch des Glaubens ernst zu nehmen. Damit bekam es einen bislang in der Liturgie der Kirche nicht da gewesenen Stellenwert. Das war einerseits möglich auf dem Hintergrund der calvinistischen Tradition, die schon immer große Liebe und Respekt für das Alte Testament hatte. Zugleich war dieses neue Experiment mit den Lektionarien aber ökumenisch angelegt. Neben Calvinisten arbeiteten Lutheraner und Vertreter anderer kleiner Kirchen mit, aber auch altkatholische und römisch-katholische Theologen. Unter anderem in Zusammenhang mit diesem Projekt entstanden sehr viele neue Lieder und andere liturgisch-poetische Texte, voller Bezüge auf das Alte Testament.

## Erntezeit

Was liturgisch-poetische Texte und neue Formen der Kreativität im Gottesdienst betrifft, befindet man sich in den Niederlanden seit einigen Jahren in einer Erntezeit. Texte werden gesammelt, systematisiert, herausgegeben. Das betrifft nicht nur die Liedsammlungen einzelner Autoren<sup>3</sup>. Seit 1998 ist in der Protestan-

<sup>1</sup> Vgl. Maria Pfirrmann: Jüdisch-christlicher Dialog in den Niederlanden, in: Lernen auf Zukunft hin. Einsichten des christlich-jüdischen Gesprächs – 25 Jahre Studium in Israel. Im Auftrag des Arbeitskreises von „Studium in Israel e.V.“ herausgegeben von Katja Kriener und Bernd Schröder, Neukirchen 2004, S. 187-194. Maria Pfirrmann: „Eine Sprache höre ich, die ich nicht kannte.“ Impulse aus den Niederlanden; in: Alexander Deeg / Irene Mildenerger (Hrsg.): „...dass er euch auch erwähnt hat“ Liturgie feiern im Horizont des Judentums. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität Band 16, Leipzig 2006, S. 155-171.

<sup>2</sup> Vgl. „De Eerste Dag“, handreiking voor de jaarorde. Aangeboden door de sectie Eredienst van de Raad van Kerken in Nederland, Zoetermeer 1977-1989. Raad van Kerken in Nederland (Hg.): Afgesproken werk. Een handreiking bij het gebruik van het oecumenisch lees- en zingrooster „De eerste Dag“, Den Haag 1985. Zur Entwicklung des neuen Lektionars: Willem Gerard Overbosch: Israëls heilige onderricht als kerkelijk leesrooster, in: Ministerium 6, 1972, Heft 8, 284-292. Rondom het Woord 20, 1978, Heft 8 Themenheft: „De Eerste Dag.“

<sup>3</sup> Vgl. Sytze de Vries: Tegen het Donker. Zoetermeer 2002. Huub Oosterhuis: Verzameld Liedboek, Kampen 2004. Th.J.Naastepad: Het lied op onze lippen, Kampen 2004. Hans Mudde: Op de

tischen Kirche (PKN) ein neues Gottesdienstbuch im Gebrauch, durch Calvinisten und Lutheraner gemeinsam erstellt. Im Dezember 2004 ist der zweite Band dieser Gottesdienstbuches erschienen mit Texten und Formen für die Kasualhandlungen.<sup>4</sup> Seit 2008 ist ein neues Gesangbuch in Vorbereitung, von der Synode der protestantischen Kirche und von verschiedenen anderen protestantischen Kirchen in Auftrag gegeben. Laut Plan soll es 2012 erscheinen und das 1973 erschienene ‚Liedboek voor de kerken‘ ablösen.

Im Mai 2005 wurde eine Sammlung neuer Lieder veröffentlicht: „Tussentijds. Aanvullend liedboek bij het Liedboek voor de Kerken“<sup>5</sup>, die sich als Meilenstein auf dem Weg zu einem neuen Gesangbuch versteht.

Drei Osterlieder sollen im Folgenden besprochen werden. In ihnen werden prinzipielle theologische und hermeneutische Entscheidungen exemplarisch sichtbar, die auch den Kontext der Gottesdienste gelten, für die sie entstanden sind. Alle drei Lieder stammen aus der soeben genannten halboffiziellen Publikation „Tussentijds“. Man darf davon ausgehen, dass dort veröffentlichten Lieder für eine verbreitete Praxis in protestantischen Gemeinden sprechen.

## 1. Die Gegenwart des Auferstandenen

„Tussentijds“ Nr. 77: *Ik ben in mijn hof gekomen*. Ein Lied von Th.J.M. Naastepad, geschrieben 1963 für den Ostersonntag. Th.J.M. Naastepad (1921-1996) war damals römisch-katholischer Pastor in der Arauna-Gemeinde in Rotterdam.

Dieses Lied kann sowohl in der Osternacht als auch am Ostermorgen gesungen werden. Jürgen Henkys (\*1929) hat es ins Deutsche übertragen und gab ihm den Titel: „Kehr ich ein in meinen Garten. Das Lied vom Gärtner; Hoheslied 4,16-5,1;8,6 und Johannes 20,11-18“.<sup>6</sup> Es handelt sich um ein Contrafact zu Luthers „Jesus Christus unser Heiland“ – ebenfalls ein Osterlied. Im Vergleich mit anderen Osterliedern fällt der introvertierte, meditative und wenig triumphierende Ton des Liedes auf. Verbunden mit dem neuen Text wirkt die mittelalterliche Melodie überraschend modern. Die Melodie sowie die poetischen Worte des Liedes lassen vieles in der Schweben. Die Osterbotschaft wird hier nicht mit

<sup>1</sup> ijze van het lied. Zoetermeer 2005. André F. Troost: *Voorzichtig Licht*, Zoetermeer 2008.

<sup>4</sup> Commissie voor het Dienstboek van het Samenwerkingsorgaan voor de Eredienst van de NHK, GKN, ELK (Hg.): *Dienstboek. Een proeve. Schrift – Maaltijd – Gebed*, Zoetermeer 1998. *Redactie Dienstboek van de Landelijke Dienstenorganisatie van de Protestantse Kerk in Nederland* (Hg.): *Dienstboek. Een proeve. Deel II. Leven – Zegen – Gemeenschap*, Zoetermeer 2004.

<sup>5</sup> Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied (Hg.): *Tussentijds. Aanvullend liedboek bij het Liedboek voor de Kerken*, Kampen 2005.

<sup>6</sup> Jürgen Henkys: *Stimme, die Stein zerbricht. Geistliche Lieder aus benachbarten Sprachen. Ausgewählt und übertragen*, München 2003, S. 41.

### Lied 1 von Tom Naastepad / Jürgen Henkys

Ik ben in mijn hof gekomen,  
tot mijn lust, tot mijn lied,  
zinge het lover,  
de wind staat in de bomen.  
Halleluja is mijn lied!

Kehr ich ein in meinen Garten,  
Meine Lust und mein Lied:  
Sing, Laub und Zweige!  
Der Wind ist in de Bäumen,  
Halleluja ist mein Lied.

1. Ik ben in mijn hof ge - ko - men,  
tot mijn lust, tot mijn lied,  
zin - ge het lo - ver,  
de wind is in de bo - men.

Ik ben in mijn hof gekomen,  
o mijn zuster, mijn bruid,  
Ik neem de mirre,  
de specerij, de honing,  
vrienden, zingt en weest verblijd!

Ich bin ja zu dir gekommen,  
Schwester mein, liebste Braut!  
Ich nehm die Myrrhe,  
die Spezerei, den Honig.  
Freunde, trinkt, seid mit uns froh!

Pauken und Trompeten verkündigt. Der Osterjubel klingt fein und leise und sehr persönlich.

Von der ersten Strophe an ist offen: Wer ist das singende Ich? Welchen Ort im Ostergeschehen nimmt der Halleluja-Singende Osterchrist hier ein (Strophe 1/5)?

Bin ich als Singende der Geliebte aus dem Hohenlied, der seine Lieder der Geliebten zusingt? Wer sind die "Freunde" (vgl. Strophe 2/5)?

In Strophe 3, 4 und 5 wird deutlich: die singende Gemeinde fügt sich ein in das Ich eines Auferstandenen (wie z.B. auch Petrus und Paulus in Apos-

Ik ben aan de greep ontkomen  
van de dief, van de nacht,  
sterk is de liefde,  
geen grendel kan haar tomen,  
Ik brak door de dodenwacht.

Ich entkam dem Griff des Räubers,  
Griff der finstersten Nacht.  
Stark ist die Liebe,  
kein Riegel kann sie halten,  
ich durchbrach die Totenwacht.

Ik heb hart en ziel gevonden  
in het diepst van de nood,  
Ik was gebonden,  
gekwetst door vele wonden,  
Ik was weerloos totterdood.

Ich hab Herz und Seel' gefunden  
abgrundtief in der Not.  
Ich war gebunden,  
gequält durch viele Wunden,  
wehrlos noch bis in den Tod.

Ik ben als het licht geboren  
uit het holst van de nacht,  
Ik was verloren,  
maar God heeft willen horen,  
Hij heeft steeds aan Mij gedacht.

Ich bin als das Licht geboren  
aus der Höhle der Nacht.  
Ich war verloren,  
Gott wollte mich erhören,  
er hat stets an mich gedacht.

Ik ben als een lied ontstegen  
aan de val van de tijd,  
Ik ben de Alfa  
en Ik ben de Omega,  
Ik leef tot in eeuwigheid.

Ich bin als ein Lied gestiegen  
aus dem Absturz der Zeit.  
Ich bin das Alfa  
und Omega für immer,  
lebe bis in Ewigkeit.

Ik ben in mijn hof gekomen  
tot mijn zuster, mijn bruid:  
hemel op aarde,  
de hemel is mijn woning,  
aarde, breek in jubel uit!

Geh ich ein in meinen Garten,  
Braut und Schwester, zu dir:  
Himmel auf Erden –  
der Himmel meine Wohnung,  
Erde, jauchz und juble hell!

telgeschiede 12 und 17). Strophe 6 geht noch einen Schritt weiter: die singende Gemeinde fügt sich ein in das Ich *des* Auferstandenen, der Alfa und Omega ist. In Strophe 7 ist es wiederum der Liebhaber aus dem Hohenlied, der spricht – identisch mit dem Auferstandenen? Identisch mit der singenden Gemeinde?

Für die Arbeit des Priesters Th.J.M. Naastepad war es wichtig, dass die liturgische Feier ganz und gar an dem gelesenen Wort der Heiligen Schrift orientiert ist. Liturgie wird verstanden als gefeierte Schrift. Das ist entscheidend für

den Zugang zu den Texten der Bibel Israels sowie für seinem Umgang mit den Schriftlesungen.

Liturgie feiern bedeutet für Th.J.M. Naastepad: kreativ umgehen mit der Tradition, sie zu übersetzen, manchmal zu erweitern und zu improvisieren anhand der Motive und Texte, die sie selber anreicht. Im Rahmen eines solchen kreativen Umgangs mit den Schriftlesungen des Ostermorgens ist auch dieses Lied entstanden.

Dieses Lied basiert sich vor allem auf Hoheslied 5 und Johannes 20. Seine Bedeutungswelt erschließt sich, wenn es in einem Ostergottesdienst gesungen wird, in dem u.a. diese beiden Texte gelesen werden.

Wie kommt es zu der Kombination von Johannes 20 und Hoheslied 5?

Zum einen ist sie in Johannes 20 selbst angelegt: der Garten als Umfeld der Begegnung von Jesus und Maria und ihre Art des Kontaktes ('rühr mich nicht an') waren die Gründe, dass auch zum Fest van Maria Magdalena, das im Juli gefeiert wird, im Römischen Messbuch diese Texte miteinander kombiniert werden.

Zum anderen ist diese Textkombination motiviert in einer Osterliturgie, die ihre Ursprünge in der jüdischen Pessachtradition sucht. In der jüdischen Tradition wird das Hohelied zum Pessachfest gelesen. Die Liebe, die im Hohenlied besungen wird, und die Befreiung, die an Pessach gefeiert wird, gehören zusammen. Durch die Aufnahme dieser Sinnverbindung wird Auferstehung zu mehr als einer theologischen Theorie, einem abstrakten Geschehen. Auferstehung wird hier besungen als emotionale Erfahrung, wird zur Lebensgeschichte der Singenden.

Was geschieht mit dem Alten Testament in einem solchen Osterlied, in einem solchen Ostergottesdienst? Th.J.M. Naastepad geht in seiner Dichtung davon aus, dass das Ostergeschehen nicht ohne den alttestamentlichen Hintergrund zu verstehen ist. Ostern hat seinen Ursprung im Pessachfest. Mit dem Ostern feiert die christliche Gemeinde das Pessach Jesu.

In Johannes 20 klingen Themen und Motive des Hohenliedes an, und darum wird aus dem Hohenlied gelesen. Zugleich stärkt die alttestamentliche Lesung aus dem Hohenlied die Verbundenheit der Ostergemeinde mit dem das Pessachfest feiernden Israel. Die alttestamentlichen Motive stärken also einerseits die Verbundenheit mit dem gemäß dem Zeugnis des Neuen Testaments Auferstandenen, und andererseits die Verbundenheit mit der jüdischen Tradition heute.

Was aber geschieht mit der singenden Gemeinde in diesem Lied? Wie verhält sich die singende Kirche Jesu Christi in diesem Lied zur Tradition Israels?

Das Ich des Liedes ist ein exemplarisches Ich. Stimmen die Singenden ein in das lyrische Ich des Lieddichters, dann stimmen sie zu, den Weg zu gehen, den dieses Ich in dem Lied gehen wird. Der manchmal verfremdende Effekt hiervon wird vor allem bewusst im Umgang mit den Psalmen: Dort wird geklagt mit den Worten der Unterdrückten, gejubelt mit den Worten der Befreiten, Geschichte er-

innert mit den Worten Israels, den Menschen zugesprochen mit den Worten Gottes. All diese Worte anderer nehmen die Singenden in den Mund.

Erfahrungen, die in den Texten, in ihrer Musik in hochkonzentrierter Form aufbewahrt sind, werden so mitgeteilt und mit den Singenden geteilt. Die Singenden stimmen ein in diese Erfahrungen, werden zum Teil des lyrischen Ichs. In ihrem Singen gewinnt das lyrische Ich seine Gestalt. So können im Singen überraschende Identifikationen entstehen.

In dem Lied *Naastepads* stimmen die Singenden ein in das Lied des Ichs aus dem Hohenlied, das im Laufe des Lieds mit dem Ich des Auferstandenen identifiziert wird. "Ich bin das Alfa und Omega für immer" singt die Gemeinde (Strophe 6/3.4). In ihrem Singen gewinnt die Ostergemeinde die Identität des Auferstandenen, der im Ostergarten seine Geliebte trifft. Der Auferstandene singt in ihnen. Zugleich ist die singende Gemeinde die Geliebte, die Braut des Auferstandenen, der sie sucht.

Erst wenn ein Lied gesungen wird kommt es zu sich selber, wird es mehr als Text und Töne. Das Osterlied von *Naastepad* wird erst im Kontext eines Ostergottesdienstes und im Zusammenhang mit den entsprechenden Schriftlesungen seinen vollen Reichtum an Bedeutungen entfalten. Es handele es sich hier nicht um Lehrgedicht ohne Kontext. Es ist unzureichend, eine rein theologisch-hermeneutische Frage wie die nach dem Verhältnis von Christus und dem Alten Testament an den Liedtext heranzutragen, ohne die eklesiologische Identität der singenden und Gottesdienst feiernden Gemeinde mit zu berücksichtigen. In der Aktualität des Feierns ist sie, versammelt rund um Wort und Sakrament, der Leib Christi. In der Aktualität des Feierns ist die Gemeinde, versammelt rund um Wort und Sakrament, der Leib Christi. Sie bestimmt das Verhältnis von Christus und dem Alten Testament in entscheidendem Masse mit. Nicht nur für dieses Lied gilt: Die Verbundenheit Christi mit den Schriften Israels entsteht in der Aktualität der liturgischen Feier der Gemeinde stets wieder neu. Sie ist konkretes Geschehen im Jetzt der Liturgie.

## 2. Identifikation: Die Singenden stimmen ein in die Erfahrung Israels

"Tussentijds" Nr. 54: *Zo dor en doods*. Ein Lied, geschrieben von Sytze de Vries (\*1945), erstmals 1995 publiziert<sup>7</sup>. Es ist ein Contrafact zu „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (Mainz 1628), geschrieben für die Osternachtsfeier.

Sytze de Vries war bis 2005 Pfarrer in der Oude Kerk in Amsterdam, eine der großen monumentalen Kirche im Herzen der Stadt. Auch in der Oude Kerk spielt die Würdigung der Schrift als liturgisches Buch eine wichtige Rolle. Lieder,

<sup>7</sup> Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied (Hg.): *Zingend Geloven. Bijdragen tot de ontwikkeling van het kerklied*. Deel 5, Zoetermeer 1995, S. 34f.

## Lied 2 von Sytze de Vries / wörtliche Übersetzung von Maria Pfirrmann

1. Zo dor en doods,  
zo le - ven - loos  
ver - lamd, uit - een - ge - sla - gen,  
zon - der hoop en zon - der troost  
slij - ten wij de - da - gen.

Zo dor en doods,  
zo levenloos  
verlamd, uiteengeslagen,  
zonder hoop en zonder troost  
slijten wij de dagen.

So dürr und tot,  
so lebloß,  
gelähmt, zerschlagen,  
ohne Hoffnung und ohne Trost  
fristen wir die Tage.

God, zie ons dan  
teloor gegaan,

Gott, sieh uns doch:  
verloren,

Gebete und andere liturgisch-poetische Texte von Sytze de Vries entstehen mit deutlichem Bezug auf die Schriftlesungen des jeweiligen Sonntags. Diese Schriftlesungen orientieren sich einerseits an dem alten Ordinarium der lutherisch-anglikanischen Tradition. Von diesen Traditionen ausgehend versuchte man das charakteristische der verschiedenen Sonntage herauszuarbeiten. Andererseits versucht man in Lectio Continua verschiedene Bücher der Bibel als Ganzes zu Gehör zu bringen und auszulegen. Man geht davon aus, dass die Bibel entstanden ist, um in der Liturgie vorgelesen zu werden. Die Bibel soll darum auch als Ganzes in der Liturgie zu ihrem Recht kommen, nicht nur fragmentarisch. Der liturgische Charakter, der den Texten selber zueigen ist, wird herausgearbeitet.

versteend en doodgezwegen,  
levend waar geen dag meer is,  
nacht aan nacht geregen.

Zijt Gij het, Heer,  
die weet wanneer  
wij ooit zullen herleven?  
Met uw adem kunt Gij toch  
ons het leven geven?

Kom dan en spreek  
uw woord en breek  
zo onze graven open.  
Wil ons met de Geesteskracht  
van uw adem dopen.

Wek ons voorgoed!  
Zet met uw gloed  
ons recht op onze voeten  
Vol van leven zullen wij  
't morgenlicht begroeten,

Blaas met uw Geest  
in ons het feest  
dat allen zal verwarmen.  
Open ons het vergezicht  
op uw groot erbarmen!

versteinert und totgeschwiegen,  
lebend, wo kein Tag mehr ist,  
Nacht für Nacht aneinandergereiht.

Bist du es, Herr,  
der weiß, wann  
wann wir einst wieder leben werden?  
Mit deinem Atem kannst du uns doch  
das Leben geben?

Komm doch und sprich  
dein Wort, und breche  
so unsere Gräber auf.  
Taufe uns mit der Geisteskraft  
deines Atems.

Wecke uns für immer!  
Setze uns mit deiner Glut  
recht auf unsere Füße.  
Voll des Leben werden wir  
das Morgenlicht begrüßen.

Blase mit deinem Geist  
das Fest in uns hinein,  
das alle wärmen wird.  
Öffne uns die weite Aussicht  
auf dein großes Erbarmen!

Erkenntnisse aus der Theologie der Amsterdamer Schule spielen für diesen Ansatz eine große Rolle<sup>8</sup>.

Schon in den 60er Jahren wurde in vielen niederländischen Gemeinden die Feier des Ostertriduums mit der Osternachtsfeier eingeführt. Auch in der altkirchlichen Tradition spielte spielte das Alte Testament in der Osternacht eine ganz spezielle Rolle. Das Lied von Sytze de Vries ist geschrieben zu Ezechiel 37,1-14, eine der traditionellen Lesungen der Osternachtsliturgie.

<sup>8</sup> Zur Theologie der Amsterdamer Schule gehören u.a. die Arbeiten von Frans Breukelman, Karel Deurloo und Dirk Monshouwer. Vgl. Uwe Bauer: All diese Worte. Impulse zur Schriftauslegung aus Amsterdam. Expliziert an der Schilfmeerzählung in Exodus 13,17-14,31, Frankfurt/Main 1991.

Das Lied ist ein Klagegesang der Gemeinde. Anders als zum Beispiel viele Kirchenlieder der pietistischen Zeit ist es kein Ich-Lied, sondern ein Wir-Lied. Dieses Wir konstituiert sich im Singen als das Wir der Gottesdienst feiernden Gemeinde.

In Bildern aus Hesekiel 37, Bildern aus der Vision Hesekiels, die die hoffnungslose Situation Israels im Exil beschreiben, wird die spirituelle Situation des singenden Wir's beschrieben. Dabei ist der Prozess, der Weg, den dieses Wir in der Osternacht geht und erfährt, von entscheidender Bedeutung.

Das Wir der feiernden Gemeinde identifiziert sich in der Situation Israels. Worte über die Zerschlagenheit Israels in der Situation des Exils beschreiben die innerliche Situation der christlichen Gemeinde, einer Kirche, die in ihrer historisch-politischen Situation selber die Nacht des Exils erlebt. In der Dramatik der Gottesdienste des Ostertriduum wird den Singenden der Weg von Tod zu Auferstehung liturgisch vergegenwärtigt und so zur eigenen Erfahrung. Dieses Lied, gesungen in der Osternacht, nimmt die Singenden mit auf diesem Weg.

Hier ein kurzer Gang durch den Liedtext: Strophe 1 gibt eine Beschreibung der innerlichen Situation der Singenden. Strophe 2 beginnt mit dem Ruf: *God, zie ons dan* (Gott, sieh uns doch). In Strophe 3 wird das Rufen zu flehendem Fragen und Bitten. Mit Strophe 4 wird der Ton des Liedes zuversichtlicher. Hier ist von Geistestaufe die Rede. Mit Strophe 5 kommt ein eschatologischer Ton in das Lied. Der Blick der Singenden ist nicht länger nur auf Auferstehung jetzt und heute, sondern auch auf die Auferstehung am Ende aller Tage gerichtet: *Wek ons voor-goed!* Wecke uns für immer ... Voll des Lebens werden wir das Morgenlicht (des Ostertages / der Ewigkeit) begrüßen. Strophe 6 ist ebenfalls nicht nur auf das anbrechende Osterfest, sondern zugleich auf die endzeitliche Erlösung aller Menschen gerichtet, auf das große Erbarmen Gottes.

Hermeneutisch gesehen befindet sich dieses Lied zwischen dem Bibeltext aus Hesekiel und den konkreten Situationen der Menschen heute. Er spricht in den Bildern des Hesekiel, aber auch in Worten, die den Lesern des Neuen Testaments vertraut sind: Geist und Taufe. Die Lesungen der Osternachtsliturgie werden verstanden als Teil einer Taufkatechese. Dieses Lied nimmt die Singenden mit auf dem Weg zur Tauferinnerung und Taufe, die zur Osternachtsfeier gehört.

### **Christus, die Singenden und das Alte Testament: Anthropologische Grund-situationen**

In diesem Lied wird davon ausgegangen, dass die Singenden aufgrund der Erfahrungen, die sie von sich selber oder von anderen kennen, eine innerliche Nähe zu der im Hesekiel-Text beschriebenen Situation haben. Diese Nähe entsteht, weil die Erfahrung von Menschen heute in Lied als vergleichbare Erfahrung her-

ausgearbeitet wird. Es geht hier um etwas anderes als um das in der christlichen Tradition häufig gebrauchte Schema von Verheißung und Erfüllung. Die Singenden teilen eine anthropologische Grundsituation mit den Menschen, von denen in Hesekiel 37 die Rede ist, also mit Israel. Der Hesekiel-Text wird wichtig, weil in diesem Text eine strukturelle Analogie geschaffen wird zwischen früher (der Zeit Hesekiels) und dort (Israel im babylonischen Exil) zu der Zeit jetzt (im 21. Jahrhundert) und hier (in einer Gemeinschaft, einer Kirche die nicht triumphiert, sondern die am Rande der Gesellschaft steht und zu sterben droht). Worte und Bilder aus der Zeit des Exils geben die Möglichkeit, Sprache zu finden für die eigene Situation heute. Menschen können einstimmen in die Erfahrung Israels, weil diese Erfahrung zu der Erfahrung von Menschen gehört, die vor dem Angesicht Gottes leben.

Der Text hat keine expliziert christologische Konnotationen. Mit dem Osterfest als liturgischen Kontext, in dem das Lied seine Bedeutung gewinnt, impliziert es aber einen christologischen Zusammenhang. Der christologische Bezugspunkt liegt als Focus außerhalb des Liedes. Noch ist es nicht Tag geworden.

### 3. Differentiationen: Gemeinsam mit Israel unterwegs

*Wij gaan met heel Gods volk*, "Tussentijds" Nr. 24. Ein Lied von André Troost (\*1948). Er ist 2009 reformierter Pfarrer in einer Gemeinde in Heusden und dem calvinistischen Konfessionalismus verpflichtet. Zugleich ist aber auch er durch die liturgische Bewegung des niederländischen Protestantismus inspiriert.

Dieses Lied ist eines der vielen neuen niederländischen Kirchenlieder, das die Exodustradition aufnimmt. Die Melodie ist von Willem Vogel (\*1920). Schon in der ersten Zeile der ersten Strophe zeigt sich ein wichtiger neuer Aspekt im liturgischen Umgang mit Motiven und Texten der Bibel Israels. Sprachen die ersten beiden Lieder vor allem in Identifikationen, so wird hier ausdrücklich: die christliche Gemeinde geht ihren Weg "mit dem gesamten Volk Gottes". Die christliche Gemeinde nimmt hier nicht die Stelle Israels ein, sondern assoziiert sich sozusagen mit dem alten Volk. Gemeinsam mit Israel ziehen die Singenden aus Ägypten aus. Diese "soziale Mit-Struktur" (F.W. Marquardt)<sup>9</sup> ist in den liturgischen Texten, die in den vergangenen Jahrzehnten in den Niederlanden entstanden sind, immer wieder zu beobachten. Neben einer Identifikation, die in der Konkretheit der liturgischen Feier entstehen kann, in der Geschehenes aus früheren Zeiten neu erlebbar werden kann in der aktuellen Erfahrung der Feiernden, findet auch diese Differenzierung statt. Die feiernde Gemeinde ist nicht Israel, sondern sie geht ei-

---

<sup>9</sup> Vgl. Friedrich-Wilhelm Marquardt: Kleine Selbsttäuschungen beim Loben Gottes, in: Arbeitsstelle Gottesdienst 38/2000, 31 f.

## Lied 3 von André Troost / Arbeitsübersetzung von Maria Pfirrmann

1. Wij gaan met heel Gods volk  
op weg achter de wolk  
een pad dwars door de zee  
en God gaat met ons mee.

*Refrain:*  
O Heer die ons be - vrijd - de,  
ons uit het dienst-huis leid - de,  
wijs ons met uit - ge - strek-te hand  
de weg naar het be - loof-de land!

Wij gaan met heel Gods volk  
op weg achter de wolk  
een pad dwars door de zee  
en God gaat met ons mee.

*Refrain:*

O Heer die ons bevrijdde  
ons uit het diensthuis leidde,  
wijs ons met uitgestrekte hand  
de weg naar het beloofde land!

Wij eten hemels brood,  
wij leven, in de dood,  
van manna, dag aan dag;  
het valt op Gods gezag.

*Refrain*

Wir gehen mit dem gesamten Volk Gottes  
auf den Weg, der Wolke hinterher,  
einen Weg quer durch das Meer,  
und Gott geht mit uns mit.

*Refrain:*

Oh Herr, der du uns befreit hast,  
uns aus dem Sklavenhaus geführt hast,  
weise uns mit ausgestreckter Hand  
den Weg in das gelobte Land!

Wir essen Himmelsbrot,  
wir leben, im Tod,  
von Manna, Tag für Tag,  
es fällt auf Gottes Geheiß.

*Refrain*

Wij slaan de vijand neer;  
wie bidden tot de Heer  
geeft Hij standvastigheid,  
volharding in de strijd.  
*Refrein*

Wir schlagen den Feind...

Wij horen het gebod:  
de heiligheid van God  
wil dat wij allen rein  
en heilig voor Hem zijn.  
*Refrein*

Wir hören das Gebot...

Wij dansen om een stier,  
een gouden kalf, een dier  
dat stom is, ziet nog hoort, -  
toch leidt de Heer ons voort.  
*Refrein*

Wir tanzen um ein Stier...

Wij spreken door de Geest,  
getuigen onbevreesd,  
want God maakt ons bekwaam:  
profeten in zijn Naam.  
*Refrein*

Wir sprechen durch den Geist...

Wij krijgen dorst, wij zijn  
zo moe van de woestijn;  
maar Mozes, boos en trots,  
slaat water uit de rots.  
*Refrein*

Wir bekommen Durst...

Wij kijken naar de slang,  
verhoogd voor elk die bang  
het komend oordeel vreest;  
en wie gelooft, geneest.  
*Refrein*

Wir schauen auf die Schlange...

Wij gaan door de Jordaan  
en dragen stenen aan:  
voor heel het nageslacht,  
een teken van Gods macht.  
*Refrein*

Wir gehen durch den Jordan...

Wij juichen, de bazuin  
blaast muren neer tot puin.  
God geeft ons, allemaal,  
een huis in Kanaän.  
*Refrein*

Wir jubeln, die Posaune  
bläst Mauern nieder zu Schutt.  
Gott gibt uns allen zusammen  
ein Haus in Kanaan.

nen Teil ihres Weges gemeinsam mit Israel. Ziel dieses gemeinsamen Weges ist – so die letzte Strophe des Liedes – das gelobte Land; nicht Christus!

In dem Lied von André Troost stehen Differentiation von Israel und Identifikation mit Israel nebeneinander. Diese soziale Mit-Struktur der singenden Gemeinde mit Israel wird in der ersten Liedstrophe benannt. Sie bestimmt die Perspektive des gesamten Liedes. Im weiteren Gefälle des Liedtextes identifizieren sich die Singenden in der Geschichte Israels. Sie identifizieren sich allerdings nicht in der subjektiv erfahrenen Geschichte – wie das im liturgischen Gedenken geschieht. Singenderweise memorieren sie objektiv beschriebene Ereignisse aus der Geschichte Israels, ohne dass jedes Mal wie in Strophe 1 ausdrücklich gesagt wird: „gemeinsam mit dem gesamten Volk Gottes“ (essen, schlagen, hören, tanzen wir) – denn das wurde ja schon zu Beginn gesagt.

Identifikation und Differentiation stehen hier auf kleinem Raum nebeneinander. Was das betrifft ist die Struktur dieses Liedes ein Modell für das, was in der Großstruktur einer liturgischen Feier notwendig ist, will man verhindern, dass die Identität der Gemeinde entwickelt auf der Grundlage eine Beanspruchung alttestamentlicher Texte, die nicht mehr rechnet mit einer lebendigen Tradition Israels.

Liturgisches Gedenken bedeutet hier: Geschichte wird in der Erfahrung der Menschen zum Teil der Gegenwart, zum Teil ihrer eigenen Geschichte. Trotz der Identifikationen in diesem Lied wird keine Identität auf Kosten Israels entwickelt, sondern gesprochen von einem Mit-Gehen auf dem Weg Israels, von einem Teilen der biblisch bezeugten Erfahrung Israels.

Hier wird probiert um einerseits Identifikationen, die in der Aktualität des liturgischen Feierns entstehen können, den Raum zu geben. Durch die Einführung einer sozialen Mit-Struktur der Kirche mit Israel soll die theologische Idee von einer Substitution Israels durch die Kirche nicht länger zu den Möglichkeiten gehören.

Ein solches Lied gewinnt seinen Sinn im Horizont einer Christologie die davon überzeugt ist, dass auch Jesus Christus den Weg Israels gegangen ist, und dass die singende und Gottesdienst feiernde Gemeinde Christus folgt, wenn sie ‚mit Israel‘ aus Ägypten auszieht und durch die Wüste wandert. Jesus Christus ist diesen Weg gegangen, und die Gemeinde geht ihren Weg mit Christus.

## Zusammenfassung

Nirgendwo im Kirchenjahr kommt die hermeneutische Frage nach dem Verhältnis von Christus und dem Alten Testament so sehr zur Geltung wie in der Liturgie des Osterfestkreises. Theologische Entscheidungen spielen bei der Formgebung der Osterliturgie eine ausschlaggebende Rolle. Hermeneutik und Exegese sind ausschlaggebend für die Frage: wie wird über Auferstehung gesprochen,

wie wird Auferstehung in der Liturgie erlebt? Bewusst wurden in diesem Beitrag darum drei Osterlieder vorgestellt.

Für alle drei Lieder gilt: Die Berichte und Erfahrungen des Neuen Testaments werden nicht ohne den Hintergrund des Alten Testaments interpretiert. Diese theologische Einsicht prägt die liturgische Formgebung, und sie kommt in den Niederlanden in vielen liturgisch-poetischen Texten zur Geltung, manchmal deutlich ausgesprochen, manchmal aber auch sehr implizit. Das wurde an den drei Liedbeispielen sichtbar. Grundlegend für diese Art der Kirchenlieddichtung ist: Das Wort des Heiligen Schrift wird als schöpferisches Wort und zugleich als schöpfendes Wort verstanden. Es ist inspirierend, bringt neue Kreativität hervor, bewirkt neue Texte, neues Singen. Die Bibel wird als liturgisches Buch gelesen und interpretiert. Sie ist ausschlaggebend für die liturgische Gestaltung. Man geht davon aus, dass es keinen „garstigen Graben“ (Bultmann) gibt zwischen den biblischen Texten und der Gottesdienst feiernden Gemeinde hier und jetzt. Weil Jesus Weggenosse sein will, darum werden die Gottesdienst feiernden Christen zu Weggenossen Jesu und damit auch zugleich zu Weggenossen Israels. Darum wird das Alte Testament in den Liedern wichtig, mit seinen Motiven, narrativen Elementen und den in ihm aufbewahrten Erfahrungen.

Die theologisch-hermeneutische Frage nach dem Verhältnis von Christus und dem Alten Testament kann nicht erörtert werden, ohne dass die lebendige Glaubenspraxis der Gemeinde mitbedacht und mitberücksichtigt wird. Im Singen bildet die Gemeinde ihre eklesiologische Identität, verhält sie sich als Kirche Jesu Christi zu Israel.

Die Identifikation im Sinne von Einstimmen in die biblisch bezeugten Erfahrungen Israels bis hin zum momentanen Aufgehen in solcher Erfahrung Israels gehört ebenso zu den Möglichkeiten in einer christlichen Gottesdienstfeier, wie die Differentiation, die Verschiedenheit von Israel. Jesus Christus, präsent in der singenden und feiernden Gemeinde, nimmt die Glaubenden in diese Erfahrung hinein. Die Differentiation ist keine Selbstverständlichkeit, jedoch eine wichtige Notwendigkeiten in christlicher Liturgie: das Bewusstsein von der eigenen Situation im Hier und Jetzt, und auch des zeitlichen und geographischen Abstands von der Erfahrung Israels, die das Alte Testament bezeugt, und der Respekt gegenüber der lebendigen Tradition Israels heute, die mit denselben alttestamentlichen Texten vielleicht ganz andere Wege geht. Es gibt einen Graben zwischen damals und heute, zwischen dort und hier. Dieser Graben ist aber keineswegs „garstig“.



## Das mittelalterliche Kirchenlied im Spannungsfeld sich wandelnder Liturgiekonzepte des 16. Jahrhunderts

Über die Beurteilung und Bewertung von mittelalterlichen Kirchenliedern aus einer liturgiewissenschaftlichen Perspektive scheint es keinen allgemeinen Konsens zu geben. Dies betrifft sowohl Lieder aus einer älteren handschriftlichen Überlieferung als auch Lieder in Drucken des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, also jenes Repertoire, das in den letzten Jahrzehnten in dem groß angelegten Editionsprojekt „Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien“ in modernen Neuausgaben in drei Abteilungen vorgelegt worden ist<sup>1</sup>. So eröffnet Johannes Janota seinen Artikel Kirchenlied II: Mittelalter im 5. Band des Sachteils der in zweiter Auflage neu erschienenen Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ mit folgenden Sätzen: „Der Begriff *Kirchenlied* läßt sich wegen seiner reformatorischen Prägung – wenn überhaupt – nur mit größtem Vorbehalt auf das volkssprachige geistliche Gemeindelied des Mittelalters beziehen. Ihm fehlte trotz aller Nähe zu den lateinischen Gesängen im liturgischen Gottesdienst die konstitutive liturgische Funktion, die das Kirchenlied erst im Laufe der Reformation erhielt“<sup>2</sup> Janota konzidiert höchstens, „daß man bei einer Reihe geistlicher Lieder von einer paraliturgischen Funktion im Gottesdienst sprechen kann“<sup>3</sup>. Obschon der Autor im Folgenden das mittelalterliche Kirchenlied im Kontext und im Verlauf der Liturgie beschreibt, spricht er diesem dennoch eine liturgische Funktion, ab nach dem Motto: es erfolgt zwar eine liturgische Aktion, diese ist aber in Wirklichkeit keine. Janota wiederholt in diesem

---

<sup>1</sup> Anlageplan vom 1.2.1966, Verzeichnis der Drucke 1975/1980, handschriftliche Quellen seit 2003, gedruckte Quellen seit 1993, alles im Bärenreiter Verlag Kassel u.a. Auf einen genauen bibliographischen Nachweis kann im Rahmen der Tagung eines Trägervereins dieses Unternehmens verzichtet werden.

<sup>2</sup> Johannes Janota, Artikel Kirchenlied II. Mittelalter, in: MGG<sup>3</sup>, Sachteil Bd.5, Kassel u.a. 1996, 62-67, 62.

<sup>3</sup> Ebd. 62

Lexikonartikel Thesen, die er schon 1968 vorgetragen hatte<sup>4</sup>. Diese jedoch wurden sehr ausführlich 1974 in der Habilitationsschrift von Philipp Harnoncourt widerlegt<sup>5</sup>, was offenbar Janota unbeeindruckt ließ und ihn auch in den Gegensatz zum liturgiewissenschaftlichen Konsens in diesen Fragen brachte<sup>6</sup>. Harnoncourt hat die zentralen Kritikpunkte an den Aussagen Janotas aufgegriffen und den dahinterstehenden Liturgiebegriff als ahistorisch und für mittelalterliche Verhältnisse als keinesfalls zutreffend entlarvt. Dies betrifft in erster Linie alle mit dem Begriff „Paraliturgie“ zusammenhängenden Funktionsbeschreibungen. Heute bekommt Harnoncourt dafür massive Schützenhilfe von der modernen Liber ordinarius-Forschung, welche seine Thesen aus einer anderen Perspektive heraus bestätigt und argumentativ untermauert.

### 1. Liturgische Ordnung sowie Ordnungsinstanzen und deren Verhältnis zum deutschen Kirchenlied im Mittelalter

Es gehört zu den Grundkenntnissen heutiger Liturgiegeschichte, dass es bis in die jüngere Neuzeit keine von Rom flächendeckend zentral geregelten Gottesdienste gegeben hat, sondern legitime gewachsene Lokaltraditionen, die u.U. erst im 19. Jahrhundert (Münster, französische Diözesen) durch die Übernahme des Missale Romanum von 1570 verschwunden sind<sup>7</sup>. Papst Pius V. hat in der Promulgationsbulle zum Missale 1570 „Quo primum“<sup>8</sup> selbst dekretiert, dass lokale liturgische Eigentraditionen, die älter als 200 Jahre sind, beibehalten werden können, und das betraf z.B. die überwiegende Mehrheit der deutschen Diözesen. Wer also das römische Meßbuch von 1570 übernommen hat, hat dies zum Großteil freiwillig getan, nicht zuletzt deshalb, weil es ein qualitativ hochwertiges Produkt war und die Sorge um die eigenen Bücher sich so erübrigt hat. Für alle anderen Fälle galt der lokale Usus mit seinen (angepassten) Rechtsnormen weiter. Seit dem 8.

<sup>4</sup> Johannes Janota, Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter, München 1968.

<sup>5</sup> Philipp Harnoncourt, Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets. Freiburg 1974, bes. 286-301.

<sup>6</sup> Vgl. pars pro toto: Guido Fuchs, Artikel Kirchenlied III. Liturgie- und kirchenmusikgeschichtlich, in LThK<sup>3</sup>, Bd. 6, Freiburg 1997, 24-27. Fuchs schreibt aufgrund der unterschiedlichen Situationen sachlich richtig, dass das Kirchenlied in den mittelalterlichen Gottesdienst „nur teilweise funktional eingebunden ist“, was aber sehr wohl auf eine vorhandene liturgische Funktion hinweist. Zur rechtlichen Situation der Diözesanliturgien vgl.: Hermann Reifenberg, Artikel Diözesanliturgien, in: LThK<sup>3</sup>, Bd. 3, Freiburg 1995, 252-253.

<sup>7</sup> Vgl. dazu das noch immer gültige Standardwerk: Josef Andreas Jungmann, Missarum Sollemnia, Wien 41958.

<sup>8</sup> Nachgedruckt in jeder Missaleedition bis 1962, siehe dazu auch: Hans Bernhard Meyer, Eucharistie (Handbuch der Liturgiewissenschaft 4), Regensburg 1989, bes. 261-272.

Jahrhundert hat es Buchtypen gegeben, welche die gottesdienstlichen Feiern geregelt und beschrieben haben, und dies immer konkret für einen lokalen Ritus. Viele davon sind unter dem Begriff „Ordines Romani“ ediert worden<sup>9</sup>. Im 12. Jahrhundert kommt ein neuer Buchtyp auf, der so genannte Liber ordinarius, in älteren Verzeichnissen auch Breviarium, Ordo u.ä. genannt<sup>10</sup>. Man versteht darunter die Auflistung aller Incipits von Gebeten, Lesungen und Gesängen samt den nötigen Verlaufsbeschreibungen in der Reihenfolge des Temporale und (des mit diesem meist verschränkten) Sanktorale. Der Titel solcher Bücher verweist häufig auf ihre autoritative Funktion, wie das Beispiel eines Liber ordinarius von 1512 aus dem Augustinerchorherrenstift St. Florian bei Linz zeigt: „*Incipit Ordo siue Breuiarium de ecclesiasticis obseruationibus, quomodo legendum uel cantandum sit per circulum anni secundum ordinem et modum ecclesie Sancti Floriani martyris*“<sup>11</sup>. Dieses Buch stellt also die Gesamtbeschreibung der Liturgie von St. Florian um 1512 dar, sein Inhalt ist die Norm der Feier bzw. die Kodifizierung und Anordnung des liturgischen Regelsystems in diesem Chorherrenstift. In ähnlicher Weise beginnt der Liber ordinarius des Augustinerchorherrenstiftes Seckau von 1345: „*In nomine Domini amen. Incipit Ordo siue Breuiarium Secouiensis Ecclesie tam secundum antiquos quam modernos de ecclesiasticis obseruationibus quomodo legendum vel cantandum sit per circulum anni*“<sup>12</sup>. Dies ist das Ordnungsbuch der „Kirche von Seckau“, wie der Titel nicht ohne Selbstbewusstsein vermerkt, und dies bei Augustinerchorherren, die vielfach nicht müde werden, ihre Treue zur „consuetudo romana“ zu betonen<sup>13</sup>. Stellen diese Bücher die Regelung der Liturgie unter der Autorität eines Abtes oder Propstes dar, so gilt für die Diözesen erst recht, dass deren Liturgie unter der Autorität des jeweiligen Bischofs geregelt worden ist. Der Liber ordinarius von Paderborn aus dem Jahre 1324 enthält diesbezüglich eindeutige Aussagen und stellt auch die Nicht-

<sup>9</sup> Vgl. Michel Andrieu, Les „Ordines romani“ du haut Moyen Age. Louvain 1931-1961.

<sup>10</sup> Vgl. Jürgen Bärsch, Liber ordinarius. Zur Bedeutung eines liturgischen Buchtyps für die Erforschung des Mittelalters, in: Archa Verbi. Yearbook for the Study of Medieval Theology 2 (2005) 10-58. Dort auch Hinweise auf ältere Literatur.

<sup>11</sup> A-SF Codex XI 398 (1512) fol 1r, auch zitiert in: Franz Karl Praßl, Das Mittelalter, in: Christian Möller (Hg.), Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Tübingen 2000, 29-68, 35.

<sup>12</sup> A-Gu Codex 756, fol 18ra. Eine Edition dieses Buches wird von Inga Behrendt im Rahmen ihres Doktoratsstudiums an der Kunstuniversität Graz vorbereitet.

<sup>13</sup> Z.B. im Salzburger Liber ordinarius von 1198, A-Su Codex M II 6, fol. 38ra, 44vb, 46va usw. Dazu wird auch noch der Begriff „auctoritas romana“ gebraucht. Die Edition dieses Buches wird vom Autor dieses Beitrags vorbereitet, vgl. dazu: Franz Karl Praßl, Der älteste Salzburger Liber ordinarius (Codex M II 6 der Universitätsbibliothek Salzburg). Zu seinen Inhalten und seiner Wirkungsgeschichte, in: Stefan Engels/Gerhard Walterskirchen (Hg.), Musica sacra mediaevalis. Geistliche Musik Salzburgs im Mittelalter. Salzburg, 6.-9. Juni 1996. Kongreßbericht. (Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige, 40. Ergänzungsband), Eos Verlag, St. Ottilien 1998, 31-47.

einhaltung der Vorschriften dieses Buches unter die Strafandrohung der Exkommunikation. „*Istum ordinem divinorum officiorum venerabilis pater dominus Bernhardus de Lippia Paderbornensis ecclesiae episcopus ex diversis praelatorum eiusdem ecclesiae libris antiquis colligit et scribi fecit et statuit, ab universo eiusdem ecclesiae clero in perpetuum observari ipso die Galli confessoris in generali synodo anno domini 1324, et mandavit, quod quicumque praelatus aut clericus post publicationem sine consilio sui episcopi et capituli simul aliqua in isto ordine mutaverit, ipso facto in anathemate sit*“<sup>14</sup>. Der Diözesanbischof hat kraft eigener Autorität die Liturgie anhand der Quellen seiner Vorgänger neu geordnet, dies auf einer Diözesansynode ordentlich verkündet und seinen gesamten Klerus unter Strafandrohung auf die Einhaltung dieser liturgischen Ordnung „in alle Ewigkeit“ verpflichtet. Hier taucht auch schon früh das Motiv des Änderungsverbot auf, sowie das der Verpflichtung für alle Zeiten, aber nicht in einer römischen Anordnung, sondern in einer aus Paderborn. Auch römische Libri ordinarii des 12. Jahrhunderts haben sich als lokalkirchliche Vorschreibungen ohne universal-kirchlichen Anspruch verstanden: „*In nomine Domini. Incipit Ordo Romanae ecclesiae curiae. Quem consuevimus observare tempore Innocentii tertii papae et aliorum pontificum*“<sup>15</sup>. Dass sich römische Autoritäten flächendeckend in die Ordnung der Liturgie einmischen, wurde auch am Konzil von Trient nicht gefordert. Dies stellt vielmehr eine Entwicklung der jüngsten Zeit dar.

Diese Libri ordinarii sind nun auch jene Quellen, welche uns den konkreten Gebrauch deutscher Kirchenlieder in den Liturgien des Mittelalters vermitteln und beschreiben. Wiederholt ist dies etwa für das Osterlied „Christ ist erstanden“ dargestellt worden<sup>16</sup>. Es hatte seinen Platz sowohl am Ende der Matutin des Ostersonntags als auch mitunter in der so genannten römischen Ostervesper am Abend dieses Tages, hier als Einschub in die Sequenz *Victimae paschali laudes*. Im Salzburger Liber ordinarius von 1198 lesen wir dies so:

Deinde compulsatione signorum facta, conueniant omnes ad matutinum et more solito dicat pontifex, siue sacerdos, *Domine labia mea aperies et Deus in adiutorium*. IV (67ra) *Alleluia, alleluia*. PS *Uenite exultemus*.

IN PRIMO NOCTURNO AN *Ego sum qui sum, et consilium meum non est*. (I) PS *Beatus uir*. AN *Postulauit Patrem meum*. (I) PS *Quare*. AN *Ego dormiui*. (VIII) PS *Domine quid*. VS *Quem queris mulier*. RP *Angelus Domini*. V *Angelus Domini*. RP *Angelus Domini*. V *Ecce precedet*. RP *Dum transisset*. V *Et ualde mane*. Post

<sup>14</sup> Zitiert nach: Franz Kohlschein, *Der Paderborner Liber ordinarius von 1324*, Paderborn 1971.

<sup>15</sup> Stephen van Dijk, *The Ordinal of the papal court from Innocent III to Boniface VIII and related documents*, Fribourg 1975, 90.

<sup>16</sup> Vgl. Franz Karl Praßl, *Christ ist erstanden*. Liedkommentar, in: Gerhard Hahn/Jürgen Henkys (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 10, Göttingen 2004, 55-60.

*Gloria Patri* repetatur responsorium a principio, et omnis clerus portans cereos accensos procedit ad uisitandum sepulchrum. Diaconus uero, qui legerat euangelium, acturus officium angeli precedat, sedeatque in dextra parte coopertus stola candida. Ad ubi chorus cantare inceperit *Maria Magdalena*, tres presbiteri induti cappis cum totidem thuribulis, figuram mulierum tenentes et incenso procedunt uersus sepulchrum, et stantes cantant *Quis reuoluet nobis*. Angelus *Quem queritis, o tremule*. Mulieres *Iesum Nazarenum*. Angelus *Non est hic, quem queritis*. Et, cum ceperit cantare angelus *sed cito euntes*, mulieres thurificent sepulchrum, et festinanter redeunt et uersus chorum stantes cantant. Mulieres *Ad monumentum uenimus gementes*. Tunc chorus imponat AN *Currebant duo simul*, et cantores quasi Petrus et Iohannes (67rb) currant. Percurratque Iohannes sequente Petro, et ita ueniunt ad monumentum<sup>17</sup> et auferant linteamina et sudarium, quibus inuoluta erat ymago Domini. Et uertentes se ad chorum ostendendo ea cantant *Cernitis, o socii, ecce linteamina*. Chorus *Surrexit enim sicut dixit*. Populus *Christ ist erstanden uon der marter*. Et ita clerus redeat in chorum. Tunc pontifex, siue prepositus, incipiat *Te Deum laudamus*. Quo finito dicatur VS *In resurrectione tua, Christe*.

<AD> LAUDES *Deus in adiutorium*. AN *Angelus autem Domini descendit*. (VIII) AN *Et ecce terremotus factus est magnus*. (VII) AN *Erat autem aspectus eius sicut fulgur*. (VIII) AN *Pre timore autem eius exterriti sunt*. (VII) AN *Respondens autem angelus dixit*. (VIII) Ad laudes nec capitulum nec uersum dicimus, sed statim post antiphonas et psalmos imponitur antiphona in euangelio AB *Et ualde mane una sabbatorum*. (VIII) Qua finita nec *Kyrieleyson* nec *Pater noster*, sed statim *Dominus uobiscum* dicitur, sequitur OR *Deus, qui hodierna die*.

In der Matutin des Ostersonntags findet zwischen dem 3. Responsorium und dem *Te Deum* eine Prozession zum Heiligen Grab statt. Dort angekommen wird die Visitatio sepulchri vollzogen, als deren Höhepunkt der Kanonikerchor „*Resurrexit enim sicut dixit*“ singt und das anwesende Volk mit „*Christ ist erstanden*“ einstimmt. Hierauf geht die Prozession wieder in den Chorraum zurück, der Bischof stimmt das *Te Deum* an, anschließend werden die Laudes des Tages gesungen. Walther Lipphardt hat alle greifbaren Varianten dieser österlichen Morgenfeier unter dem etwas mißverständlichen Titel „*Osterspiel*“ ediert<sup>17</sup>.

Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 kennt insgesamt zehn Belege einer Beteiligung der Gemeinde an der Liturgie der Kanoniker mit (volkssprachigen) Kirchenliedern<sup>18</sup>. Dies betrifft die Weihnachtsmatutin und die Verlesung des Liber generationis, die Weihnachtskomplet, die Palmprozession, die drei Trauermetten, die Ostermatutin, die Prozession vor dem Osterhochamt und die Litanei der Bitt-Tage. Es sind dies herausgehobene Feiern an den Höhepunkten des Kirchenjahres, bei denen man auch auf die Beteiligung der Gläubigen Wert gelegt

<sup>17</sup> Walther Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Berlin 1975-1990.

<sup>18</sup> Dargestellt in: Franz Karl Praßl, wie Anm. 11, 34-40.

hat. Die gesungenen Lieder und Rufe sind gewissermaßen Zusammenfassungen des Festinhalts, Übersetzungen der Festtheologie in die einfache Sprache des Volkes. Aus dem Verlauf der einzelnen Feiern, wie sie im Liber ordinarius beschrieben sind, geht eindeutig hervor, dass Lieder hier nicht neben und außerhalb der offiziellen Liturgie stehen, sondern fixer Bestandteil dieser offiziellen Liturgie sind. Sie sind durch die Ordnung schaffende kirchliche Autorität vorschrieben und auch organisch in den Ablauf der Feier integriert. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass in einer Vielzahl mittelalterlicher liturgischer Ordnungen deutsche Kirchenlieder dieselbe liturgische Dignität aufwiesen wie etwa ein Introitus oder ein Responsorium. Die absolute Fixierung auf das Latein und das Verbot jeglicher Muttersprache (außer bei Taufe, Trauung und Begräbnis) war in der Liturgie diesseits der Alpen im Mittelalter kein Thema. Dies blieb auch so bis zur meist freiwilligen Übernahme des römischen Ritus nach der Reform der römischen liturgischen Bücher zwischen 1568 und 1600 (Missale Romanum: 1570). Dieser Prozess ist nicht überall zur gleichen Zeit gelaufen, in den Diözesen des alten Salzburger Metropolitanverbandes hat er allerdings sehr früh eingesetzt:

Salzburg 1590 (Dom) / 1595 (Diözese); Passau 1608, Freising 1609, Regensburg 1611, Brixen 1603, nachdem 1592 noch ein eigenes Brixener Missale erschienen ist. In Konstanz wurde 1579 noch ein leicht an das römische Missale adaptiertes Diözesanmissale gedruckt, auf Druck des Nuntius wurde 1603 das römische Missale übernommen<sup>19</sup>. Interessant war auch die Situation in Mainz. Bis 1602 galt das alte Missale Moguntinum, zwischen 1602 und 1698 war ein im Sinne des Tridentinums reformierter Mainz-römischer Ritus in Gebrauch. Dies ist für das Cantual von 1605 bedeutsam. 1698 wurde das Missale Romanum 1570 eingeführt<sup>20</sup>. Bis zum Zeitpunkt der Einführung des Missale Romanum 1570 hat allerdings in den einzelnen Diözesen das jeweilige Regelsystem der bischöflich geordneten Liturgie gegolten.

## 2. Das Missale Romanum 1570 und seine liturgischen Ordnungsprinzipien

Mit dem Begriff der „Einheitlichkeit“ kann ein wesentliches Reformanliegen des Missale von 1570 benannt werden<sup>21</sup>. Am Konzil von Trient sollten allerlei echte und vermeintliche Missbräuche in der Liturgie durch uniforme Bücher

<sup>19</sup> Alle Nachweise in: Dominik Daschner, *die gedruckten Meßbücher Süddeutschlands bis zur Übernahme des Missale Romanum Pius V. (1570)*. Frankfurt 1995, 614-643.

<sup>20</sup> Vgl. Hermann Reifenberg, *Liturgie*, in: Friedhelm Jürgensmeier (Hg.), *Handbuch der Mainzer Kirchengeschichte 3. Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2002.

<sup>21</sup> Vgl. Winfried Haunerland, *Einheitlichkeit als Weg der Erneuerung. Das Konzil von Trient und die nachtridentinische Reform der Liturgie*, in: Martin Klöckener/Benedikt Kranemann (Hg.), *Liturgiereformen. Historische Studien zu einem bleibenden Grundzug des christlichen Gottesdienstes* (FS Häußling), Münster 2002, 436-465.

beseitigt werden. Es wurden zwar die dogmatischen Fragen im Zusammenhang mit der Messe vor allem auf dem Hintergrund der Reformation geklärt, zu einer Diskussion der praktischen Reformschritte kam es aber nicht mehr. Die Erneuerung der liturgischen Bücher wurde in die Hand des Papstes gelegt. Zu den vom Konzil festgelegten Grundsätzen gehörte auch die Ablehnung der Landessprache für die Feier der Messe (22. Sitzung 17.9.1562). Dies betrifft unmittelbar die Verwendung volkssprachiger Kirchenlieder, die in etlichen deutschen Diözesen im 15. und 16. Jh. nachweisbar war<sup>22</sup>, und wurde selbstredend im Missale von 1570 stillschweigend berücksichtigt. Dies betrifft freilich zunächst die *Missa in cantu*, das gesungene Amt und war kein Thema für die Persolvierung der *Missa lecta*, der stillen Messe durch den Priester, der hier – wie der Name schon sagt – nicht gesungen und die Messe ohne Beteiligung von Chor und Gemeinde „gelesen“ hat. (Was die Gemeinde während dieser Messe machte, ist eine andere Frage) Die Umsetzung dieser Bestimmung in lokalen liturgischen Ordnungen war jedoch nicht so selbstverständlich und ließ in manchen Diözesen – die aufgrund ihrer eigenen 200jährigen und älteren liturgischen Tradition den Eigenritus beibehalten durften und wollten – lange auf sich warten, wie die Geschichte der Gesangbücher des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zeigt. Die Praxis, deutsche Lieder im lateinischen Amt zu singen, ist offenbar nie gänzlich verschwunden und erlebte als „Deutsches Hochamt“ im 18. Jh. eine große Renaissance. Das Verbot des muttersprachlichen Gesanges blieb vielfach zunächst noch totes Recht, wurde nur zögerlich oder gar nicht in die Praxis umgesetzt – wie so viele andere Konzilsbestimmungen auch bis hin zu etlichen des 2. Vatikanum.

Wenn jedoch das römische Reformmissale von 1570 in einer Diözese einmal eingeführt war, dann galt auch ungeschränkt dessen Regelwerk, zu dem auch die Einführungsbulle „*Quo primum*“ vom 14. Juli 1570 gehörte. Der Papst verfügte darin rigoros, dass „*nihil umquam addendum, detrahendum, aut immutandum esse*“. Die Priester wurden verpflichtet, die Messe „*iuxta ritum, modum ac normam*“ dieses Missales zu lesen oder zu singen. Sie durften keine anderen Zeremonien oder Gebete als die im Missale enthaltenen verwenden. Die Messe war nun auf die im Missale von 1570 vorhandenen Texte exklusiv festgelegt, welche nicht ausgelassen und verändert werden durften, und denen man auch nichts hinzufügen durfte. Liturgie als den exklusiven Inhalt ihrer römischen Bücher zu definieren, war freilich ein gewaltiger Paradigmenwechsel gegenüber dem generellen mittelalterlichen *usus*, der im Allgemeinen kein Hinzufügungsverbot kannte und Änderungen selten sanktionierte. Diese starre Haltung in Bezug auf die Texte – nicht auf die Musik – wurde von manchen katholischen Gesangbüchern des späten 16. Jh. respektiert, von anderen wiederum nicht. Wenn der

<sup>22</sup> Synode von Schwerin 1492, Würzburg 1564. Synode von Breslau 1592, siehe Jungmann, wie Anm. 7, I 195.

Bischof hinsichtlich des liturgischen Gesanges nicht eingegriffen hat, blieb zunächst alles beim Alten.

### 3. Gesangbücher mit Verwendung von Liedern während der gesungenen Messe

Es ist heute angesichts der verwirrenden Vielfalt diözesaner liturgischer Bräuche am Ende des 16. Jahrhunderts nicht immer leicht durchschaubar, warum das eine Gesangbuch Kirchenlieder in der Messe ausdrücklich nennt, das andere diese wiederum verschweigt oder einen Titel so formuliert, dass Liedgesang in der Messe ausgeschlossen erscheint. Hilfreich zum Ausleuchten der Hintergründe dafür ist die Kenntnis des Datums einer allfälligen definitiven Einführung des römischen Missale von 1570. Damit sind die Fronten klar. Solange man noch beim althergebrachten Diözesanmissale blieb, war die Situation auch eindeutig. Es gab aber auch immer wieder eine dritte Möglichkeit: die Reform des jeweils vorhandenen eigenen Diözesanritus anhand genereller liturgischer Reformprinzipien des Konzils von Trient. Diese Missalien waren gar nicht so selten. In ihnen lebten zahlreiche diözesane Bräuche weiter, so auch die Möglichkeit, Kirchenlieder in den Ordo Missae einzufügen. Am Besten ist dies im Mainzer Cantual von 1605 dokumentiert, das sich ja auf das reformierte Mainzer Missale von 1602 bezieht.

Das erste bedeutsame katholische Gesangbuch, das den Gebrauch von Kirchenliedern in der Messe ausdrücklich thematisiert, wurde 1567 von Johann Leisentrit in Bautzen herausgegeben<sup>23</sup>. Der Titel lautet: *„Geistliche Lieder und Psalmen / der alten Apostolischer recht und warglaubiger Christlicher Kirchen / so vor vnd nach der predigt / auch bey der heiligen Communion / vnd sonst in dem Haus Gottes / zum theil in vnd vor den Heusern / doch zu gewoenlichen zeitten / durchs ganze Jar / ordentlicher weiß moegen gesungen werden / .... Durch Johann: Leisentrit von Olmutz / Thumdechant zu Budissin etc. ...“* Im Vorwort wird Leisentrit noch deutlicher: die Lieder sollen *„vor vnd nach der Predigt / ja auch ane verletzung der substantz Catholischer Religion / Bey der Mess / unter dem Offertorio vnd heiliger Communion“* usw. gesungen werden. Hier wird schon deutlich, dass Lieder einzelne Propriumsgesänge ersetzen können.

Wenige Gesangbücher nur hatten eine so dominante Stellung über mehr als ein Jahrhundert wie das in Graz 1602 in erster Auflage erschienene Beuttner'sche Gesangbuch<sup>24</sup>. Der Titel sagt viel über das Werk aus:

<sup>23</sup> Johann Leisentrit, Gesanbuch von 1567. Faksimileausgabe mit einem Nachwort von Walther Lipphardt, Leipzig 1966. Dazu die Studie: Erika Heitmeyer, Das Gesangbuch von Johann Leisentrit 1567. St. Ottilien 1988.

<sup>24</sup> Faksimileausgabe: Nicolaus Beuttner, Catholisch Gesang-Buch. Faksimileausgabe der 1. Auflage, Graz 1602. Herausgegeben und mit einem wissenschaftlichen Nachwort versehen von Walther Lipphardt, Graz 1968.

Catholisch Gesang- / Buoch: / Darinnen / vil schoener newe und / zuor noch nie im druck / gesehen / Christliche andächtige / Gesänger die man nit allein bey dem Ambt der H. Meß in Pro- / cessionibus, Creutz: vnd Walfar- / ten sonder auch zu Hauß sehr / nuotzlichen gebrau- / chen mag. / Durch / Nicolaum Beuttner von / Geroltzhouen. / Gedruckt zu Graetz in Steyr / bey / Georg Widmans-tetter. / Cum Licentia Superiorum. / 1602.

Das Vorwort gibt einen umfangreichen Einblick in den historischen Kontext dieser Publikation. „wiewol vil herrliche / schoene / vnd von der Catholischen Kirchen approbierte Gesangbuechlein vorhanden / so hab ich doch aufffreund- lich ersuchung guter Herrn vnd Freunde / nit vnderlassen koennen / diese gar alte herkommene Catholische Gesänger / welche von vnseren lieben Voreltern erdacht /vnnnd nit allein in der Kirchen / sonder auch in Processionibus, Creutz: vnd Walfarten / auch in jren haeusern andaechtig gesungen / vund Gott damit gelobt haben. Weil aber bey etlichen Pfarrkirchen kein Choralsinger / auch man an etlichen Orten / als in Doerffern / nit haban kann / hab ich dises Buechlein inn zwey Theil gemacht. Im Ersten / dass man von einer zeit zu der andern in der Kirchen bey dem Ambt der heiligen Meß / Teutsche gesang Gott zu lob / vnd al- len seinen lieben Heyligen zu Ehrn / singen / vnd Christlich gebrauchen kann. Im Andern Theil aber / hab ich die Kirchfaerter Rueff / deren man etliche beym Ambt der heiligen Meß / wie auch in Processionen vnnnd in Heusern / nach eines jeden guten wolgefallen / gar wol gebrauchen mag / von frommen Catholischen Christen / die solche von jren lieben alten Voreltern gelernt / vnd ich auch von jnen erfahren / fleissig / vnd auffz einfeltigist zusammen gebracht.

Beuttner, ein Schulmeister in St. Lorenzen im Mürztal – einem Ort nahe Bruck an der Mur und etwa 70 km von Graz entfernt, damals Sitz der Haupt- pfarre des Mürztales – kam aus Geroltzhofen in Franken und stellte sich mit sei- nem Gesangbuch in den Dienst der von den Jesuiten und dem Habsburgischen Landesherrn mit Vehemenz betriebenen Gegenreformation. Im Unterschied zu den hasserfüllten antiprottestantischen verbalen Ausfällen seiner Zeitgenossen schrieb er auf die letzte Seite seines Buches quasi als Motto: *Die Lieb ist gedul- tig*. Das Vorwort besagt, dass er zur Herausgabe seines Werkes gedrängt worden ist. Über herrschaftliche Rechte war die Pfarre St. Lorenzen mit den Jesuiten verbunden, der aggressive Rekatholisierer Pfarrer Alexander Grotta hat möglicher- weise seinen musikalisch kompetenten Schulmeister den Grazer Jesuiten-Oberen empfohlen, mit deren Approbation das Gesangbuch dann auch erschienen ist. Beuttner führt mehrfach aus, dass in seinem Gesangbuch viele alte Gesänge aus der mündlichen Überlieferung in seiner Gegend aufgezeichnet sind, die erstmals im Druck erscheinen. Er ließ sich die aus mittelalterlicher Tradition stammenden Rufe, Prozessionsgesänge und Lieder vorsingen und bewahrte dieses Repertoire durch noch rechtzeitige Verschriftlichung vor dem Vergessen, wie er in weiterer

Folge seiner „Vorred“ ausführt. Dies macht hauptsächlich den größeren zweiten Teil seiner Sammlung aus. Im ersten Teil sind deutsche Lieder für den Gebrauch während der heiligen Messe im Verlauf des Kirchenjahres. Diese Lieder ersetzen das Proprium Missae durch etliche Lieder, die das Proprium einer bestimmten liturgischen Zeit ausdrücken. Beuttner begründet die Verwendung seiner Lieder als Messlieder, wie dies auch schon im Titel des Buches aufscheint, mit der Unmöglichkeit, das gregorianische Proprium zu singen, weil eben die Choralisten fehlen, vor allem auf dem Land. Das Vorwort ist ein Zeugnis dafür, dass trotz der allgemeinen Vorschrift des Missale von 1570 in manchen Gegenden der Erzdiözese Salzburg das Singen von Kirchenliedern bei der Missa in cantu durchaus noch üblich war.

„Den tiefsten Einblick in das Kirchenlied dieser Phase gewährt das Catholisch Cantual, das 1605 in Mainz erschien“<sup>25</sup>, schreibt Andreas Scheidgen in seiner Darstellung katholischer Gesangbücher in der alten Erzdiözese Mainz. Das „Cantual“ ist eigentlich dem „Catholisch Manual“ beigegeben. Im Titel des wegen seiner Rezeptionsgeschichte so bedeutenden Gesangbuches heißt es: *„Catholisch Cantual oder Psalmbuechlein: Darinnen viel Lateinische und Deutsche / aber meistehtheils alte Catholische Gesaenge begriffen / welche man auff die fuernembsten Fest deß gantzen Jahrs / auch bey dem Ampt der H. Meß / Processionen / und sonst / zu singen pflège“*<sup>26</sup>. Das Vorwort stellt eine genaue Ordnung des „Singamptes“ auf und begründet dies mit dem Mangel an geeignetem Personal für den Choralgesang. *„Über das haben viel Leyen jetzo ein groessere Lust bey dem Gottesdienst zu singen / als obgesagter weiß zu beten oder zu betrachten“*. Beim „Singampt“, also bei der missa in cantu, bei der normalerweise der Chor Proprium und Ordinarium zur Gänze lateinisch singen sollte, werden jene Stellen genannt, an denen deutsche Lieder anstelle des lateinischen Chorals treten können:

- Anstelle von Graduale, Tractus, Sequenz oder Alleluia *„moegen die Custodes ein teutsch Gesang auß diesem Buechlein nehmen / wie es die Zeit oder das Fest mitbringen / Jedoch muessen diese Gesaeng nicht all zu lang seyn“*.

- An hohen Festen können Kirchenlieder zwischen die Sequenzen eingeschoben werden: Gelobet seist Du Jesu Christ bei Grates nunc omnes, Christ ist erstanden bei Victimae paschali laudes, Nun bitten wir den heiligen Geist bei Veni sancte Spiritus und Gott sei gelobet bei Lauda Sion.

- Ein Predigtlied, falls eine Predigt in der Messe stattfindet

<sup>25</sup> Andreas Scheidgen, Mainz bis Luxemburg, in: Dominik Fugger/Andreas Scheidgen (Hg.), Geschichte des Katholischen Gesangbuchs, Tübingen 2008 (MHSt 21), 86-104, 87.

<sup>26</sup> Für die Besorgung der Kopien des Titelblattes und des Vorworts aus den Beständen des Mainzer Gesangsbucharchivs danke ich Herrn Univ. Prof. Dr. Ansgar Franz ganz herzlich.

- Ein Lied während des Offertoriums.
- Nach der Elevation ein deutsches Sakramentslied (z.B. Freut euch, ihr lieben Seelen)
- ein Lied während der Kommunion, wenn viele Kommunikanten da sind
- Ein Schlußlied vom Fest oder ein Marienlied nach dem Deo gratias.

Dazu gibt es noch die Ordnung für das „Leseamt“, also die missa lecta, die stille Messe. Deutsche Gesänge sollen gesungen werden „1. Vom Introitu biß zum Evangelio / sondern das soll man mit Andacht hoeren ablesen. 2. Von dem offertorio biß bald zu der Eleuation. 3. Von der Eleuation biß zu dem Segen des Priesters. 4. Nach der Priesterlichen benediction mag man auch auch mit einem Gesang in obgesetzter massen beschließen.“

Diese Regelungen sind entsprechend der Unterscheidung zwischen Amt und stiller Messe getroffen, wie es im Missale Romanum von 1570 genau definiert worden ist. Mit der Ordnung des „Lesamptes“ gäbe es keine Probleme auch in der römischen Ordnung, das „Singamt“ jedoch beruht auf lokalen Traditionen, die sich aus den Praktiken der Mainzer Eigenliturgie ergeben, welche in reformierte Form bereits 1602 noch einmal festgeschrieben worden ist. Lieder sind in diesem Fall Bestandteil der offiziellen liturgischen Ordnung, freilich der Mainzer und nicht der römischen.

Die umfangreichsten österreichischen Gesangbücher im 17. Jahrhundert sind die ersten Auflagen des Groß Catholisch Gesangbuch des Göttweiger Abtes David Gregor Corner. Der Titel der ersten Auflage 1625, der nach dem Verkauf von 2000 Exemplaren im gleichen Jahr noch eine zweite folgte, lautet<sup>27</sup>:

Groß Eatholisch (sic!) Gesangbuch dar- / innen in die vier hundert andaech- tige alte vnd neue Gesaeng vnd Ruff, in / eine gute vnd richtige Ordnung zusamb gebracht / so theils zu Hauß theils zu Kirchen auch bey Processio- / nen vnnnd Kirchenfesten mit grossem Nutz / koennen gesungen werden: / Alles mit sonderm fleiß auß den meh- / rern bishero gedruckten Gesangbuechern zu / sammen getragen theils auch von newem / gestellt Durch Dauid Gregorium Cornerum.

Auch dieses Gesangbuch weist im Titel die Verwendung der Lieder „in der Kirche“ aus, was auf dem Hintergrund der religiösen Praxis der Zeit die Verwendung in der Messe nicht ausschließt. In einer umfangreichen Vorrede, die auch eine ausführliche Theologie des Gesangs mit zahlreichen Zitaten aus den Schriften

<sup>27</sup> Die bibliographischen Angaben finden sich bei: Robert Johandl, David Gregor Corner und sein Gesangbuch, in: AfMw 2(1919/20), 447-464. Eine ältere Arbeit über die Gesangbücher ist: Margarethe Kummer, David Gregorius Corners Groß Catholisch Gesangbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des katholischen Kirchenliedes in Österreich im 17. Jahrhundert. Diss. Wien 1927. Eine weitere Darstellung ist: Ernst Tittel, David Gregor Corner und sein Gesangbuch, in: Singende Kirche 15(1968), 108-112.

der Kirchenväter bringt, geht Corner auf die pastoralen Motive seiner Sammeltätigkeit ein. Aus der Vorrede der dritten Auflage<sup>28</sup>:

Vor ohngefähr sechs Jaren, da ich, als Pfarrer der Kayserlichen Stadt Roez (=Retz in Niederösterreich), noch die gefaehrliche buerden der Seelsorgen auff mir trug, hab ich meinen lieben Pfarrkindern vnd sonst maenniglich auß den gemeinen Leuten, sonderlich denen, welche sich unlengst von den Sectischen Irrthuemern zu der allein Seeligmachenden Catholischen Religion begeben gehabt, vnd zuvor deß verfuehrischen Singens gewohnet gewest, zum besten, auß all den Catholischen gesangbuechern, so ich damaln haben koennen, ein ziemlich groß Buch zusamb getragen, auch dasselbe mit allerley nuetzlichen Gesaengern, welche zu Hauß vnnd zu Kirchen, wie auch bey Processionen vnd Kirchfahrten zu allen vnterschiedenen Fasten vnd Jahrszeiten deß Jahrs koenen gesungen werden, so reichlich vermehret, daß ich es nicht vnbillich das Groß Catholische Gesangbuch tituliren koennen.

Es ist bezeichnend, dass ab der dritten Auflage 1631 kein Hinweis mehr auf die Verwendung der Lieder „in der Kirche“ enthalten ist. Die Gebräuche haben sich geändert. Hat sich unter dem Wohlwollen der Jesuiten, in deren Einflussbereich sowohl Beuttner als auch Corner befanden, zunächst das Singen von Kirchenliedern bei der Messe als Mittel der Rekatholisierung noch halten können, wird dies offenbar mit dem fortschreitenden 17. Jahrhundert in Österreich zurückgedrängt, da dort schon länger das römische Missale in Gebrauch war.

Die Bewertung der liturgischen Funktion eines Kirchenliedes hängt am Konzept jener Liturgie, in deren Rahmen sie verwendet oder nicht verwendet werden. Im Mittelalter war es meist die Kodifizierung des tatsächlich Vorhandenen, das Festschreiben der örtlich eingeführten Bräuche und somit deren Legitimierung. Es gab de facto eine Klerusliturgie, aber die punktuelle Beteiligung der Gemeinde an der liturgischen Aktion war keinesfalls ausgeschlossen, sondern vielmehr sogar erwünscht. Dies gilt auch für all jene Zeugnisse, die Liedgesang auch während der Messe bestätigen und nicht nur während des Offiziums, oder beim Predigtgottesdienst. Nicht so im Missale Pius V., dem fälschlich so genannten Tridentinischen Messbuch. Hier wurde Liturgie aus Angst vor Missbräuchen streng auf das Tun des Zelebranten fokussiert. Mit dem strikten Verbot von Änderungen aller Art war kein Platz für Althergebrachtes, für Alternativen oder für Weiterentwicklungen jenseits des Systems. In diesem Fall war Liturgie die Personalisierung des amtlich Vorgeschriebenen durch den Priester, zu dem ein Chor hinzukommen konnte bzw. musste, aber nicht die Gemeinde, welche die Messe andächtig zu hören, aber nicht aktiv mitzufeiern hatte. In der Mitte standen jene

<sup>28</sup> Diese Stelle ist zitiert nach Bäumker I, 216-228.

lokalen Erneuerungen, welche sich de facto als Übergangsregelungen erwiesen, und welche ein mittelalterliches Liturgieverständnis mehr oder weniger lang in die Neuzeit hinüberretteten. Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass im mehrheitlichen Denken des 16. Jahrhunderts und auch noch im beginnenden 17. dem Kirchenlied auch in der katholischen Liturgie eine echte liturgische Funktion und Stellung zuerkannt worden ist.



## **Der Lied – Regionalteil des Evangelischen Gesangbuchs 1993 für Baden – Elsass und Lothringen – Pfalz**

In den „Grundsätzen für die Erarbeitung eines künftigen Gesangbuches“ von 1980, die als ein erster Schritt den beteiligten Kirchen mit der Bitte um Stellungnahme zugesandt worden waren, heißt es im achten Abschnitt unter Punkt 1: „Das künftige Gesangbuch im deutschen Sprachgebiet sollte – wie bisher – einen gemeinsamen Stammteil und daneben regionale Teile aufweisen und von Beihäften begleitet werden.“ Nach den Ausführungen zum Punkt 2 (gemeinsamer Stammteil) liest man in Punkt 3: „Regionale Gesangbuchteile sollen Lieder berücksichtigen, die nur in bestimmten Teilen des deutschen Sprachgebiets lebendig sind. Desgleichen Lieder, die einer bestimmten, nicht allgemein verbreiteten Frömmigkeitstradition entsprechen. Die regionalen Teile sollen kleiner sein als der Stammteil. Auch wäre zu begrüßen, wenn benachbarte oder überregional zusammengeschlossene Landeskirchen zu gemeinsamen Regionalteilen kommen könnten (z.B. die acht Gliedkirchen in der DDR). Auf diese Weise könnte die Zahl der Regionalteile im deutschen Sprachgebiet verringert werden. Die entwickelten Gesichtspunkte für den Charakter des neuen Gesangbuches sollen nicht nur für den Stammteil sondern auch für die Regionalteile gelten.“

Damit war von vorneherein deutlich gemacht, dass es wieder Regionalteile geben soll, und es war auch schon etwas zu Umfang, Gemeinsamkeit und Anlage gesagt.<sup>1</sup>

Bevor nun im Folgenden der oben genannte Lied-Regionalteil im Einzelnen vorgestellt wird, seien zunächst einige Bemerkungen und Erläuterungen zur Vorgeschichte gemacht: Das erste offizielle Gesangbuch, das in seinem Liedbestand auf eine Zweiteilung von Stamm- und Regionalteil angelegt war und diese Idee auch konsequent für die beteiligten Kirchen verwirklichen konnte, war das

---

<sup>1</sup> Die „Grundsätze für die Arbeit an einem neuen Gesangbuch“ sind in einem Artikel in „Musik und Kirche“, Heft 4, Kassel, 1980, S. 164 ff. von Hans-Christian Drömann vorgestellt und erläutert worden.

Evangelische Kirchengesangbuch von 1950 (EKG). Zwar hatte sich schon für das Deutsche Evangelische Gesangbuch von 1915 (DEG) im Laufe der 1920er Jahre eine ähnliche Situation ergeben, aber Absicht und Verwirklichung waren damals anders gelagert, und vor allem konnte sich dieses ursprünglich für die deutschen evangelischen Gemeinden des Auslandes geschaffene Gesangbuch nicht in allen Landeskirchen durchsetzen. Außerdem hatten einige der am DEG beteiligten Landeskirchen ihr Gesangbuch noch um einen dritten Teil mit „geistlichen Volksliedern“ erweitert.<sup>2</sup>

Im Blick auf die Vorbereitung und Erarbeitung der Lied-Regionalteile des Evangelischen Gesangbuches (EG) haben die regionalen Gesangbuchkommissionen die eingangs genannten Grundsätze größtenteils berücksichtigt:

1. Weitere Zusammenschlüsse zu gemeinsamen Lied-Regionalteilen. Es gibt jetzt nur noch acht Lied-Regionalteile: Nordelbien (Nr. 536-677); Braunschweig, Hannover, Schaumburg-Lippe, Bremen (Nr. 536-661); Hessen und Nassau/Kurhessen-Waldeck (Nr. 536-652); Österreich (Nr. 550-672); Bayern/Thüringen (Nr. 536-669); Baden, Pfalz, Elsass und Lothringen (Nr. 541-692); Württemberg (Nr. 536-683); Rheinland, Westfalen, Lippe, Ev.-ref. Kirche (Nr. 536-695). Die acht Gliedkirchen in der damaligen DDR hatten auf Grund ihrer besonderen Situation keine regionalen Erweiterungen des Gesangbuches vorgesehen und nach der überraschenden politischen Wende für die Einführung des Gesangbuches auf einen eigenen Regionalteil zunächst verzichtet. Thüringen hat das bayerische Gesangbuch übernommen, ebenso wie Mecklenburg, das aber nach dem Stammteil lediglich einige „zusätzliche Lieder“ (Nr. 536-544) einfügte.

2. Die Titel der regionalen Liederteile lauten zwar unterschiedlich, machen aber immer deutlich, dass es sich um das besondere Liedgut der betroffenen Region handelt (der Ausdruck „Anhang“ kommt dabei nicht mehr vor). Auch sind hier grundsätzlich nur Lieder und Gesänge gesammelt. Gebete, Andachten, Psalmen und weitere Texte finden sich im jeweiligen Textteil, der deutlich vom regionalen Liederteil abgesetzt ist (anders als im Gotteslob).

3. Im Blick auf die Liedauswahl zeigt sich, dass altes und neues Liedgut zwar unterschiedlich stark in den Lied-Regionalteilen vertreten ist (neue Lieder finden sich z.B. in Hessen besonders häufig), aber die Regionalteile sind nicht, wie noch bei den EKG-Anhängen, vor allem ein Hort traditionellen Liedguts. Freilich fehlen bis auf wenige Ausnahmen evangelistisch-missionarische Lieder, die in den Freikirchen heute stark vertreten sind. Leider kommen Lieder etwa von

<sup>2</sup> Zur Entwicklung der evangelischen Lied-Regionalteile bis hin zu ihrem heutigen Erscheinungsbild siehe Heinrich Riehm: Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs, eine Dokumentation, Tübingen 2004, S. 161 ff.

Kurt Marti oder Kurt Rose zu kurz. Gut vertreten sind wie auch im Stammteil Kanons, Singformen und mehrstimmige Gesänge.

4. Der Umfang der regionalen Liederteile beträgt im Durchschnitt 127 Lieder und Gesänge, wobei zum Teil die oben genannten Zusammenschlüsse zu berücksichtigen sind.

5. Die Einteilung und die Anordnung der Lieder und Gesänge entsprechen dem Rubrikenverzeichnis des Stammteils mit seinen vier Hauptabschnitten: Kirchenjahr, Gottesdienst, Biblische Gesänge, Glaube – Liebe – Hoffnung.

6. Auffallend ist der kurze Zeitraum der Einführung des Evangelischen Gesangbuches gegenüber der sehr viel längeren Zeitspanne bei der Einführung des EKG, die sich von 1950 bis 1969 hingezogen hatte.

Das Zustandekommen des Lied – Regionalteils Baden – Elsass und Lothringen – Pfalz

Schon 1987 – noch vor dem Abschluss der Arbeiten am EG-Stammteil – war in der badischen Gesangbuchkommission der Gedanke aufgetaucht, den Regionalteil gemeinsam mit einer Nachbarkirche zu erarbeiten. Mit der Pfalz und mit Württemberg wurde Verbindung aufgenommen. Der Evangelische Oberkirchenrat in Stuttgart konnte einem gemeinsamen Unternehmen bedauerlicherweise nicht zustimmen. Dagegen stand die Pfalz einem Zusammengehen aufgeschlossen gegenüber, und bereits 1988 lagen entsprechende Beschlüsse der badischen und der pfälzischen Landessynode vor. Im Jahre 1989 bahnten sich Gespräche mit der lutherischen und der reformierten Kirche in Elsass und Lothringen an mit dem Ziel, auch diese Region in die Vorarbeiten eines gemeinsamen Lied-Regionalteils einzubeziehen. Inzwischen hatten sich die beiden Kirchen in Elsass und Lothringen auch offiziell entschlossen, das neue Evangelische Gesangbuch in ihrem Gebiet einzuführen und entsandten für die letzte Phase der Arbeit am EG-Stammteil einen offiziellen Vertreter zu den Tagungen in Berlin.

Günstige Voraussetzungen für das Zustandekommen eines gemeinsamen Lied-Regionalteils hatten schon im Vorfeld die kirchlichen Chorverbände geschaffen. 1971 war der „Anhang 71“ mit 25 neuen geistlichen Liedern, neun Kanons und einer „Variante der musikalischen Stücke des Gottesdienstes“ erschienen, den die beiden Landesverbände Baden und Pfalz herausgebracht hatten (Nr. 600-667) und der sich großer Beliebtheit erfreute (sechs Auflagen). Ihm folgte 1977 der „Anhang 77“ (Nr. 801-887), dem bereits ein offizielles Geleitwort der beiden Kirchenleitungen von Baden und der Pfalz vorangestellt war (grünes Heft mit eingebundenem Anhang 71). Für die Anhänge 71 und 77 waren Begleithefte für Tasteninstrumente, Chor- und Bläserhefte erschienen.

Die „Europäische Konferenz für Evangelische Kirchenmusik“ (EKEK), in der die Kirchenmusikverbände Europas zusammenarbeiten und sich regelmäßig

zu den „Straßburger Gesprächen“ treffen, war ebenfalls eine Plattform für Begegnung und Austausch von Gesangbuchfragen, die den gemeinsamen Regionalteil mit ermöglichte.

So ergab sich durch vielfältige Kontakte, Gespräche und Umfragen in den Landeskirchen der Wunsch, einen gemeinsamen über die Grenzen der Landeskirchen hinausgehenden Lied-Regionalteil zu schaffen. Bei diesem Unternehmen war besonders zu berücksichtigen, dass das bisher für den Bereich der Kirchen von Elsass und Lothringen gültige deutsche Gesangbuch von 1952, das einen ersten kleinen französischen Teil hatte, nun abgelöst und durch den neuen gemeinsamen Regionalteil ersetzt werden musste (in Elsass und Lothringen sind aber gleichzeitig auch die für ganz Frankreich gültigen französischen Gesangbücher im Gebrauch).

Ziel der im Frühjahr 1991 beginnenden gemeinsamen Arbeit war, 1.) in Ergänzung zum Stammteil heimisch gewordene und unverzichtbar erscheinende Lieder und Gesänge aus den bisherigen Gesangbüchern vorzulegen, 2.) weiteres neues geistliches Liedgut – vor allem aus dem im Stammteil etwas zu kurz gekommenen Bereich des evangelistischen Singens – bereit zu stellen, 3.) zusätzliche Lieder aus der Jugend- und Kindergottesdienstarbeit, die bisher nicht berücksichtigt waren, vorzuschlagen, 4.) einige Kanons, Singsprüche und mehrstimmige Sätze einzubringen und 5.) weitere französische Texte auszuwählen, um mehrere Lieder und Gesänge zweisprachig im Regionalteil zu haben. Entsprechend war die Kommission aus badischen und pfälzischen sowie lutherischen und reformierten Vertretern aus Elsass und Lothringen zusammengesetzt.

Die gemeinsamen Sitzungen fanden abwechselnd in Karlsruhe, Speyer und Straßburg statt. Zur Arbeitsweise wurde vereinbart, dass jede der drei Kirchen (Elsass und Lothringen wurde entsprechend ihrem einen Gesangbuch von 1952 als eine Kirche gezählt) 25 Lieder der eigenen Wahl als unverzichtbar einbringen durfte, die damit in jedem Fall feststanden. Die Gesamtzahl sollte 150 Lieder und Gesänge nicht überschreiten. Über die weiteren Lieder und Gesänge, die aus den einzelnen Kirchen eingegangen waren, wurde nach einem abgesprochenen Verfahren diskutiert, abgestimmt und entschieden.<sup>3</sup>

### **Inhalt des Lied – Regionalteils Baden – Elsass und Lothringen – Pfalz**

Das folgende Inhaltsverzeichnis zeigt, von welchen der drei Kirchen die eingebrachten und beschlossenen Lieder und Gesänge stammen.

<sup>3</sup> Ein Zwischenergebnis der gemeinsamen Arbeit war der „Vorentwurf 1993“, der den bezirklichen Arbeitsgruppen sowie der gemeinsamen Kommission für die weiteren Entscheidungen diente und schließlich zum endgültigen Ergebnis führte. (Einführung des EG in der Pfalz 1994, in Baden, Elsass und Lothringen 1995)

## Abkürzungen

1. Spalte Baden. EKG = Ev. Kirchengesangbuch Ausgabe Baden 1951 Stammteil Nr. 1-394. Regionalteil Nr. 400-516  
A 77 = Anhang 77 Baden und Pfalz Nr. 600-667/801-887  
aV = andere Vorlagen
2. Spalte Pfalz. EKG = Ev. Kirchengesangbuch Ausgabe Pfalz 1952 Stammteil Nr. 1-394. Regionalteil Nr. 400-498  
A 77 = Anhang 77 Baden und Pfalz Nr. 600-667/801-887  
aV = andere Vorlagen
3. Spalte Elsass und Lothringen. RA = Recueil de Cantiques/ Gesangbuch Elsass und Lothringen 1952  
aV = andere Vorlagen

## Inhaltsverzeichnis

Nr.	Titelzeile	I Baden EKG A77 aV	II Pfalz EKG A77 aV	III Els-L --- RA aV
<b>KIRCHENJAHR</b>				
ADVENT				
541	Nun kommt das neue Kirchenjahr			13
542	Auf, auf, ihr Christen alle (ursprünglich: Auf, auf, ihr Reichsgenossen)		8	1
543	Warum willst du draußen stehen		401	
544	Sieh, dein König kommt zu dir			15
545	Mache dich auf und werde licht ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Réveille-toi, voici ton Roi</i> )		545	
WEIHNACHTEN				
546	Der Tag, der ist so freudenreich			23
547	Die Herrlichkeit des Herrn ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Ps 104</i> ) ( <i>Que la grâce du Seigneur</i> )	547		
548	Freut euch, ihr lieben Christen, freut euch von Herzen sehr	400		
549	Wir singen dir Immanuel			43
550	Immanuel! Der Herr ist hier			35

Nr.	Titelzeile	I Baden EKG A77 aV	II Pfalz EKG A77 aV	III Els-L --- RA aV
551	Stern über Bethlehem, zeig uns den Weg	871	871	
JAHRESWENDE				
552	Helft mir Gotts Güte preisen		37	48
	Epiphania			
553	Werde licht, du Stadt der Heiden	51	51	
554	Licht, das in die Welt gekommen			183
555	Weise mir, Herr, deinen Weg ( <i>Kanon</i> )	657		
PASSION				
556	Seele, mach dich heilig auf (O mon âme, apprête-toi)		68	80
557	Eines wünsch ich mir vor allem andern	414	407	
558	Wir singen und verkünden dein Lob, Herr Jesu Christ	415		
OSTERN				
559	O herrlicher Tag, o fröhliche Zeit			105
560	In der Welt habt ihr Angst ( <i>Kanon</i> )	560		
561	Auferstanden, auferstanden ist der Herr, der uns versöhnt	417		
562	Brich an, du hohes Feste, du heiliger Ostertag			90
563 (ö)	Nun werden die Engel im Himmel singen	861		
564 ö	Christus ist auferstanden. Freud ist in allen Landen	629		
565	Große Leute, kleine Leute feiern fröhlich Ostern heute	565		
HIMMELFAHRT				
566	Gott ist König, sein ist alle Macht	834		
567	Trachtet nach dem, was droben ist ( <i>Kanon</i> )		567	
PFINGSTEN				
568	Höchster Tröster, komm hernieder		412	
569	Am hellen Tag kam Jesu Geist	802		
	Ende des Kirchenjahres			
570	Wer sind die vor Gottes Throne			154
571 (ö)	Der Herr bricht ein um Mitternacht	499		

Nr.	Titelzeile	I	II	III
		Baden EKG A77 aV	Pfalz EKG A77 aV	Els-L --- RA aV
<b>GOTTESDIENST</b>				
<b>EINGANG UND AUSGANG</b>				
572	Halleluja, schöner Morgen			203
573	Jesu, Seelenfreund der Deinen		417	207
574	Eins hätten wir von Herzen gern		416	
575	Zions Stille soll sich breiten			213
576	O Herr, sei mitten unter uns ( <i>Kanon</i> ) (Seigneur, sois au milieu de nous)			576
577	Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind ( <i>Kanon</i> )	577		
578	Höchster Gott, wir danken dir, dass du uns dein Wort gegeben		578	
579	Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi ( <i>mehrstg.</i> )	427	498	
580	Segne und behüte uns nach deiner Güte	428		
581	Segne uns, o Herr (nach 4. Mose 6, 24-26)	579		
<b>WORT GOTTES</b>				
582	Es sind doch selig alle, die im rechten Glauben wandeln hie			191
583	Teures Wort aus Gottes Munde		424	
584	Walte, walte nah und fern (Qu'aujourd'hui toute la terre)			188
585	Nun geh uns auf, du Morgenstern		422	
586	Es ist ein Wort ergangen	431		
<b>TAUFE UND KONFIRMATION</b>				
587	Sei Gott getreu, halt seinen Bund			420
588	O komm, du Geist der Wahrheit ( <i>Kanon</i> )	651		
589	Lobt Gott in seinem Heiligtum, die ihr den Höchsten kennet		436	
590 ö	Ein Kind ist angekommen (Un enfant nous arrive)	819	819	
591	Kind, du bist uns anvertraut	591		
592	Bau dein Reich in dieser Zeit		592	
593	Geht hin, geht hin in alle Welt (Allez dans toutes les nations)			593

Nr.	Titelzeile	I Baden EKG A77 aV	II Pfalz EKG A77 aV	III Els-L --- RA aV
<b>ABENDMAHL</b>				
594	Komm, mein Herz, in Jesu Leiden		429	
595	Nimm hin den Dank für deine Liebe		430	
596	Alles hast du mir vergeben			288
597	Dass du mich einstimmen lässt in deinen Jubel, o Herr	597		
598	Herr, du hast dich gern mit vielen Menschen an den Tisch gesetzt		598	
599 ö	Danket dem Herrn ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Ps 105</i> ) (Bénissez Dieu)		630	
<b>TRAUUNG</b>				
600	Ich und mein Haus, wir sind bereit (Sur ces époux, du haut du Ciel)		173	307
601	Gott, unser Festtag ist gekommen	601		
602	Gott, wir preisen deine Wunder	602		
<b>SAMMLUNG UND SENDUNG</b>				
603	Mit Kraft, Herr, wollst du selbst umgeben			180
604	Es muss uns doch gelingen (Dans toutes nos détresses)			401
605	Reich des Herrn, Reich des Herrn		447	
606	Die Sach ist dein, Herr Jesu Christ (C'est toi, Seigneur, qui nous unis)	452	442	
607	Herr, wir stehen Hand in Hand	456		
608	Ubi caritas ( <i>mehrstg.</i> ) (Wo die Liebe wohnt)	608		
609	Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt	605	605	
610	Herr, wir bitten: Komm und segne uns	610		
<b>ÖKUMENE</b>				
611	Freut euch, wir sind Gottes Volk	825		
612	Damit aus Fremden Freunde werden	612		
613	Zwei Ufer, eine Quelle (Deux rives, une source)			613
<b>BIBLISCHE GESÄNGE</b>				
<b>PSALMEN UND LOBGESÄNGE</b>				
614	Mein Hirt ist Gott der Herre mein ( <i>Ps 23</i> )			355
615 ö	Der Herr ist mein Hirte ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Ps 23</i> )	615		

Nr.	Titelzeile	I	II	III
		Baden EKG A77 aV	Pfalz EKG A77 aV	Els-L --- RA aV
616	Freut euch des Herrn, ihr Christen all ( <i>Ps 33</i> ) ( <i>mehrstg.</i> )	444		
617	Kommt herbei, singt dem Herrn ( <i>Ps 95</i> )	854	854	
618	Vergiss nicht zu danken dem ewigen Herrn ( <i>Ps 103</i> )	618		
619	Lobe den Herrn, mein Leben ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Ps 103</i> )	619		
620	6 Mein ganzes Herz erhebet dich ( <i>Ps 138</i> ) ( <i>Que tout mon coeur soit dans mon chant</i> )	620		620
621	Alles, was Odem hat, lobe den Herrn ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Ps 150</i> ) ( <i>Que tous les êtres, louent Dieu</i> )	621		
622	Magnificat ( <i>Kanon</i> )	622		
<b>GLAUBE – LIEBE – HOFFNUNG</b>				
<b>LOBEN UND DANKEN</b>				
623	Herr Gott, dich loben wir; regier, Herr unsre Stimmen		393	
624	Ich singe dir mit Herz und Mund ( <i>Kanon</i> )	642		
625	Wie groß ist des Allmächtigen Güte	463	467	
626	Allein Gott in der Höh die Ehr ( <i>Pfälz. Fassung</i> ) ( <i>Gloire à Dieu seul, aux plus hauts cieux</i> )		419	
627	Singet und spielet ( <i>Kanon</i> )	656		
628	Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt	628		
629	Sonne und Mond, Wasser und Wind	629		
630	Vater unser ( <i>Kanon</i> ) ( <i>Père, je t'adore</i> )		630	
<b>RECHTFERTIGUNG UND ZUVERSICHT</b>				
631	Jesu, meiner Seele Leben			352
632	Geht hin, ihr gläubigen Gedanken		276	
633	Alle Knospen springen auf	633		
<b>ANGST UND VERTRAUEN</b>				
634	Weicht, ihr Berge, fällt, ihr Hügel		465	423
635	All Morgen ist ganz frisch und neu ( <i>Kanon</i> )	626		
636	Ach, lass mich weise werden		469	
637	Gott ist getreu. Sein Herz, sein Vaterherz		454	
638	Fortgekämpft und fortgerungen		470	
639	Gott, mein Trost und mein Vertrauen	492		

Nr.	Titelzeile	I	II	III
		Baden EKG A77 aV	Pfalz EKG A77 aV	Els-L --- RA aV
640	Harre, meine Seele, harre des Herrn (Mon Dieu, mon Père, écoute-moi)	494	492	553
641	Weiß ich den Weg auch nicht	496		
642 ♂	Manchmal kennen wir Gottes Willen	618	618	
643	Fürchte dich nicht, gefangen in deiner Angst ( <i>mehrstg.</i> )	643		
644	Meine Zeit steht in deinen Händen ( <i>mehrstg.</i> )	644		
645	Wenn die Last der Welt dir zu schaffen macht ... Er hört dein Gebet	645		
UMKEHR UND NACHFOLGE				
646	Wag's und sei doch, was du in Christus bist	646		
647	Ich rede, wenn ich schweigen sollte	847		
648	Ins Wasser fällt ein Stein	648		
649	Eine freudige Nachricht breitet sich aus	817	817	
650	Kehret um, kehret um ( <i>mehrstg.</i> )	650		
GEBORGEN IN GOTTES LIEBE				
651	Ich bete an die Macht der Liebe	470	458	529
652	Weil ich Jesu Schäflein bin	481		
653	Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer	836		
654	Gottes Liebe ist wie die Sonne	654		
655	La, la, la, la, la... Wenn einer sagt: Ich mag dich, du	655		
	Nächsten- und Feindesliebe			
656	Ach komm, füll unsre Seele ganz		449	359
657	Freuen können sich alle ( <i>Kanon</i> ) (Heureux celui qui écoute)	657		
658	Zwischen Jericho und Jerusalem		887	
ERHALTUNG DER SCHÖPFUNG, FRIEDEN UND GERECHTIGKEIT				
659	Die Erde ist des Herrn, geliehen ist der Stern	659		
660 ♂	Soviel Freude hast du, Gott, in die Welt gegeben	870	870	
661	Die Vögel unterm Himmel	810	810	
662	Schenk uns Weisheit, schenk uns Mut	662		
663	Unfriede herrscht auf der Erde	663		

Nr.	Titelzeile	I Baden EKG A77 aV	II Pfalz EKG A77 aV	III Els-L --- RA aV
664	Jesus Christus ist unser Friede ( <i>Kanon</i> )	664		
665	Wir haben Gottes Spuren festgestellt (Nous avons vu les pas de notre Dieu)	665		
666	Wie ein Fest nach langer Trauer	666		
667	Selig seid ihr, wenn ihr einfach lebt ( <i>mehrstg.</i> )		667	
668	Wir bitten unsern Gott ( <i>Kanon</i> ) (Da pacem, Domine)	668		
MORGEN				
669	Du Abglanz aller Herrlichkeiten			230
670	Ein neuer Tag beginnt	821	821	
	Mittag und das tägliche Brot			
671	Bescher uns, Herr, das täglich Brot ( <i>mehrstg.</i> ) (Viens, sois notre hôte chef divin)			367
672	Lieber Herr, wir bitten dich ( <i>Kanon</i> )	647		
ABEND				
673	Abend ist es; Herr, die Stunde			245
674 ö	Heut war ein schöner Tag	674		
675	Diesen Tag, Herr, leg ich zurück in deine Hände	604	604	
676	Der Lärm verebbt, und die Last wird leichter	676		
WOCHENSCHLUSS				
677	So ist die Woche nun geschlossen	510		
678	Gott segne unser Wandern			272
ARBEIT				
679	Das walte Gott, der helfen kann		386	
NATUR UND JAHRESZEITEN				
680	Herr Gott, du Herrscher aller Welt			368
681	Wir danken dir, o Vater, heut	516		376
682	Solange die Erde steht ( <i>Kanon</i> )	682		
683	Dein ist der Himmel und die Erd' ( <i>Kanon</i> )	683		
STERBEN UND EWIGES LEBEN BESTATTUNG				
684	Herzlich tut mich verlangen nach einem selgen End		480	469
685	Siehe, ich bin bei euch alle Tage ( <i>Kanon</i> )	685		

Nr.	Titelzeile	I	II	III
		Baden EKG A77 aV	Pfalz EKG A77 aV	Els-L ---- RA aV
686	Alle Menschen müssen sterben		329	460
687	Auferstehn, ja auferstehn wirst du		478	
688	Nimm, Erde, was dir angehört			313
689	Bleibt bei dem, der eurentwillen			430
690	Wohlauf, wohlan zum letzten Gang			315
691	Näher, mein Gott, zu dir (Mon Dieu, plus près de toi)			691
692	Wenn ich, mein Gott, einst sterben soll	692		

## Ergebnisse I

Der Lied-Regionalteil mit seinen 152 Nummern (Nr. 541-692) enthält insgesamt 128 Lieder und Gesänge (als Gesänge werden hier bezeichnet Nr. 579, 608, 643, 650, 667) sowie 24 Kanons.

Der Lied-Regionalteil weist acht mehrstimmige Sätze auf. Außerdem finden sich 14 Lieder und sieben Kanons, die auch französische Texte haben.

Alle Lieder und Gesänge – auch die Kanons – sind mit Akkordbezeichnungen versehen.

Im Blick auf die Herkunft der Lieder und Gesänge aus den Gesangbüchern, Liederheften und anderen Vorlagen der einzelnen Kirchen lassen sich folgende Angaben machen:

Aus dem EKG-Stammteil wurden neun Lieder (Nr. 542, 552, 553, 556, 600, 623, 632, 679, 686) übernommen. Dazu kommen vier EKG-Stammteillieder aus Elsass und Lothringen (Nr. 546, 549, 671, 680).

Aus dem EKG-Anhang Baden (Nr. 400-516) wurden 19 und aus dem EKG-Anhang Pfalz (Nr. 400-498) 24 Lieder übernommen. Darunter kommen vier von Baden und der Pfalz (Nr. 557, 579, 606, 625) und zwei (Nr. 640 und 651), die aus allen drei Kirchen stammen.

Aus dem Gesangbuch Elsass und Lothringen von 1952 stammen 20 Lieder.

Aus dem Anhang 77 (Nr. 600-667 / 801-887) sind 18 Lieder und sieben Kanons in den Regionalteil übernommen worden.

Schließlich sind in allen drei Spalten unter aV (= andere Vorlagen) Lieder und Gesänge unterschiedlicher Herkunft rechts am Rand aufgeführt, die jetzt die Nummer des endgültigen Lied-Regionalteils haben.

## Ergebnisse II

Als Besonderheiten des Lied-Regionalteils seien genannt:

1. Fünf Lieder, die mit neuen Texten auf alte Melodien gesungen werden: Nr. 591 (Taufe), Nr. 592 (Taufe und Konfirmation), Nr. 598 (Abendmahl), Nr. 601 und Nr. 602 (Trauung). Solche Lieder können vor allem bei den besonderen Feiern das Mitsingen erleichtern und fördern.

2. Elf Lieder, die sich in besonderer Weise für den Kindergottesdienst bzw. für Gottesdienste mit Jung und Alt eignen: Nr. 551 (Weihnachten), Nr. 565 (Ostern), Nr. 569 (Pfingsten), Nr. 581 (Ausgang), Nr. 629, Nr. 649, Nr. 654, Nr. 655 (Kindermutmachlied), Nr. 660 und Nr. 661 (Verantwortung), Nr. 674 (Abend). Neben diesen nur beispielhaft genannten Liedern sollte auch immer wieder die Möglichkeit des wechselseitigen Singens geprüft werden, das gerade mit Kindergruppen das Singen der Gemeinde beleben kann.

3. Die Lieder und Gesänge in der Rubrik „Erhaltung der Schöpfung, Frieden und Gerechtigkeit“ (Nr. 659ff.) haben neben denen im Stammteil (Nr. 421ff.) eine besondere Aussagekraft und verdienen Beachtung. Sie rufen zu neuem Leben unter dem Evangelium (Nr. 659) und bitten um Weisheit (Nr. 662) und Frieden (Nr. 668). Hervorgehoben seien Nr. 663 (polnisches Friedenslied), Nr. 665 (Zukunftsvisionen) und Nr. 666 (Versöhnung) sowie Nr. 667 (neues Leben).

4. Dem evangelistisch-missionarischen Liedgut, das ja im Stammteil kaum Berücksichtigung findet, können folgende Lieder zugeordnet werden, wobei die Grenzen zu den anderen Gruppierungen nicht als festgelegt verstanden werden, sondern lediglich einer besseren Orientierung dienen wollen: Nr. 597 (Abendmahl), Nr. 610 (Ausgang), Nr. 618 (Dank für Gottes Liebe), Nr. 644, Nr. 645 (Gebet), Nr. 648 (Umkehr und Nachfolge), Nr. 666 (Versöhnung).

5. Eine weitere Besonderheit des Regionalteils sind drei Lieder aus Schweden, die in keinem anderen Regionalteil (bis auf eine Ausnahme) vorkommen: Nr. 629 (Dank), Nr. 646 (Umkehr und Nachfolge) und Nr. 676 (Abend). Das erste Lied „Sonne und Mond“ hat gleich mehrere Verwendungsmöglichkeiten: Es eignet sich für Kinder (die Melodie ist kindgemäß und nicht schwer), es kann im Wechsel gesungen werden, wobei die drei letzten Verszeilen von Allen und die Anfangszeilen von Kindern ausgeführt werden, und es kann im Abendmahlsgottesdienst mit Kindern als Sanctus Verwendung finden. Das zweite Lied Nr. 646 „Wag's und sei doch, was du in Christus bist“ muss wohl inhaltlich und von der Melodie her erst noch entdeckt werden. Die Aneignung lohnt sich aber. Das Lied macht Mut und kann trösten. Das dritte Lied Nr. 676 „Der Lärm verebbt und die Last wird leichter“ nimmt einen schon von der Melodie her in die Abendstimmung und die textliche Liedaussage hinein. Es wäre ihm wie auch den beiden anderen Liedern aus Schweden große Verbreitung zu wünschen.

6. In den Regionalteil aufgenommen wurde eine Umdichtung des Liedes „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (Nr. 626, 1-4) von Johann Samuel Diterich (1721-1797). Diterich verfasste 1765 einen im Geist der Aufklärung gehaltenen Gesangbuchanhang zu dem damals weit verbreiteten pietistischen Berliner Gesangbuch von Porst mit stark umgedichteten und vielen eigenen Liedern. Auch die Pfalz hat diese Umdichtungen zum Teil aufgenommen und so dieses Lied im EKG-Anhang Nr. 419 abgedruckt, wie es nun im Lied-Regionalteil des EG Nr. 626 mit der Bemerkung „Pfälzische Fassung“ (neben der ursprünglichen Form im EG-Stammteil Nr. 179) steht. Die vier Strophen der Pfälzischen Fassung lauten:

1. Allein Gott in der Höh sei Ehr / und Dank für seine Gnade! / Er sorget, dass uns nimmermehr / Gefahr und Unfall schade. / Uns wohlzutun ist er bereit, / sein Rat ist unsre Seligkeit; / erhebet ihn mit Freuden!
2. Ja, Vater, wir erheben dich / mit freudigem Gemüte; / du herrschest unveränderlich / mit Weisheit und mit Güte. / Unendlich groß ist deine Macht, / und stets geschieht, was du bedacht. / Wohl uns, dass du regierest!
3. O Jesu Christ, des Höchsten Sohn, / dich, seinen Eingebornen, / dich sandte Gott vom Himmelsthron / zur Rettung der Verlorenen. / Du Mittler zwischen uns und Gott, / hilf uns im Leben und im Tod, / erbarm dich unser aller.
4. O Heiliger Geist, du Geist von Gott, / erleuchte, heilige, tröste, / die Jesus Christ durch seinen Tod / zum Dienst des Herrn erlöste. / Auf deinen Beistand hoffen wir; / verlass uns nicht, so sind wir hier / und auch einst ewig selig.

7. Die hohe Zahl der Lieder und Gesänge samt den Kanons mit deutschem und französischem Text – es sind 21 gegenüber den sechs Nummern im Stammteil – soll abschließend noch einmal besonders in Erinnerung gerufen werden. Hier liegt nicht nur eine große Chance, die Gemeinsamkeit über die Landesgrenzen hinaus im zusammenwachsenden Europa wahrzunehmen und zu nutzen. Hier zeigt sich auch die Aufgabe, das Singen im ökumenischen Geist und im Wissen um die eine Kirche neu zu entdecken und zu praktizieren. Die Lieder der Rubrik „Ökumene“ Nr. 611 „Freut euch, wir sind Gottes Volk“ oder Nr. 612 „Damit aus Fremden Freunde werden“, vor allem aber Nr. 613 „Zwei Ufer, eine Quelle“, das zu einem deutsch-elsässischen Begegnungslied geworden ist, können dabei helfen, gemeinsames Denken und Tun zu fördern. So kann der Lied-Regionalteil seine Bestimmung erfüllen und wird zu einem eigenständigen und wichtigen Teil des ganzen Gesangbuchs.

## „Ein neues Lied wir heben an“<sup>1</sup>

### Luther als Liedermacher des neu entdeckten Evangeliums

Mit guten Gründen nehmen wir immer wieder Maß an Martin Luther als dem reformatorischen Liedermacher, selbst wenn er nicht mehr als *Vater des Kirchengesangs* oder als *größter christlicher Meistersinger* gelten kann, wie er Jahrhunderte lang verehrt worden ist. Unbestritten bleibt seine Bedeutung als Beobachter, Sammler und Bearbeiter der vorausgegangenen Liedgeschichte; als innovativer Entdecker und experimentierender Organisator mit dem Ergebnis, dass sich das deutsche geistliche Lied in allen öffentlichen und kirchlichen Situationen und Institutionen verwurzeln kann; als Theologe und Reformator, der das Lied als Partner der Predigt unverzichtbar ins Zentrum von Glauben und Leben rückt und eine spezifisch evangelische Gesangbuch-Frömmigkeit in Gang setzt.

Luther selbst ist überdurchschnittlich theoretisch und praktisch für diese Aufgabe ausgebildet. Er hat das Studium der sieben *artes liberales* - *freien Künste* durchlaufen, sodass die Humanisten in Erfurt von ihm sagen: *Du warst einst in unserer Burse ein gelehrter Philosoph und Musicus*. Er spielt Querpfeife; er übt sich im Lautenspiel, dass er improvisieren und mehrstimmige Liedsätze kolorieren kann, und mit seinem *kleinen tumperen Tenor* singt er dazu. Mit Sicherheit stammt eine große Anzahl von Melodien von ihm selbst. Zeitlebens hält er an der ursprünglichen Einheit des Dichter-Sängers fest: Mit dem eigenen Text entsteht zugleich die eigene Melodie oder umgekehrt. Mit Fachwissen und Fingerfertigkeit verbindet Luther ein emotionales Erleben von Musik, das in seinem Spitzensatz gipfelt: *Ich gebe der Musik den ersten Platz nach der Theologie* (Über die Musik 1530). Bei Tisch und auf Reisen singt er mit seinen Hausgenossen mehrstimmige Psalmen und weltliche Liedsätze. Die besten Komponisten seiner Zeit zählen zu seinen Freunden; mit dem Hofkomponisten Ludwig Senfl im katholischen München steht er in Briefwechsel.

<sup>1</sup> Vortrag bei der Luther-Tagung am 28.3.2006 im Michaeliskloster in Hildesheim; gedruckt in: Für den Gottesdienst Heft 64, September 2006, S.8-16.

Es ist ein Glücksfall für die Beschäftigung mit Luther, dass er seine schriftstellerische und musische Aktivität reflektiert und in ein klares Begriffssystem zu bringen vermag. Die stabreimende Zwillingsformel *singen und sagen*, wie er das mittelalterliche *cantare et dicere Psalmum* überträgt, wird für ihn der terminus technicus einer öffentlich verbalen Kommunikation; ja sogar das Evangelium, das er auslegen und ausrufen will, versteht er in diesem Horizont: ... *denn Euangelion ist ein griechisch Wort und heißt auf deutsch: gute Botschaft, gute Mär, gute Neuzeitung, gut Geschrei, davon man singet, saget und fröhlich ist* (September-Testament 1522).

Nach seinem Verständnis speziell des Singens befragt, gibt er gleichermaßen mit einer griffigen Formel Auskunft, die er von 1523 in seinem zweiten Lied *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (EG 341) bis zu seiner letzten Gesangbuch-Vorrede 1545 konsequent durchhält: *mit Lust und Liebe singen* - so im Lied; ... *er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen* - so in der Gesangbuch-Vorrede. Lediglich als emotionale Modalität verstanden, würde er sich zu kurzschlüssig interpretiert finden; darum fügt er bei beiden Zitaten Zweck und Ziel seines Singens an: ... *was Gott an uns gewendet hat / und seine süße Wundertat* - so im Lied; *Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn* ... - so in der Gesangbuch-Vorrede. Luther versteht sich bewusst und selbstbewusst mit allen Konsequenzen als Liedermacher des neu entdeckten Evangeliums.

Meine Aufgabe ist es nun zu beschreiben, wie Luther diese prinzipiellen Prämissen auf allen Ebenen des Singens durchspielt. Ich suche, indem ich chronologisch seiner Liedproduktion nachspüre, die typischen, paradigmatischen Stellen und Standorte auf, den Sitz im Leben, die konkrete Singsituation, aus der er dichtet und singt und für die er dichtet und singt. Auf diese Weise ist sein Liederwerk am besten mit unseren poetisch-musikalischen Bemühungen in Verbindung zu bringen, und es bleibt uns überlassen, ob wir im Vergleich Anregung oder Abneigung erfahren; beides wird der Fall sein, denn wir wollen ja nicht Zufälliges verewigen oder eine Parallelität der Zeitsituationen konstruieren. Als Ergebnis meiner Nachfrage bei Luther lege ich hiermit eine Art Passacaglia vor, mit dem Basso ostinato *mit Lust und Liebe singen* und 10 Charakter-Variationen in den unterschiedlichsten Gestaltungen.

## 1. Variation

Relativ spät spielt das geistliche Lied eine Rolle in Luthers Entwicklung. Längst war der Weg in das Kloster und aus dem Kloster durchlaufen; längst waren die Ablassthesen und die großen Reformschriften bekannt geworden. Alles liegt schon zurück: kirchlicher Bann und kaiserliche Acht, Exil auf der Wartburg und Neu-

beginn in Wittenberg; noch immer ist er nicht in wörtlichem Sinn die *Wittenbergisch Nichtigall*, als die ihn Hans Sachs im Sommer 1523 in einem Lehrgedicht begrüßt. Es ist wichtig für die Beurteilung: Ein Vierzigjähriger zeigt sich erstmals als Dichter-Sänger; ein anderweitig berühmt-berüchtigter Autor mit scharfer Zunge und spitzer Feder befasst sich mit dem Phänomen *Lied*.

Der Anstoß kommt von außen. Am 1. Juli 1523 wurden auf dem Marktplatz in Brüssel zwei junge Augustinermönche, Luthers Ordensbrüder, auf dem Scheiterhaufen verbrannt, die sein neu entdecktes Evangelium mit dem Märtyrertod bezahlen mussten. Luther schreibt einen *Offenen Brief an die Christen im Niederland*. Und gleich hinterher, noch näher am Ohr des Volkes und noch effektiver in der Wirkung, singt er eine Art Helden- oder Heiligen-Ballade, verfasst in gereimter Sprache, beflügelt mit einer ad hoc erfundenen Melodie, verbreitet wohl als Flugblatt, singend weitergetragen von Markt zu Markt, von Mund zu Mund:

Ein neues Lied wir heben an,  
des walt Gott unser Herre,  
zu singen, was Gott hat getan  
zu seinem Lob und Ehre.  
Zu Brüssel in dem Niederland  
wohl durch zween junge Knaben  
hat er sein Wundermacht bekannt ... (Str.1)

Sie <die Inquisitoren> sungen süß, sie sungen saur,  
versuchten manche Listen;  
die Knaben stunden wie ein Maur,  
verachten die Sophisten ... (Str.4)

Zwei große Feur sie zündten an,  
die Knaben sie herbrachten.  
Es nahm groß Wunder jedermann,  
dass sie solch Pein verachten ... (Str.8)

Luther berichtet und wertet zugleich. Er prangert die ungeistlichen, ja unmenschlichen Methoden der kirchlichen und staatlichen Gerichtsbarkeit an; er spricht von Lügengeflecht und Ränkespiel, von brutaler Gewalt in Verhören und Foltern; diesen Tod nennt er rundheraus Mord. Er sieht das Ereignis mit einem Grundmotiv seiner Theologie verflochten: Kampf zwischen Himmel und Hölle, zwischen Gott und Teufel. Und er will mit den Mitteln von Wort und Ton eingreifen: Entlarvung der Welt, Austreibung der Dämonen, Kampf für Recht und Gerechtigkeit. Im offensichtlichen Unterliegen sieht Luther den verborgenen Sieg Gottes:

Der Sommer ist hart für der Tür,  
 der Winter ist vergangen,  
 die zarten Blumen gehn herfür.  
 Der das hat angefangen,  
 der wird es wohl vollenden. (Str.12)

Luther vertraut der proklamatorischen und weltüberwindenden Kraft des Wortes Gottes; erahnt er vielleicht schon einen erwachenden Liederfrühling?

Ein recht irritierender Einstieg in das geistliche Lied, in die Welt der musica sacra: Hier ein engagierter Bericht einer irdischen Begebenheit, in aggressiven, ja agitatorischen Worten einer breiten europäischen Öffentlichkeit angesagt. Das Lied - BEISPIEL DER GEREIMTEN PUBLIZISTIK. Luther hat Gespür für die Form: ein Zeitungslied, das ein Ereignis als Nachricht kundgibt, die theologische Deutung gleich mitgeliefert; er hat Verständnis für die Kommunikationsmittel: ein Flugblatt, das die mündliche Nachrichtenübermittlung anstößt und wachhält; und er hat Mut zum klaren Wort zur rechten Zeit: ein Protest- und Propagandasong.

Könnte dieses Medium - so wird Luthers nachfolgende Überlegung gewesen sein - nicht auch für die *neue Zeitung*, die *gute Nachricht* verwendet werden, die er als *viva vox evangelii - lebendige Stimme des Evangeliums* ausrufen will? Er löst den Begriff Evangelium aus dem kirchlich-institutionellen Verständnis und parallelisiert ihn mit den durchaus weltlich-üblichen Kommunikationsmitteln.

Aus diesen Überlegungen heraus entsteht im Herbst 1523 sein zweites Lied *Nun freut euch, lieben Christen g'mein / und lasst uns fröhlich springen* (EG 341), ein Zeitungslied von Gottes Ratschluss zur Erlösung. Das Lied hat einen erzählenden, balladenhaften Duktus; Luther sagt *ich* in persönlicher Betroffenheit, doch alle Momente der biographischen Zufälligkeit streift er ab. In wörtlicher Rede spricht Gott zu Christus, und wiederum in wörtlicher Rede spricht Christus zu den Menschen. Der Erlöser selbst interpretiert sein Werk, das er in den einzelnen Stationen des Kirchenjahres ausführt. Mit der uralten Verlöbnisformel: *Ich bin dein und du bist mein, / des sollst du gewiss sein* (Str.7) wird dem verlorenen Menschen das rettende Heil zugeeignet: *Da bist du selig worden!* (Str.8).

Das ist der doppelte Auftakt in Luthers geistlichem Liederschaffen und fernhin weltpolitischer Horizont und christologischer Rahmen für seine weitere Tätigkeit als Liedermacher.

Im Blick auf die heutige Zeit nur ein paar Fragen: Wie nehmen wir die Liedfunktion des Bekenntnisses als Protest wahr, den quasi-prophetischen Auftrag wie Jesaja mit seinem Weinberglied (Jes 5) oder Amos mit seiner Tempelrede: *Tu weg von mir das Geplärr deiner Lieder ... Es ströme aber das Recht wie Wasser* (Am 5,21-24). Wagen wir es, das Welt- und Heilsgeschehen in diesen großen Dimensionen auszulegen? Luther selbst hatte Mühe, diesen aktuellen, politischen,

im weitesten Sinn volksmissionarischen Ansatz des Singens beizubehalten. Schon bald erschien das Märtyrerlied in Johann Walters polyphonem Satz; es hatte seinen schockierenden Charakter verloren und war zu einem klingenden Denkmal einer Heldentat in der reformatorischen Frühzeit geworden.

Die Wirkung der frühen Lutherlieder beruht auf bestimmten Voraussetzungen. Luthers Lied ist *Volkslied*; er arbeitet mit dem allseits bekannten Hör- und Sprachschatz aus dem Volk, und diese Zielsetzung bleibt für ihn stilbildend. Volkslied heißt bei Luther beileibe nicht, dass es belanglos, schnoddrig oder simpel darreden müsste. Die beiden genannten Lieder sind außerordentlich sorgfältig gearbeitet, in Strophenbau, Metrum und Endreim; vollendete Kunstwerke, die aber einleuchten und ohne intellektuelle Vorleistungen aufzunehmen sind; erst so kann Luther mit dieser Breitenwirkung, mit dieser Mund-zu-Mund-Propaganda rechnen. Was ist unser Volkslied? Wo finden wir die Analogien? Die Liedgeschichte nach Luther hat eher mit dem Kunstlied geliebäugelt, die Ursprungssituation im Volk und die Zielrichtung für das Volk hochmütig gemieden und das Kirchenlied bei der Gelehrtenpoesie oder Beffchenlyrik angesiedelt.

Die beiden genannten Lieder sind primär *Solovorträge*. Ein Einzelner ist erschüttert, und aus dieser Betroffenheit heraus redet er, singt er, schreit er. In der Praxis des geistlichen Singens hätte sich viel stärker das Recht des einseitigen, aufrüttelnden, zeitkritischen Liedbeitrags durchhalten sollen, als es in Wirklichkeit der Fall war. Die Probleme von Zeit und Straße müssten wahrgenommen und mit den Erfahrungen und Hoffnungen des Glaubens beantwortet werden - Erkenntnis aus dem alten Lied als Aufgabe für ein neues Lied.

## 2. Variation

Ein zweiter Anstoß führt Luther in neue Richtungen, nachdem er die überwältigende Wirkung des gesungenen Liedes in seinen ersten beiden Beispielen erlebt hatte. Befreundete Pfarrer, wohlwollende Magistrate, evangelisch gesinnte Gemeinden erwarten von ihm deutsche Gottesdienstordnungen, die seinem reformatorischen Ansatz entsprechen. In den grundsätzlich theologischen Weichenstellungen ist Luther radikal und rigoros, in den praktisch liturgischen Anordnungen aber eher konservativ und restriktiv. In der Frage des Gottesdienstes sicher zu Recht: Man kann die Formen und Inhalte nicht beliebig wechseln, wenn die Gläubigen nicht ihrer geistlichen Heimat beraubt werden sollen. Mit einigen Retuschen in Abstrichen oder Beifügungen ist hier nicht geholfen.

Nach Luthers Verständnis muss das neu entdeckte Wort des Evangeliums erst die Menschen verändern, verwandeln, dann werden sich schon die adäquaten Feirformen einstellen. Nun kommt das Lied ins Spiel: Es könnte eine Möglichkeit sein, ... *auf dass dadurch Gottes Wort und christliche Lehre auf allerlei Weise ge-*

*trieben und geübt werden ..., das heilige Euangelion, so itzt von Gottes Gnaden wieder aufgangen ist, zu treiben und in Schwang zu bringen* (1. Vorrede 1524).

Mit dieser Erkenntnis stößt Luther jedoch auf gegensätzliche Fronten. Die altgläubige Kirche beharrt auf der Richtigkeit ihrer Ordnungen und Riten; Thomas Müntzer infiltriert seine spirituell-revolutionären Ideen in seine Gottesdienstordnungen und Lieder. Luther sieht sich plötzlich in seinem Liedverständnis wie auch auf anderen Ebenen auf einer Gratwanderung zwischen der römisch-hierarchischen Papstkirche und der separatistisch-revolutionären Schwärmerbewegung. Er jedenfalls verfolgt das Ziel, das Singen als Wort und Antwort, als Eindruck und Ausdruck des Glaubens der Gemeinde zurückzugeben; das Ziel, die prinzipielle Mündigkeit, das allgemeine Priestertum aller Gläubigen, in der praktischen Mündlichkeit des Gottesdienstes zu ermöglichen. Das ist Ende 1523 Luthers Vision vom geistlichen Lied.

Luther entwirft eine wohlüberlegte Strategie, die sich in seinen Schriften Schritt um Schritt niedergeschlägt. Zuerst wartet er auf sprachmächtige Dichter und Sänger: *Ich möchte, wir hätten möglichst viele deutsche Lieder, die das Volk in der Messe singt ... Aber noch fehlt es an Dichtern* (Formula missae, Dezember 1523). Wenig später richtet er einen gezielten Appel an einige Freunde: *Wir planen nach dem Beispiel der Propheten und der alten Kirchenväter für die Menge deutsche Psalmen zu dichten, geistliche Gesänge, damit Gottes Wort auch gesungen im Volke lebe ... Da Du die deutsche Sprache so füllig und glänzend beherrschest, ... möchte ich Dich bitten, dass Du Dich mit uns bemüht und versuchst, einen Psalm in ein Lied umzudichten ...* (Brief an den kurfürstlichen Kanzler Georg Spalatin Ende 1523 / Anfang 1524). Das Singen kann und muss geplant werden: teamwork, Lieder-Werkstatt - würden wir heute sagen. Doch schnell sieht sich Luther in die Lage gedrängt, selbst die entscheidenden Schritte zu tun.

Das Stichwort ist in diesem Brief Luthers angeklungen: Das Lied - DIE GESUNGENE BIBEL. Hier wiederum bietet sich der Psalter als vorzügliche Vorlage an: Gesangbuch der altisraelitischen Gemeinde und im Kanon der Heiligen Schrift verankert; in einem derart nachgestalteten Lied kann Gottes Wort wörtlich und wesentlich *im Volk leben*, wie es Luthers Programm vorsieht. Die Psalmen sind als geistliche Poesie vorgeformt, metrisch geordnet, in Parallelismen aufgebaut und mit starken dichterischen Bildern durchsetzt; zudem weisen sie einen lückenlosen Gebrauch in gottesdienstlicher wie privater Andacht auf. Luther muss sie nur - das sieht er jetzt als seine Übertragungsaufgabe an - in die dem Volk eingängigen Strophenlieder umgießen.

Für Luther sprechen dazuhin inhaltliche Gründe für die Psalmen. Zum einen legt er, durchaus im Einklang mit der christlichen Tradition, die Psalmen christologisch aus und fügt ausdrücklich in seinen Psalmliedern den Namen Jesus Christus ein: *Und sollt der Psalter allein deshalb teur und lieb sein, dass er*

von Christus Sterben und Auferstehung so klärlich verheiet und sein Reich und der ganzen Christenheit Stand und Wesen frbildet, dass es wohl mcht ein kleine Biblia heißen (Vorrede zu den Psalmen 1528 nach der Bibelausgabe 1545).

Zum andern legt Luther die Psalmen exemplarisch aus. Sie sind Modelle für alle denkbaren Situationen von Klage und Anklage, Bitte und Fürbitte, Lob und Lehre: *Da siehest du allen Heiligen ins Herze wie in schöne lustige Garten, ja wie in den Himmel, wie feine herzliche, lustige Blumen darinnen aufgehen von allerlei schönen fröhlichen Gedanken gegen Gott um seine Wohltat ... Da siehest du abermal allen Heiligen ins Herze wie in den Tod, ja wie in die Hlle; wie finster und dunkel ists da von allerlei betrbtem Anblick des Zorns Gottes ...* (ebd.). So wird der biblische Psalm zum Urbild des rechten geistlichen Singens überhaupt, indem er Gottes Aktion und menschliche Reaktion umgreift; sogar in der Terminologie ist *Psalm* ein Synonym zum geistlichen Lied.

Luther denkt nicht an die Versifizierung des gesamten Psalters; in dieser Richtung wird seine ureigene Entdeckung oder Erfindung des Psalmliedes, für die es nicht einmal in Ansätzen Vorläufer gibt, über die Stationen Straßburg, Augsburg und Konstanz letztendlich im französischen *Genfer Psalter* vollendet. Vor allem dank der Melodien wird der Genfer Psalter in den reformierten Kirchen in landessprachlichen Übersetzungen bis heute mit Lust und Liebe gesungen. Er wurde immer wieder revidiert, von Lobwasser und Jorissen bis zu den Neubearbeitungen im Rahmen des Evangelischen Gesangbuchs für Nordwestdeutschland. Dieser Psalter gab Impulse für neue Psalmlieder z.B. im niederländischen *Liedboek voor de kerken* von 1973, die durch Jürgen Henkys Ausstrahlungen bis ins heutige Evangelische Gesangbuch gefunden haben. Luther jedoch bevorzugt ein anderes Konzept als den alleinigen Bezug auf den biblischen Psalter; er vertritt einen weiteren Begriff des Wortes Gottes. Er wählt aus und stützt sich auf jene Psalmen, die sich schon zu Gebet und Andacht in persönlicher Anfechtung bewährt haben oder eine gewisse Neigung zu neutestamentlichen Textinhalten zeigen, die *Psalmi Paulini* sind, wie Luther einmal in den Tischreden sagt.

Sechs Psalmlieder legt Luther in dieser Frühzeit vor. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (EG 299) wird bleiben, vielleicht auch *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (EG 273) oder *Es wolle Gott uns gnädig sein* (EG 280); aber es kommt nicht auf Vollständigkeit an. Luther hat seine Liedbeispiele als Anregungen verstanden, die die Aktivität der Nachfahren anstacheln, nicht niederschmettern wollten: ... *zum guten Anfang und Ursach zu geben denen, die es besser vermögen* (1.Vorrede 1524). Und er hat Recht behalten. In allen Jahrhunderten war es beliebt, Psalmen in Reime umzusetzen, und sei es nur als Etden der Sprachfertigkeit, als Gesellenstcke des Dichterhandwerks; doch immer wieder gibt es Perlen darunter, etwa den Becker-Psalter von Heinrich Schtz. Oder wer weiß schon, dass Johann Christoph Blumhardt, der schwäbische Reich-Gottes-Kämpfer, alle Psalmen nach

Kirchenlied-Melodien für die Hausandacht in Bad Boll umgedichtet hat? Warum hat wohl Ernesto Cardenal seine *Lateinamerikanischen Psalmen* in Analogie zu den biblischen Psalmen stilisiert? In den Psalmen hat unsere Zeit in hohen Graden eine Identifikationsmöglichkeit gefunden, ein weites Feld für das Singen mit Emotion und Engagement. Es tut nicht not, die heutigen Liedermacher zu einem vielgestaltigen Psalmlied zu ermuntern; nur sollte uns bewusst bleiben, dass wir hierin Luthers Erben sind.

Ich möchte diese Variation noch etwas erweitern. Das Psalmlied ist ein Sonderfall für ein generelles *Bibellied*. Die Bibel legitimiert das Singen, und das Singen interpretiert und prolongiert die Bibel - eine fruchtbare Wechselwirkung. Zumeist ist das biblische Zeugnis im Lied griffiger, bisweilen angriffiger ausgelegt als im Bibeltext selbst; die Glaubenserfahrungen sind verdichtet ins Lied eingegangen, die Anfechtungen, die aufs Wort merken lehren.

In einer Zeit, in unserer Zeit, in der die Bibelkenntnis beängstigend im Schwinden ist, könnte ein Bibellied auf sehr existentielle Weise die Urkunde des Glaubens lebendig erhalten, Tor und Schlüssel, Blickfang und Wegweiser zur Bibel sein. Ein Bibellied ist Ausdruck einer angewandten narrativen Theologie, das lebensnah berichtend das Evangelium weitersagt. Vielleicht haben wir heute wieder den Erzählton als legitime Stimme der Verkündigung entdeckt, wie das einst die Evangelienlieder als balladenhafte Bereimung der Sonntagsperikopen und Predigttexte praktiziert haben. Vielleicht haben wir in unserem Singen wieder eine gewisse ursprüngliche Naivität gefunden, die im Laufe der Liedgeschichte zugunsten des lehrhaften oder gefühligen Liedes aus dem Gesangbuch hinausgedrängt wurde. Die Anregungen aus den frühen Versuchen der *111 Kinderlieder* oder den diversen Musicals sind noch lange nicht ausgereizt.

### 3. Variation

Blicken wir auf Luthers Psalmlieder, fällt die begrenzte, sehr schmale Auswahl auf; diese Liedgattung siedelt er im Umkreis der altkirchlichen Bußpsalmen und in der Thematik von Wortgeschehen und Rechtfertigung des Sünders an. Wo bleiben aber die großen Loblieder, die jubelnden Hymnen?

Lob Gottes ist bei Luther mit dem Christusgeschehen verbunden; seine Lobpsalmen sind die Festlieder zum Kirchenjahr. Von Anfang an will Luther gemäß seinem Programm neben den Psalmen auch *priscorum patrum Ecclesiae psalmos - psalmartige Gesänge der Kirchenväter* nutzbar machen. Es ist klar, was Luther damit anspricht: die ambrosianischen Hymnen, die gregorianischen Antiphonen, vielleicht die mittelalterlichen Leisen und Cantiones. Ihm liegt an der Wolke der Zeugen, am Erbe der Väter. Er beobachtet, wie in der Zeit der Verfinsternung unter dem Papsttum das Evangelium im Lied weiterglühte wie ein stilles

*sollen loben schon*. Später, am 12. Dezember 1541, bearbeitet er einige Strophen dieses Liedes zu *Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr* für das Epiphaniensfest. Luthers letzter Liedbeitrag ist der Vesper-Hymnus *O lux beata trinitas - Der du bist drei in Einigkeit* (EG 470). In den Hymnenübertragungen zeigen sich bewusste Schritte in der Gewinnung von deutschen Liedern, und Luther hält sich durchweg an zentrale Liedbeispiele, nicht an peripheres oder partielles Liedgut.

Mit diesen Hymnen kann sich Luther identifizieren. Schon in der Gestalt: Er schließt sich der vierzeiligen Strophe an, die nun so anders klingt als die sieben- oder neunzeilige Luther-Strophe der Zeitungs- und Psalmlieder; er übernimmt die regelmäßige Metrik, die Assonanzen, die er vollends im volkstümlichen Endreim zu Ende bringt. Manchmal gelingt die Neufassung vor allem der Melodie auf Anhieb wie bei *Nun komm, der Heiden Heiland*; manchmal kommt er nicht gleich zu einer schlüssigen Lösung, und das Lied bürgert sich nicht so recht ein wie bei *Christum wir sollen loben schon*.

Und dann im Gehalt: Luther ist interessiert an der altkirchlichen Christologie, der universalen Christus-Titulatur, der kosmischen Weite des Christus-Weges und der Zueignung des göttlichen Geschehens in Wort und Glaube - all das bieten ihm die altkirchlichen Hymnen. Luther hat im Gegensatz zu anderen Bearbeitern das stärkere Recht auf seiner Seite, wenn er sich so eng mit dem *sensus litteralis* - *buchstäblicher Sinn* der lateinischen Vorlage zusammenschließt. Die sprachliche Schwerfälligkeit, oft als ungeschickte, tastende Versuche der Liedgestaltung missdeutet - als ob Luther nicht schon vorher in Schriften und Predigten seine Sprachmächtigkeit gezeigt hätte! -, ist bewusster Kunstgriff: konforme Nachahmung des Originals in Gestalt und Gehalt. Das ist Luthers Arbeitsweise, seine Position gegenüber der Front der Schwärmer, die mit der Übersetzung zugleich ihre eigenen Deutungen vom Heilsweg miteinfließen lassen.

Es folgt ein nächster Schritt. Bei der Dolmetsch-Arbeit an den lateinischen Hymnentexten mag Luther bewusst geworden sein, dass manche schwer befrachteten Zeilen für das Kirchenvolk geradezu unverständlich bleiben; er sollte doch vom *sensus litteralis* zu einer meditativen Übertragung im Sinne des *sensus spiritualis* - *geistig-geistlicher Sinn* fortschreiten. So wählt Luther die ursprünglich schon deutsche Einzelstrophe samt der weitverbreiteten Melodie aus dem 14. Jh. *Gelobet seist du, Jesus Christ* (EG 23), eine Leise, mit der sich die mittelalterliche Gemeinde eine quasi-liturgische Mitbeteiligung am Gottesdienst erstritten hatte. Diese Einzelstrophe ergänzt er durch sechs eigene Strophen. Hier ist er frei von einer Vorlage, hier kann er schlicht gemeindegemäß reden und Akzente setzen, die ihm von der Predigt her wichtig geworden sind. Es zeigt sich schon daran, wie verschieden hier und dort die Topoi von Jungfrauengeburt, Krippenkind und andere Begriffe umschrieben werden; Luther kann nun den *usus historiae* - *Nutzen des Christusgeschehens* und das *pro nobis* - *für uns geschehen* besonders

akzentuieren. Das ist seine Position gegenüber der Front der Papstkirche und ihrer Interpretation der alten Liedaussagen. Alles in allem: ein lohnender Blick in Luthers poetische Werkstatt, jedem Liedermacher wärmstens zu empfehlen.

Ähnliches ist an den Oster-, Pfingst- und Trinitatis-Liedern festzustellen. Und heute? Mit den Liedern zum Kirchenjahr bewegen wir uns auf einem bekannten Gelände. Wenn überhaupt, dann sind es die Festliedstrophen, die im Bewusstsein der Leute leben, wenigstens in Rudimenten. Im Laufe der Jahrhunderte ist auf diesem von Luther gelegten Fundament ein gewaltiges Liedergebäude entstanden; wollten wir je auf Rist und Gerhardt, Tersteegen und Gellert, Klepper und einige neuere Dichter verzichten? Wir halten es beim Singen ähnlich wie Luther: Wir wählen aus einem riesigen Repertoire aus, je nach Singelegenheit oder Frömmigkeitslage. Nirgendwo ist der Tisch so reich gedeckt wie bei dieser Festthematik. Von daher kann ich es einigermaßen nachvollziehen, dass das neue Lied die Kirchenjahrsebene eher gemieden oder sich nur vorsichtig diesem Bereich genähert hat. Doch wäre es gerade hier unbedingt notwendig, zeitgemäße theologische Interpretationen und mutige Verbalisierungen, neue Bilder, Metaphern, Analogien und Klänge zu finden, um einen klingenden Damm aufzubauen gegen die völlige Verniedlichung und totale Entleerung, die den Festinhalten samt ihrem hochgelobten traditionellen Liedgut drohen.

#### 4. Variation

Neben Psalm- und Festliedern sind im Lauf des Liederjahres Luthers 1524 einige Gesänge entstanden, die in Inhalt und Stilisierung keine geschlossene Gattung zu ergeben scheinen. Ich sehe wenigstens eine einheitlich angestrebte Absicht: Das Lied - DIE MUSIKALISCH-TEXTLICHE SEELSORGE.

Zum Dienst am Wort gehört der Gottes-Dienst wie der Dienst am Menschen in seelsorgerlichem Begleiten und Beraten. In diesem Bemühen nimmt das Lied einen wichtigen Stellenwert ein. Nach Luthers Verständnis hatte die persönliche Seelsorge ihr Zentrum im öffentlichen Gottesdienst, im organisierten geistlichen Leben, und die Reformatoren vertrauten ziemlich zuversichtlich auf den Wortimpuls, dass er *automate - wie von selbst* (Mk 4,28) vom Raum der Kirche in die Häuser und ins private Kämmerlein dringt. Auf's Ganze gesehen wird es wohl so geschehen sein dank der gedruckten Predigtpostillen und Erbauungsbücher und neben Bibel und Katechismus eben durch Liedblätter und Liedsammlungen. Darin fand sich alles, was zu Erweckung und Belehrung, Versenkung und Erhebung, Beispiel und Vorbild dienlich war.

Seelsorge beantwortet Fragen. Die eine zentrale Frage der Luther-Zeit: Was ist es um Buße und Beichte? Wie erkenne ich mich als Sünder, und wie kann ich als Sünder aus Gottes Gnade leben? Die Antwort gibt Luther in einem Lieder-

paar. Das große Zehn-Gebote-Lied *Dies sind die heiligen Zehn Gebot* (EG 231), sehr beziehungsreich auf die Melodie der Kreuzfahrer-Leis *In Gottes Namen fahren wir* (EG 498) gesungen – Luther hat für die Ohren seiner Zeitgenossen immer überraschende Momente parat –, ist als Beichtspiegel stilisiert. In Luthers Lied mit den Auslegungen der Einzelgebote, die er nicht nur negativ, sondern mit positiven Anweisungen zu füllen sucht, sollen die fragenden und suchenden Menschen ihr Denken und Handeln überprüfen. Fazit am Schluss des Durchgangs: *Es ist mit unserm Tun verlorn, / verdienen doch eitel Zorn. / Kyrieleis* (Str.12). Allein die Hinwendung zu Christus, der des Gesetzes Ende ist, schafft die Gerechtigkeit, die vor Gott gilt: *Das helf uns der Herr Jesus Christ, / der unser Mittler worden ist* (Str.12). Das kleine, unbekannt gebliebene Zehn-Gebote-Lied *Mensch, willst du leben seliglich* ist der Versuch, ethische Lebensanweisungen zu geben, und schon in der Gewichtung der Gebote wird dargestellt, woran wir unser Herz letztlich hängen sollen. Luthers Bereimung der Zehn Gebote berührt jedoch den Rand der Liedfähigkeit; sein pädagogisch-katechetisches Interesse hat ihn fast aus dem Gebiet der Poesie hinausgetragen. Damit wird deutlich: Es gibt definitionmäßige Lücken im Gesangbuch, die ohne Peinlichkeiten nicht aufgefüllt werden können; es gibt ethische Themen, die die Liedermacher anderen Handlungsfeldern und Aussageweisen der Kirche überlassen müssen.

Eine weitere seelsorgerliche Frage: Wie bekomme ich Absolution und Gnaden-zusage? Wo finde ich Angenommensein und Geborgenheit? Luther verweist auf das Abendmahl und beantwortet die Frage mit seinen beiden Abendmahlsliedern. *Jesus Christus, unser Heiland* – diese Wortfigur hat Luther als Anfang zweier Lieder verwendet –, *der von uns den Gotteszorn wandt* (EG 215) betont zum einen die Gabe: Christus, der Heilende, lädt die Kranken, Armen, Schwachen, Bedürftigen an seinen Tisch, und wie im Zeitungslied spricht Christus in wörtlicher Rede: *Er spricht selber: Kommt, ihr Armen, / lasst mich über euch erbarmen* (Str.5). Zum anderen die Aufgabe: Die Konsequenz des Erbarmens Gottes ist die Nächstenliebe, indem wir den Nächsten zum Christus werden: ... *dass er <der Nächste> dein genießen kann, / wie dein Gott hat an dir getan* (Str.10). Das andere Abendmahlslied, als Doppelleise zum Fronleichnamfest aus der vorreformatorischen Tradition genommen, dient mehr als liturgisches Danklied nach der Feier: *Gott sei gelobet und gebenedeiet* (EG 214).

Die dritte, allerbewegendste seelsorgerliche Frage: Was ist mit dem Tod? Wie bestehe ich ihn und alle seine Schatten, die er auf das Leben wirft? Wie lerne ich bei Lebzeiten die *ars moriendi* – die Sterbekunst? Wieder antwortet Luther mit einem Liederpaar. Die Allgegenwart des Todes mit allen Gründen und Abgründen hat niemand erschütternder geschildert als er mit der Erweiterung der sagenumwobenen altkirchlichen Antiphon *Mitten wir im Leben sind / mit dem Tod umfangen* (EG 518). Möglicherweise war Luther durch den Tod eines Freundes

schockiert, der am 5. Juli 1524 in der Elbe ertrank - Luthers Liederschaffen reagiert auf aktuelle Erlebnisse, und manche Gelegenheitslieder werden erst hernach zu spezifischen Kirchenliedern. Der Tod als äußerste Grenze, als letzte Ausweglosigkeit, als die Hölle; nur in Gebetsform versucht ein Seelsorge-Lied die Antwort zu finden: *Lass uns nicht entfallen / von des rechten Glaubens Trost* (Str.3). Bis es dahin kommt, mit dem alten Simeon das Nunc dimittis (Lk 2,29-32) zu singen: *Mit Fried und Freud ich fahr dahin ... der Tod ist mein Schlaf worden* (EG 519).

Bis heute ist das Wissen nicht verloren gegangen, dass das Lied zu den großen Tröstern zählt, auch wenn wir sehr unterschiedliche Vorstellungen von Trost haben und den Lösungen Luthers nur mit Vorbehalten zustimmen können. In der Liedgeschichte hat sich die Frage der Seelsorge verpersönlicht, vertieft, verseelt; die Frage nach dem Tod hat sich in allen Momenten von Kreuz, Leiden und Pein zu Wort gemeldet. Unsere Fragen sind umfassender geworden, auch härter: unentrinnbare Zwänge, weltweites Leiden, Hunger und Verarmung, Krieg und Terror.

Die Aufgabe einer liedgestaltigen Seelsorge sehe ich zwischen zwei äußersten Polen angesiedelt. Zum einen eine gesellschaftsdiakonische Seelsorge als Teil der großen Weltverantwortung: Wir suchen nach einem Lied, das die Leiden beredt macht und den Schmerz in Klang umsetzt; ein Lied, das Sehnsucht und Angst, Verlorenheit und Gottesferne artikuliert; es wird mehr Kyrie als Gloria sein. Wir hoffen auf ein Lied, das im Wagnis des Glaubens ein Lied gegen den Tod sein kann, ein Präludium der Versöhnung und Vollendung, ein Auftakt zur Freiheit der Kinder Gottes.

Zum anderen eine individuell stabilisierende Seelsorge als hilfreicher Beitrag am Krankenbett, in Trauer und Einsamkeit, in der Isolation des Alters. Ich finde es wichtig, dass es gerade ein Lied ist, das da aufrichtet und tröstet; das Lied verbindet die Einsamen mit der Gemeinde, die diese Lieder bei ihren Zusammenkünften singt und betet, ein Band zwischen einer sichtbaren und einer latenten Kirche. Dabei wird meist das durch Gebrauch auswendig, durch Erlebnis inwendig gelernte Lied die größte Wirkung entfalten; es aktiviert und aktualisiert den vertrauten Schatz an geprägten Wendungen. Das wäre für das neue Lied bei seiner Schnelllebigkeit und seinem effektvollen Neuigkeitsstreben nochmals zu bedenken.

Die Frage der seelsorgerlichen Bedeutung, die Luther mit seinen Liedbeispielen angestoßen hat, ist den heutigen Liedermachern wohl bewusst; wir können gewiss mit einer weitergehenden Wirkung von Luthers Innovation rechnen.

## 5. Variation

Wenn wir auf die Art und Weise der Veröffentlichung achten, treffen wir auf eine weitere überraschende Dimension. Die erste Gestalt der Lied-Edition ist das

Flugblatt; die meisten reformatorischen Lieder sind von 1523 an als Einblattdrucke ans Licht getreten. Die Möglichkeiten des aufblühenden Buchdrucks werden konsequent genutzt. Wort und Ton erreichen eine ungeahnte Breitenwirkung; nicht nur die im Stil dafür geeigneten Zeitungslieder, sondern erstaunlicherweise auch Kirchenjahrslieder wie *Gelobet seist du, Jesu Christ* (EG 23) oder *Christ lag in Todesbanden* (EG 101) und Seelsorgelieder wie *Dies sind die heiligen Zehn Gebot* (EG 231) - ein Zeichen, dass Luthers Lieder nicht von vornherein dem Gottesdienst als Singsituation zuzuordnen sind.

In der Frühzeit hat sich das Lied auf den Markt begeben, in wörtlichem wie übertragenem Sinn, und wird nach den Gesetzen des Marktes, nach Angebot und Nachfrage, beurteilt. Verleger, Drucker, Buchhändler in vielen Städten stellen das Material bereit, oft flüchtig, oft missverstanden oder freischöpferisch verwendet. Flugblätter werden von Druckern zuerst in kleinen Heften zusammengefasst: das *Achtliederbuch* in Nürnberg und Augsburg; in der Folgezeit in etwas größeren Sammlungen, durch eine Vorrede halbamtlich legitimiert: die beiden Erfurter *Enchiridien* als Handbüchlein. Luther schweigt noch immer zur Erscheinungsweise seiner Lieder. Die ganze Blütenlese des geistlichen Liederfrühlings von Luthers 24 Liedern mündet schließlich im Herbst 1524 in eine mehrstimmige Chorsammlung, in das *Geistliche Gesang Büchlein*; Johann Walter steuert die vier- bis fünfstimmigen Chorsätze bei, Luther äußert sich prinzipiell zum Singen in seiner ersten Gesangbuch-Vorrede. Ein Umweg, eine Sackgasse? Eine unerwartete Horizontöffnung: Der künstlerischen Aktivität, dem mehrstimmigen Singen und Klingen wird das Tor weit geöffnet. Das Lied - KEIMZELLE DER EVANGELISCHEN KUNSTMUSIK.

Jetzt müsste ich von Luther als dem Musikliebhaber, ja dem Musikfachmann sprechen; ich will hier nur kurz die wichtigsten Momente seiner tiefgründigen Wesenschau der Musik anklingen lassen. (1) Musik ist eine urtümliche Gabe Gottes, ja ein Geschöpf Gottes: *Frau Musica*. Wunderbare Dinge sind es, die durchs Ohr in uns eingehen, effektiver als durchs Auge. Darum sollten die Menschen die Musik als Gegengabe benutzen: Ehrfurcht, Lobgetön, Dankopfer für Gott. Luther möchte es in seinem Lied *Die beste Zeit im Jahr ist mein* (EG 319) den Vögeln gleich tun, er möchte selber eine Nachtigall sein, die so selbstverständlich und schwerelos das Lob Gottes singt. (2) Musik ist dem Wort nahe verwandt, rhetorisch bestimmt und affektgeladen; Zeitkunst, nicht Raumkunst. Darum ist sie geeignet, Gottes größtes Wunder, das Evangelium von Jesus Christus, klingend zu veröffentlichen und zum Glauben zu reizen; und so konnte aus Luthers Glaubensverständnis eine Singbewegung entstehen. (3) Musik ist eine Trösterin, ... *weil sie die Seelen fröhlich macht, weil sie den Teufel verjagt, weil sie unschuldige Freude weckt. Darüber vergehen die Zornanwandlungen, die Begierden, der Hochmut; ... weil sie in der Zeit des Friedens herrscht* (Über die Musik 1530). Sie ist

Abbild der Gelöstheit auf Grund der Erlösung, voller Klang der Freude aus dem fröhlichen Evangelium, Vorspiel der Ewigkeit inmitten der verklingenden Zeit.

Diese Wesensschau hat Luther seiner Kirche für die praktische Musikpflege weitervererbt: *Auch dass ich nicht der Meinung bin, dass durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen ...; sondern ich wollt alle Künste, sonderlich die Musica, gerne sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat* (1.Vorrde 1524). In der Öffentlichkeit, im Haus, in der Schule, auf jeder Ebene vertraut Luther auf die bildende, erziehende Kraft der Musik: *Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an* (Tischreden). In der Kirche: Luther ist damit eine entscheidende Weichenstellung gelungen, nämlich die Beheimatung des geistlichen Liedes in der protestantischen Kirchenmusik. Mit dieser Variation beginnt eine jahrhundertlang fruchtbare Liäson: Liedmotette und Choralkantate, Bachchoral und Orgelchoral. Das Lied gibt bis heute vielen großen und kleinen Werken Inhalt und Bedeutung; den Künstlern anregenden und manchmal aufregenden Stoff für Phantasie und Handwerk, den Hörern vielfältige Assoziationen in Wort und Ton.

## 6. Variation

So weit ist Luther im Verlauf des knappen Jahres von Herbst 1523 bis Sommer 1524 gekommen. 24 Lieder, zwei Drittel seiner Produktion, liegen vor: Ergebnisse einer intensiven Planung und Bemühung, Zeichen einer erwachenden Singbewegung, sekundiert vom Echo seiner Mitarbeiter in und außerhalb Wittenbergs; und wieviel Innovationen sind darunter, Entdeckungen von neuen Bereichen, Grundlegungen, die erst die folgende Liedgeschichte ausgebaut hat. Was bei Luther selbst noch folgt, ist Spätlese: einerseits Ausbau und Anbau in den schon aufgezeigten Richtungen, andererseits Umbau und Einbau in andere Sinnzusammenhänge.

Es mag aufgefallen sein, dass ich bisher recht wenig vom Gottesdienst gesprochen habe. In der Tat, die Wirkung der Lieder ist breiter gestreut. Gottesdienst ja, aber in umfassendem Sinn verstanden als Gottesdienst des Lebens, über die sonntägliche Stunde hinaus. Erst im Nachhinein ordnet Luther sein Liederwerk bewusst dem institutionellen Gottesdienst zu. Mit der *Deutschen Messe* und der einstimmigen Gemeindeform des Walterschen *Gesang Büchleins*, dem *Enchiridion ... für die Laien* (eine verlorene Ausgabe schon 1525?), beides Wittenberg 1526, ist eine erste Etappe erreicht.

Luther ergänzt seine Liedproduktion durch den Altargesang. Es ist gut zu beobachten, wie er seine theoretischen Grundsätze in die Praxis umsetzt: *Die Noten machen den Text lebendig* (Tischreden). *Es muss beide, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach und Stimme kommen, sonst ists alles*

*ein Nachahmen, wie die Affen tun* (Wider die himmlischen Propheten 1525). Die verdeutschten liturgischen Texte werden nicht mechanisch den gregorianischen Singmodellen unterlegt, wie es vorher Thomas Müntzer und später andere Liturgiker ausgeführt haben, sondern der Duktus der deutschen Sprache formt die Töne - eine *deutsche* Gregorianik. Theologie drückt sich bei Luther in Tonartensymbolik aus: der herbe Ton des Paulus in den Episteln, die liebliche Stimme Jesu im Evangelium. Für die Gemeinde formt Luther die liturgischen Stücke um: Aus dem Sanctus entsteht die erzählende Fassung der Jesaja-Vision *Jesaja dem Propheten das geschah*. 1529 gewinnt Luther das credoartige, symbolträchtige Tedeum in *Herr Gott, dich loben wir* (EG 191) als Wechselgesang zurück.

Vielleicht ist Luther schon eine gewisse Verengung des Singens aufgefallen; Strophenlieder können nicht der einzige Ausdruck des Singens sein - eine Beobachtung, die uns heute im Blick auf die Weltchristenheit beschäftigt. Und ebenfalls im Gesangbuch bei Joseph Klug 1529, dem ersten authentischen Gemeinde-Gesangbuch Luthers, unternimmt er den gewagten Versuch, der Gemeinde ein mehrstimmiges, fauxbourdon-artiges Psalmensingen nach Johann Walters Rezitationsmodellen anzubieten, textlich erweitert durch alttestamentliche Cantica und Propheten-Perikopen. Aber er muss die Grenzen seiner Innovation erkennen: In den späteren Ausgaben sind die Psalmtöne wieder auf die Einstimmigkeit reduziert.

Vor allem baut Luther seine vorhandenen Lieder in den Gottesdienstverlauf ein. Nun ist es offenbar: Das Lied - STIMME DER GEMEINDE IM GOTTESDIENST.

Es ist ihm wichtig, dem Singen bestimmte strukturelle Stellen zu schaffen. Zum Eingang der Introitus - er denkt wohl an seine Psalmlieder; das Gradualied zwischen Epistel und Evangelium - ein Wechselspiel choraler, figuraler, instrumentaler und gemeindlicher Klänge; eine liedmäßige Umrahmung der Predigt - zu Beginn etwa das ursprüngliche Pfingstlied *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (EG 124). Die Gemeinde bekommt feststehende liturgische Gesänge zugewiesen - das trinitarische Credo als Glaubenslied *Wir glauben all an einen Gott* (EG 183), wie es schon vor Luthers Ordnung in Straßburg gebraucht wurde. Schließlich das Singen sub communionem - hier finden Abendmahls- und Festlieder ihren Platz. Bekanntlich tastet sich Luther vorsichtig vor: das Gemeindelied erst additiv (Formula missae 1523) quasi als Zweitfassung eines liturgischen Gesanges, später substitutiv (Deutsche Messe 1526) als vollgültige Besetzung der liturgischen Stelle.

Damit hat Luthers Motivation *mit Lust und Liebe singen* eine äußerste Würdigung, ja eine Würde bekommen: das Lied als wesentlicher, unverzichtbarer, tragender Bestandteil des Gottesdienstes; Musik nicht nur zufällig, sondern als *regulierte Kirchenmusik* (J.S.Bach). Diese Entscheidung ist neben der Veranke-

rung der Predigt die wohl bedeutungsvollste Neuerung Luthers für den Gottesdienst. Das geistliche Singen bekommt ein liturgisches Hausrecht, wo es bisher höchstens Zutat oder Zierat, Interpolation oder Akklamation bedeutet hatte. Der Gemeinde wird ihr Singen zurückgegeben, das ihr nach urchristlichem Brauch und ambrosianischem Beispiel zusteht: das geistliche Singen in der Kirche.

Das hat folgenreiche Auswirkungen auf das Lied selbst: Aus der Gleichsprachigkeit und Gleichzeitigkeit von Liturgie und Predigt wachsen dem Singen neue theologische Ausdrucks- und Denkformen zu. Diese neue Dignität löst auf die Länge der Zeit eine unabsehbare Produktivität aus. Das Lied wird, wie die Predigt, Dienst am Wort als *viva vox evangelii* und zugleich, mehr als die Predigt, Möglichkeit der Antwort für die versammelte Gemeinde in *Gebet und Lobgesang* (Torgauer Einweihungspredigt 1544). Begriffe wie *Predigtlied* oder *Liedpredigt* werden jetzt überhaupt erst möglich. Das Lied gibt der Gemeinde die Chance zum Miterleben und Mitgestalten des veranstalteten Gottesdienstes, und nach dem Vollzug hat sie im Lied ein knappes Substrat aus diesem für den Gottesdienst des Lebens; das Singen kann, wie wir alle aus Erfahrung wissen, noch lang nachtönen.

## 7. Variation

Mit dem Gesangbuch bei Joseph Klug vom Frühjahr 1529 hat noch ein weiterer Umbau stattgefunden. Schon rein äußerlich: Luther stellt mit Bestürzung fest, wie durch seinen Anstoß die Liedproduktion unübersehbar und damit unübersichtlich geworden ist; andere Strömungen und Absichten mischen sich ein, Missverständnisse, Druckfehler, Hörversehen verfestigen sich: *Es will je der Mäusemist unter dem Pfeffer sein*, sagt er sarkastisch in seiner zweiten Vorrede zu diesem Gesangbuch. Luther will den Wittenberger Ausgangspunkt klar ersichtlich markieren. So redigiert, sammelt und ordnet er seine Lieder in einer gesonderten Abteilung, *danach die andern hinnach gesetzt, so wir die besten und nütze achten*. Er will den Bestand, für den er sich verantwortlich weiß, mit seinem Markenzeichen sichern; darum signiert er seine Lieder mit seinem Namen, wo sie vorher anonym umgelaufen sind, und verlässt die prinzipielle Anonymität des Volks- und Kirchenliedes.

Auf eine Rubrik wirkt sich die Neuordnung besonders aus, auf die erstmals so benannte Gattung der Katechismuslieder. Diese werden nun entsprechend den gleichzeitig erscheinenden Tafeln und Erklärungen des Kleinen Katechismus zusammengestellt. Die fehlenden Stücke übernimmt Luther nicht etwa von anderen Autoren, obwohl sie reichlich vorhanden waren, sondern ergänzt sie später selbst: 1539 *Vater unser im Himmelreich* (EG 344) und 1541 *Christ unser Herr zum Jordan kam* (EG 202). Diese Zusammenstellung ergibt für das Singen einen neuen Aspekt: Das Lied - DER TÖNENDE KATECHISMUS.

Lied und Lehre gehören seit der Urchristenheit zusammen. Bekenntnisartige Verse im Neuen Testament haben immer hymnische Prägung und hymnische Christuslieder bekenntnishafte Verbindlichkeit. Indem sich Luther in diese Linie einreicht, wird im Nachhinein deutlich, dass sein Singen und Sagen nicht als leichtflüssige Lyrik, nicht als voraussetzungslose Dichtung beurteilt werden darf. Nur ist das Erscheinungsbild der Lehre genauer zu fassen. Seine Lieder versifizieren ja nicht einfach die paulinische oder lutherische Dogmatik und referieren nicht dürre Bekenntnisformeln. Sie gehen weder den Irrweg der gelehrten lutherischen Orthodoxie, die Loci der Bekenntnisschriften zu bereimen; noch verfallen sie in die Methode von Pietismus und Aufklärung, die Lieder in das Korsett einer kleingliedrigen theologischen Gesangbuch-Einteilung zu pressen, wobei der schematisch vorgefasste Aufriss notwendigerweise die meist unbedeutenden Lieder für die fehlenden Lehrstücke produziert.

Luther bindet die Katechismuslieder in gottesdienstliche Formen ein, in denen zugleich gelobt und gelernt wird; von Anfang an spielt der pädagogische Zweck des Singen bei ihm eine wesentliche Rolle. Manche der Katechismuslieder können ihre ursprüngliche Herkunft aus anderen Zielsetzungen nicht verleugnen; zudem fügt Luther seine frühen Bekenntnislieder als kontrapunktische *Deutlieder* ein: *Mitten wir im Leben sind* (EG 518) zu den Geboten, *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (EG 341) zum Glauben, *Ein neues Lied wir heben an* als Schlusslied der Rubrik Katechismuslieder.

*Doctrina* ist also weitgefasst und gefüllt verstanden: Lehre in Funktion, im Vollzug, nicht so sehr für den Kopf als für das Herz; Lehre im Dienst der Applikation, nicht der Explikation. Ein Lied hat gedankliche Prägnanz und theologische Relevanz. Doch bietet es kein geschlossenes System - das ist bis heute die Crux für das Rubrikensystem eines Gesangbuchs -, sondern jeweils Grund- und Obertöne, oft sprachlich-biblich oder poetisch-bildlich ausgedrückt, und vor allem durch die erlebten und erlittenen Erfahrungen der Dichterinnen und Dichter gefiltert und verwandelt; die kirchliche Confessio im Spiegel der persönlichen Konfession.

Wenn wir das Wesen der Katechismuslieder so verstehen, wird sofort klar, dass unser traditionelles und neues Liedgut für den Lern- und Lehrauftrag mit Kindern und Jugendlichen, für den Gesamtkatechumenat aller kirchlichen Gruppen und Generationen keineswegs voll ausgeschöpft ist. Im Lied wäre die Glaubenslehre volksnaher zu greifen, für die einfachen Gemüter verständlicher und für die distanzierten Zeitgenossen einladender als in jedem Katechismus-Lehrbuch. Zudem hat ein Lied noch immer didaktische Vorzüge: Was in Versen abgesetzt und dazuhin mit dem Motor einer Melodie versehen ist, lernt sich leichter und behält sich länger, lässt sich spielend gebrauchen und jederzeit wiederholend ins Gedächtnis rufen. Das Lied prägt sich ein und prägt die singenden Menschen.

Diese hochgesteckten pädagogischen Ziele stoßen in der Wirklichkeit an Grenzen. Luther macht einmal seinem Ärger Luft, wenn er seiner Predigt vom 24. Januar 1529 eine *Exhortacio - Vermahnung* anhängt: *Ich kenne eure Faulheit, dass ihr die gebräuchlichen Kirchenlieder nicht lernt, die ihr nun schon fast zwei Jahre lang von den Schülern täglich habt singen hören. Ihr gebt euch nicht im geringsten Mühe, sondern achtet vielmehr auf Reuterliedlein. Ihr Familienväter solltet darauf bedacht sein, die Euren zu unterweisen. Denn solche Lieder sind eine Bibel für die Unmündigen, ja auch für die Gelehrten.* Harte Worte, und dies nach fünf Jahren lutherischer Singbewegung! Der Bildungsstand ist nicht eben größer geworden; die vielen Katechismus-Gottesdienste und Schulandachten haben wenig gefruchtet. Die größere Liebe gilt nach wie vor den Gassenhauern, den Schlagern. Trotzdem: Luther hält an der erzieherischen und beflügelnden Kraft des Singens fest; Aufgabe der Pfarrer, Lehrer, Hausväter, Gruppenleiter, und wen man noch nennen mag, bleibt es, das geistliche Lied mit verstärkter Anstrengung zu lernen und zu üben. Ja zu üben: beständig, nicht bloß zufällig; geschickt und phantasievoll, nicht stur und verkrampt. Vielleicht sollten wir, wenn wir uns in einer ähnlichen Lage wie Luther sehen, Mut zu Gemeinde-Singstunden finden: vor oder nach oder sogar im Gottesdienstablauf selbst. Die Gemeinde wird es uns danken, wenn von der Arbeit mit den Chören, die in der Regel intensiv betrieben wird, etwas ihrem Singen zugute kommt. Vielleicht sollten wir wirklich Liedpredigten halten: auslegen, was im Lied komprimiert und verdichtet niedergelegt ist; gute Lieder vertragen allemal eine verbale und musikalische Entfaltung. Das Singen braucht je und dann den Akt der Bewusstmachung, wenn es nicht verkümmern soll. *Denn es liegt viel daran, dass einer wisse, was und warum er singe* - so der lutherische Theologe Cyriakus Spangenberg 1568 als Motto für seine Liedpredigten.

## 8. Variation

Die nächsten Punkte kann ich etwas raffen. Neben dem Umbau und Ausbau der vorhandenen Lieder und ihrer Bereiche vermag Luther in seiner Spätphase wie einst auf die Großwetterlage der Zeitereignisse im Lied zu reagieren; der Einstieg beim Zeitungslied wird je und dann aktualisiert. Das Lied - WAFFE IM KAMPF FÜR DEN FRIEDEN.

*Ein feste Burg ist unser Gott* (EG 362), dieses von vielen als zentral verstandene Reformationslied, bietet extreme Schwierigkeiten der Datierung. Seine Zeitangabe klingt so aktuell: ... *die uns jetzt hat betroffen ... mit Ernst er's jetzt meint.* Wann ist dieses *Jetzt*: in Worms, auf der Wartburg? Wahrscheinlich weist es auf eine nicht näher belegbare Situation der Jahre 1527/28. Luther bezieht sich auf Psalm 46, aber schreibt kein regelgerechtes Psalmlied; viel eher berührt sich das

Lied in Wort und Ton mit dem allerersten Märtyrerlied. Dass er Letztgültiges für die Grenzsituation des Glaubens ansprechen will, wurde zu allen Zeiten herausgehört: Geborgenheit in äußerster Bedrängnis, Kampfesmut bei allen Widrigkeiten, Leidensbereitschaft bis zum Tod. Wir sind vorsichtiger geworden, diese Fanfare als *Marseillaise des Protestantismus* (Heinrich Heine) hinauszuposaunen; denn schon bald könnten wir unser Singen jenseits des Singens mit unserem Leben bewahrheiten müssen.

Dann bedrängen die Türken das Abendland. Im Frühjahr 1529 stehen sie vor den Toren Wiens. Die Belagerung wird nicht nur als politische Provokation und wirtschaftliche Katastrophe, sondern als Anfechtung für Glauben und Leben der Christen verstanden. Wie soll dieser Herausforderung begegnet werden? Natürlich nicht nur mit dem Lied; es braucht Verhandlungen, Bündnisse, Schutzmaßnahmen. Aber auch im Lied: Luther führt Gebetszeiten ein, die Glocken läuten das *Pro pace - für den Frieden*, die Erwachsenen singen *Verleih uns Frieden gnädiglich* (EG 421) und die Schüler, auf zwei Chöre aufgeteilt, die *Litanei* (EG 192 revidiert).

Verschärft zeigen sich die Spannungen ein gutes Jahrzehnt später. König Ferdinands Truppe wird von den Türken im August 1541 bei Ofen geschlagen, die Flotte Karls V. durch einen Orkan bei Algier im November 1541 zerstört. 1542 hört man von neuen Angriffsplänen, sogar von einem Bündnis Frankreichs und vielleicht des Papstes mit dem Sultan gegen den deutschen Kaiser. Luther singt, ja er singt: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort / und steur des Papsts und Türken Mord, / die Jesum Christum ...* (EG 193 im Original). Er singt ein Gebet, ein *Kinderlied*, das die Schüler zum Klingen bringen sollen, in dem paradoxen Wissen: *Aus dem Mund der jungen Kinder und Säuglinge hast du eine Macht zugerichtet um deiner Feinde willen* (Ps 8,3). Das Lied als eine Form des Gebets, das Gott und die Welt bewegt - Fingerzeig sicher auch für unsere Arbeit an Text und Melodie.

## 9. Variation

Aus der Spätzeit Luthers liegen einige Lieder vor, die sich in Randzonen wagen und sich einer Einordnung in Singsituationen, einer Zuordnung zu einem Sitz im Leben merkwürdig sperren. Besonders ein Lied weicht ganz vom bisherigen Duktus ab: *Sie ist mir lieb, die werte Magd* (1535), drei kunstvolle zwölfgliedrige Strophen im Klanggewand einer gekünstelten Hofweise. Sollte hier ein Sololied Luthers mit eigener Melodie erhalten geblieben sein, das gar nicht für den Gebrauch der Gemeinde gedacht war? Sollte hier Luthers Urteil über die Lage der Kirche in der Welt in rätselhaft-verschlüsselter, mythologisch-apokalyptischer Bildersprache vorliegen (nach Offb 12)? Oder sollte ein weltliches Liebeslied subtil

für die übertragen-geistliche Thematik beschlagnahmt worden sein? - eine Kontrafaktur also, wie sie in jener Zeit von anderen Autoren unbedenklich geübt und handwerklich sanktioniert war.

Eine unbestrittene Kontrafaktur, d.h. die Übernahme eines weltlichen Liedes in den geistlichen Bereich, ist es, wenn Luther bei einem Rätsellied zum Kränzelsingen anknüpft: *Ich kumm aus fremden Landen her / und bring euch viel der neuen Mär, / der neuen Mär bring ich so viel, / mehr dann ich euch hie sagen will* und für sein Krippenspiellied verwendet: *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1535, EG 24). Luther scheut vor keinen riskanten Analogien zurück. Zum einen liebäugelt er mit der tanzartigen Melodie: *Der Teufel brauche nicht alle schönen Melodien für sich allein zu besitzen*, sagt er einmal. Er tauft gewissermaßen die Noten und nimmt die schon ausgeformten Worte für sein Wortereignis in Beschlag. Zum ändern macht er sich die Aufführungsform zunutze: der Bänkelsänger wird zum Verkündigungengel - wenn das nicht ein kühner Zugriff, ein gelungener Kunstgriff ist! Luther benützt ohne Scheu das volkstümliche Brauchtum, die Gewohnheiten wie das *Kindelwiegen*, die Reizworte des Spieles wie *Susaninne* (Str.14) und fügt sie seinem liedhaften Sprachereignis ein. Als Luther schließlich eine eigene Melodie (1539), aus welchen Gründen auch immer, zu seinem Lied erfindet, schiebt er die Analogie zum Kränzellied nicht beiseite und unterlegt ihm den Text seines letzten Weihnachtsliedes *Vom Himmel kam der Engel Schar* (1543, EG 25 mit der alten Kränzellied-Melodie); ein Trost- und Trutzlied, bei dem die Engel explizit die lutherische Rechtfertigungslehre ausrufen. Ich kann diese Variation nur so deuten: Das Lied - DIE ÜBERWINDUNG DER SCHRANKEN VON SAKRAL UND PROFAN.

## 10. Variation

Mit dem Prachtband des Gesangbuchs bei Valentin Babst 1545 - auch das für das Musikverständnis so wichtige *Begräbnisbüchlein* ist hier integriert - liegt Luthers Opus von 37 Liedern und Gesängen gesammelt vor, nun geschmückt mit Zierleisten und Holzschnitten, angereichert mit Gebeten und Texten, gedacht als verlässliche und ausreichende Grundlage einer umfassenden Gesangbuch-Frömmigkeit. Immer wenn ich früher dies Gesangbuch in die Hand nahm - es ist schon seit 1929 als Faksimile auf dem Markt -, haben mich die Gedanken bewegt: Wann endlich findet unser Gesangbuch eine solche Wertschätzung, einen solchen Schmuck in künstlerischer Gestaltung, meinerwegen auch mit Kontrapunkt- oder Kontrastbildern, dass die Augen etwas zu sehen bekommen? Wann endlich wird das Gesangbuch mit Gebeten und Zwischentexten ausgestattet, dass die Benutzer mit Lust und Liebe danach greifen und sich meditierend darin verlieren? Einige Landeskirchen haben dies, nicht ohne Blick auf Luthers letzte große Variation

oder Vision, bei der Herausgabe des Evangelischen Gesangbuchs (EG) und seinen Regionalteilen versucht. Die Präsentation des Liedes darf bei aller Wichtigkeit von Text und Melodie nicht vernachlässigt werden.

Doch davon abgesehen, eröffnet das abgeschlossene Liederwerk Luthers noch einmal einen wichtigen Horizont: Das Lied - EIN ÖKUMENISCHES KULTURGUT.

Das geistliche Lied hat Bedeutung im Blick auf die gesamte Christenheit. Schon zu Luthers Lebzeiten wollte sich die römische Kirche dem Sog der Singebewegung nicht entziehen; den reformatorischen Gesangbüchern entsprechend erschienen die katholischen Gesangbücher von Michael Vehe 1537 und Johann Leisentritt 1569. Mag dort vieles aufgenommen oder verstärkt sein, was durch Luthers Initiative aus der mittelalterlichen Tradition als nützlich empfunden wurde; mag manches etwas billig umgebogen oder bewusst verändert worden sein - Wort und Ton gaben die Impulse des neu entdeckten Evangeliums an die andere Konfession weiter. Gleichzeitig partizipierte die lutherische Kirche am katholischen Musiziergut, an Messen und Motetten. Das heißt aber: das Liedgut, die kirchliche Kunstmusik, eben die klingende geistliche Äußerung wird als Allgemeinbesitz des Glaubens empfunden; als eine sachgemäße, unverkrampfte Ökumene, wie sie bislang am Verhandlungs- oder am Abendmahlstisch nicht verwirklicht worden ist.

Das geistliche Lied hat Bedeutung im Blick auf die Gesellschaft. Was Luthers Bibel und Lied für die Ausformung der deutschen Sprache beigetragen hat, kann kaum überschätzt werden: Bilderbuch und Wortschatz, einprägsame Sprichwörter und allseits gültige Goldene Worte. Das Lied Luthers und seiner poetisch-musikalischen Nachfolger ist eine lebendige Stimme im Konzert der Kultur. Der Vergleich zur hohen Literatur macht den einzigartigen Rang deutlich: Die heute noch lebendige Kunstdichtung reicht höchstens bis in die Anfänge der Weimarer Klassik zurück, und speziell die Lyrik ist durchweg ein esoterisches Feld von wenigen Spezialisten und Liebhabern geblieben. Das geistliche Lied wird im Gottesdienst von der Gemeinde, bei Zusammenkünften der Gruppen und Kreise, in Schule und Haus klingend veröffentlicht und zum Leben erweckt. Das Lied-Erbe, das uns ohne Verdienst und Würdigkeit zugefallen ist, bedeutet nicht nur drückende Hypothek, sondern wertvolles Kapital, das verantwortlich behandelt werden will.

Nach so viel Lob für das Lied, zumal aus der Provenienz Luthers, möchte ich meine Befürchtungen nicht ganz verdrängen. In Richtung zur Musik gesagt: Was wird, wenn nicht nur die schöne Umschreibung *mit Lust und Liebe singen* verblasst, sondern das Singen überhaupt fraglich wird? Wenn im Prozess der Technisierung und Kommerzialisierung jegliche eigene musische Aktivität erstirbt? In Richtung zur Theologie gesagt, zum vorgeordneten Platz in Luthers Rangfol-

ge: Was wird, wenn Evidenz und Effektivität des christlichen Glaubens und Lebens immer mehr schwinden? Wenn sich noch gravierender religiöse Indifferenz und Ignoranz breitmachen? Solche Fragen gehen an die Substanz, an den Kern von Singen und Sagen.

Luther hat uns in seinen Liedern und Impulsen der Variationen den Zusammenhang von Theologie und Musik eingepägt, sachlich gewiss richtig und hoffentlich für alle Zeiten richtungsweisend, und darum gebe ich ihm noch einmal das Wort im Originalton: *Denn Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solchs mit Ernst gläubet, der kanns nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust - das waren unsere Anfangsgedanken - davon singen und sagen, dass es andere auch hören und herzukommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, dass ers nicht gläubet und nicht ins neu fröhliche Testament, sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehöret* (3.Vorrede 1545). Lebt der Glaube, erklingt das Lied. Ein rechtes Sagen wird das rechte Singen nach sich ziehen; ob als ein Nachsingen der Lieder Luthers und seiner Nachfolger oder ein Neusingen zeitgenössischer Lieder, das ist eine zweitrangige Frage.

#### Aus der Literatur herausgegriffen:

Gerhard Hahn, Martin Luther. Die deutschen geistlichen Lieder, Tübingen 1967

Gerhard Hahn, Evangelium als literarische Anweisung. Zu Luthers Stellung in der Geschichte des deutschen kirchlichen Liedes, München 1981



## Frühneuzeitliches Weihnachtsspiel und Kirchenlied – eine Symbiose

Zu den Erwerbsquellen armer Schüler gehörte im 16. und 17. Jahrhundert die Aufführung kleiner Szenen zu Weihnachtszeit. Die Kinder gingen von Haus zu Haus, trugen ihren Dialog vor und sangen Weihnachtslieder.<sup>1</sup> Offenbar unterliefen in Verbindung mit diesem Brauchtum aber auch Vorkommnisse, die Ärgernis erregten: Die Schüler benutzten die Gelegenheit zu allerhand unpassenden humoristischen oder albernen Auslassungen.<sup>2</sup> Als mehr oder weniger improvisierte oder mündlich tradierte Darbietungen wurden diese Dialoge für das häusliche Spiel selten aufgeschrieben. In vornehmen Häusern oder Fürstenhöfen überließ man die weihnachtliche Freude einer Christaufführung nicht den Currendeschülern. Ein eigenes Spiel wurde verfaßt, wobei in der Regel der Hofmeister zur Feder griff. Diese Darbietungen, die v.a. für sehr junge Zuhörer gedacht waren, sind in ihren Texten kindgerecht und enthalten, wie die volkstümlichen Spiele, bekannte Lieder oder doch Gesänge auf bekannte Melodien. Auch können kleine Examina vorkommen, in denen die Kinder nicht nur ihr religiöses Grundwissen zeigen, sondern auch ihre Kenntnis von Liedern unter Beweis stellen sollen.

Während diese häuslichen Christspiele eher den Charakter von Nikolaus- und Knecht Ruprecht-Vorstellungen haben, dramatisieren schulische Aufführungen

---

<sup>1</sup> Eine Altenburger Mitteilung aus dem Jahr 1582 bezeugt es als „gewöhnlich“, daß die Schüler Kindern in vornehmen Häusern Weihnachtsspiele vorstellen. M. Meißner: Geistliche Aufführungen und Schulkomödien in Altenburg. In: Mitteilungen der Geschichts- und Alterthumsforschenden Gesellschaft des Osterlandes (Altenburg) 11 (1907) S. 351-422, hier S. 368. Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Innsbruck: Österr. Verlagsanstalt 1954, S. 180 berichtet von Weihnachtsspielen in der Volkssprache aus den Jahren 1580, 1584, 1587, dabei ist teilweise die Mitwirkung der Pauperes (armen Schüler) aus der Pfarrschule belegt.

<sup>2</sup> Vgl. außer den unten angeführten Bemerkungen von Johannes Cuno v.a. Christian Weise: Reife Gedancken/ Das ist Allerhand Ehren=Lust- Trauer= und Lehr=Gedichte/ Bey männlichen Jahren nach unterschiedner Gelegenheit aufgesetzt/ Und nunmehr zur Verbesserung Der Überflüssigen Gedancken heraus gegeben. Leipzig: Weidmann/ Köhler 1683, S. 365f. Weise nennt als Unsitten die mitspielenden Apostel und Heiligen sowie die herumlaufenden Ruperts, die Possen reißen.

die Vorgänge aus dem Evangelium. Sie gehören in die Spezies der schulischen Bibeldramen und wurden von den Rektoren der Schule verfaßt, die auch sonst als Autoren der Schulschauspiele hervortraten. Aufgeführt auf dem Theater der Schule von Schülern für Schüler (und geladene Gäste), reihen sich diese Weihnachtsschauspiele ein in den Festkalender der Schulaufführungen, tragen aber durch die Integrierung von Weihnachtsliedern ein eigenes Gepräge.

Die folgenden Betrachtungen zielen nicht auf die seit dem Spätmittelalter belegten und in meist viel späteren Aufzeichnungen festgehaltenen volkstümlichen Weihnachtsschauspiele, sondern auf literarisierte Darbietungen der genannten beiden Subgattungen. Sie waren bei beiden Konfessionen beliebt. Sogar die Jesuiten, die in der Regel bei ihren Dramen nur Latein verwendeten, ließen sich im Fall des Weihnachtsschauspiels zu deutschsprachigen Aufführungen herbei, um mit den Volksschauspielen mithalten zu können.<sup>3</sup> Ein frühes Beispiel für ein Weihnachtsschauspiel ist aus Tirol überliefert. Benedict Edelpöck widmete Erzherzog Ferdinand von Tirol 1568 seine *Comoedie von der freudenreichen geburt Jesu Christi*. Mag sie auch weniger für die erzherzogliche Familie,<sup>4</sup> sondern für die Jugend schlechthin gedacht gewesen sein, so stellt sie jedenfalls ein Beispiel für die bewußte Literarisierung des volkstümlichen Brauches dar.

Das Spiel, das vielleicht auch in Wien gegeben wurde,<sup>5</sup> findet sich handschriftlich in der Österreichischen Nationalbibliothek.<sup>6</sup> Die von Edelpöck wiedergegebene Handlung umfaßt die Ereignisse von der Herbergssuche bis zum Bethlehemischen Kindermord, es handelt sich also um eine biblische „Historia“.

Der Prolog ist eine Werbung für religiöse Kindererziehung: Die Kinder sollten die Glaubensartikel und die Grundgebete lernen. Aber auch der Liedgesang ist essentiell; er gehört zum rechten Feiern des Festes:

„welche geburt zu dieser zeit  
helt und beget die christenheit  
mit höchster freud und singt zugleich

<sup>3</sup> Bereits vor dem Jahre 1600 kam ein deutscher Weihnachtsdialog in der Grazer Jesuitenkirche zur Aufführung. Vgl. Robert Hofer: *Das Grazer Jesuitendrama. 1573-1600*. Diss. Masch. Graz 1931, S. 69.

<sup>4</sup> Eine Aufführung auf Schloß Ambras, wie sie Senn (s. Anm. 1) S. 179 ohne Angabe von Gründen annimmt, ist nicht zu beweisen und aufgrund des Vorwort eher unwahrscheinlich.

<sup>5</sup> Diese vermutet nicht ohne Grund Alexander von Weilen: *Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater* (= *Die Theater Wiens*. I. Bd.). Wien: Ges. f. vervielfältigende Kunst 1899, S. 8.

<sup>6</sup> ÖNB Cod. 10.180 Beiband 1. Eine moderne Edition in: *Weihnacht-Spiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien*. Mit Einleitungen und Erläuterungen von Dr. Karl Weinhold. Mit einer Musikbeilage. Neue Ausgabe: Liechtenstein: Wohlwend 1987 (urspr. Wien: Braumüller 1875), S. 193-288. Die Edition des Wort- und Notentextes ist nicht ganz fehlerfrei; Weinhold geht in seinen Kommentaren leider gar nicht auf die musikalische Seite des Spiels ein.

Ein kindelein so lobeleich  
behuet uns vor der hellen“<sup>7</sup>

Edelpöck benennt das Lied „Ein Kindelein so löblich“ als typisches Festlied. Als Verdeutschung von „Dies es laetitiae“ geht der Gesang bis ins 13. Jahrhundert zurück und gehört zu den bekanntesten Weihnachtsliedern.<sup>8</sup> Das Klugschen Gesangbuch führt „Ein Kindelein so löblich“ als 2. Strophe von „Der Tag der ist so freudenreich“ ein.<sup>9</sup>

Edelpöcks Spiel ist nach Art des 16. Jahrhunderts im vierhebigen, paarge-  
reimten Jamben geschrieben. Von diesem Dramenvers setzen sich zwei Lieder  
ab. Das erste erklingt in der Szene der Verkündigung an die Hirten. „Hie singen  
die Engel das gloria in excelsis“.<sup>10</sup>

„Lob Ehr und preys [sei] in der höch dem herr[e]n  
Der uns so weise sein gnad thuet aufsperr[e]n  
Daß er seim kinde laßt so zart und linde  
Tragn unser sünde.

Fried auch auf Erden sei den menschen kinden  
Bey den wir werden gueten willen finden  
Dann es ist heute euch vil armen leüte  
Cristus nit weite.

Ain klaines kindlein leßt er sich anschauen  
Gewickelt in windeln von ainer Jungkhfrauen.  
Mit freüd allsamen soll wir seinen namen  
Hoch preisen Amen.“

Die Handschrift gibt zum Text die Noten zu dieser Sapphische Ode. Es handelt sich bei der im Tenorschlüssel notierten Melodie um den Tenor der vierstimmigen Komposition von Trionius 1507 zu „Iam satis terrae“, also um die geläufige Sapphische Weise, wie sich auch bei Kirchenliedern immer wieder auftaucht.<sup>11</sup> Edelpöck bedient sich mit der Sapphischen Odenform des Metrums, das im Hu-

<sup>7</sup> Vers 80 des Prologs.

<sup>8</sup> Vertreten bei Georg Witzels *Psalmes ecclesiasticus*, Vehe und Leisentrit. Vgl. Wilhelm Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 1. Bd. Freiburg i. Br.: Herder 1886, Nr. 43,IV.

<sup>9</sup> Klugsches Gesangbuch 1529.

<sup>10</sup> Weinhold (s. Anm. 6) S. 218. Eindeutige Fehler wurden korrigiert.

<sup>11</sup> Johannes Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft. 6 Bde. Gütersloh 1889-1893. Repr. Nachdruck Hildesheim: Olms 1963, Nr. 966.

manistendrama typisch für die Chöre war. Er erhebt damit für sein Spiel einen hohen Anspruch: Es ist nicht ein beliebiges Pritschmeisterdrama, sondern ein gebildetes Schuldrama.

Ein weiteres mit seiner eigenen Melodie wiedergegebenes Lied ist umso volkstümlicher. Es findet sich gegen Ende des 2. Aktes: Vier Hirten haben sich auf den Gesang des Engels hin aufgemacht zum Stall. Sie beten das neugeborene Kindlein gläubig an, haben aber darüber ihre Schafe vergessen. Glücklicherweise ist ihr Herr gut gelaunt; er kümmert sich selbst um die Herde und macht sich mit Musik und einem „tanzel“ lustig und warm. Zuerst singt er „ain gesezlein“, dann bläst er auf dem Dudelsack. Die Melodie des Liedes, wiederum im Tenorschlüssel notiert, ist mit ihrem sekundweisen Schreiten von Ton zu Ton und ihrem kurzlang-Rhythmus denkbar einfach. Die ersten beiden Zeilen werden auf die gleiche Weise gesungen, dann folgt der fünfzeilige Abgesang. Melodieführung und Syntax fallen durch Ungeschicklichkeiten auf: Die Stollen enden auf der Quart über dem Grundton und lassen einen Sinneinschnitt vermissen. Vergleicht man den gepflegten Stil der vorhergegangenen Gebete der Hirten und stellt man diesem Lied die Sapphische Ode des Engels gegenüber, so wird man wohl von einer bewußt charakterisierenden und parodistischen Simplizität sprechen dürfen. Auch sind die Noten nicht wie die des Engelsgesangs mit zeilenweisem Umbruch geschrieben. Der nur einstrophige Text („ain gesezlein“) ist offensichtlich für die Situation des Schauspiels gemacht und nicht etwa einem Volkslied entnommen.

„Es ist heut so ein kalte nacht mich freurt gar sehr  
 Wie wol ich des itz gantz nit acht noch wirts mir schwer  
 Das ich mueß huedten meiner herdt/  
 Mein khnecht sein nit eins fierers werdt  
 Habs wol vernommen  
 So wolt ich aber wissen gern  
 Und wo sie wern hin khummen.“

Aus protestantischen Gymnasien des 16. Jahrhunderts sind eine ganze Reihe Spiele auf uns gekommen. Sie zeigen mit den in ihnen enthaltenen Gesängen, welchen Wert man auf geistliche Musik legte. Am Dreikönigstag 1539 hielt Heinrich Knaust (Chnustinus) „zu Coln an der Spree“ *Ein seer schön und nützlich Spiel von der lieblichen Geburt unsers Herren Jesu Christi*.<sup>12</sup> Obwohl Knaust

<sup>12</sup> Ein seer schön und nützlich Spiel, von der lieblichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi, zu Coln an der Spree gehalten, Durch Henricum Chnustinum Hamburgensem. Berlin: Weiß 1541. Das einzig erhaltene Exemplar liegt in Wolfenbüttel. Neuausgabe durch G. Friedländer Berlin: Hertz 1862. Leider ist diese Neuausgabe in den Noten sehr unzuverlässig, ja falsch. Zu den Umständen der Aufführung vgl. Friedländers Vorwort S. 4.

überwiegend lateinische Spiele verfaßte, wählte er hier die deutsche Sprache; das Stück war also für einen breiteren Rezipientenkreis, vielleicht auch für jüngere Zuhörer gedacht, hält aber mit seiner Fünffaktigkeit doch klassische Regeln ein. Chnustius konnte bereits auf die Volkstümlichkeit von Luthers Weihnachtslied setzen, wenn er seinem Engel, er nennt ihn Gabriel, bei der Verkündigung an die Hirten die Worte in den Mund legt:

„Fürchtet euch nicht ir lieben kind,  
 Denn ir fürwar selige Leute sind.  
 Vom Himel hoch da kom ich her  
 Ich bring euch gute newe mher  
 Der guten mher bring ich soviel,  
 Da von ich itzt euch sagen wil.  
 Es ist ein Kindlin heut geborn,  
 Von einer jungfraw außerkorn.  
 Ein Kindelin so zart und fein,  
 Das sol Ewr freudt und wonne sein.  
 Es ist der Herr Christ unser Gott,  
 Der wil euch fürn aus aller not,  
 Er wil Ewer Heiland selber sein,  
 Von allen sunden machen rein.  
 Er bringt Euch alle seligkeit,  
 Die Gott der Vater hat bereit.  
 Das jr mit uns im Himelreich  
 Solt leben nu und ewiglich.  
 So mercket nu das zeichen recht,  
 Die krippen, windelin so schlecht,  
 Da findet jr das Kindt gelegt,  
 Das alle welt erhelt und tregt.  
 Zu Bethlehem in Davids stadt  
 Gehet und sehets ist mein radt.

Sieht man von den einleitenden und schließenden Zeilenpaaren ab, so handelt es sich um die die Strophen I-V des bekannten Liedes. Die Abweichungen vom Original (z.B. „Da von ich itzt euch sagen will“) sind minimal. Daß der Engel an dieser Stelle gesungen hat, liegt sehr nahe.<sup>13</sup> Im Anschluß zitiert Knausts Ne-

<sup>13</sup> Vergleichbar ist: Ein Geistlich Spyl von der Empfengknuß und Geburt Jesu Christi: ouch dem/ welches sich vor/ by unnd nach der geburt verlossen hat. Wie sölichs bschieben wirt in den zwey ersten Capitlen Matthei und Luce/ der Evangelisten/ uffs kürtzezt vergriffen. Gedicht von Jacob Funckelin Anno 1553 und gespilt durch die Jugend zu Biel uffs Nüw Jar. Zürich: Froschauer

bentext „Und also bald war bey dem Engel die menge der Himelischen heerscharen, die lobten Gott und sprachen“ und läßt eine dreistimmige Intonation „Gloria in excelsis Deo“ folgen. Die Noten sind in Hufnagelnotation beigegeben. Die 3. Diskantstimme ist der noch heutige gebrauchten Intonation zum Ad libitum-Gloria I sehr ähnlich.<sup>14</sup> Danach singen Engel aus zwei Chören Gottes Ehre in deutscher Sprache. Es handelt sich um eine Originaldichtung (incipit „Des mus im Himmel ehr und preiß“), die in Reimpaaren wechselweise, teils zusammen vorgelesen wird. Wieder sind die Noten beigegeben, diesmal in modernerer Schreibweise für zwei Diskantstimmen. Knaust war ein strenger Lutheraner und kein Freund weltlicher Lieder. In die Musikgeschichte ging er als geistlicher Parodist von Reuterliedern, Bergreihen und Gassenhauern ein.<sup>15</sup> Auch für den Vortrag des zweistimmigen Engelsgesangs hat er ein weltliches Lied geistlich gewendet: das erste Chorlied von Paul Rebhuns Drama *Susanna*.<sup>16</sup> Von dieser zweistimmigen Komposition Rebhuns mit dem Text „Frau Venus, groß ist dein Gewalt“ brauchte Knaust nur die ersten beiden Zeilen zu verwenden. Statt direkt dem Rebhunschen Drama hat Knaust aber die Komposition wahrscheinlich seiner Beschäftigung mit Bergreihen verdanken, denn auch hier taucht sie wieder in einer Sammlung von Erasmus Rotenbucher auf, die er benützt hat.<sup>17</sup>

Welchen Erfolg Knausts Spiel hatte, zeigt sich an der Übernahme der Musik dieser Szene in das Weihnachtsspiel, das Christoph Lasius 1549 in Spandau aufführen ließ und das erst Jahre nach dem Tod der Autors gedruckt wurde.<sup>18</sup> Der Spandauer Pfarrherr Lasius schrieb wie Knaust eine Intonation des Gloria durch die Engel vor. Sie war nun allerdings deutsch (und wohl einstimmig), wie

---

1554. Auch hier heißt der Engel, der den Hirten die Botschaft von der Geburt verkündet, Gabriel; in seinem Vortrag verfällt er in Formulierungen aus Strophe II, III, VI und VII von Luthers Weihnachtslied „Gelobet seystu Jhesu Christ“, ohne freilich geradezu zu ganze Strophen zu zitieren, wie dies bei Knaust der Fall ist.

<sup>14</sup> Graduale Triplex. Solesmis: Abbaye Saint-Pierre 1979, S. 790.

<sup>15</sup> Gassenhawer/ Reuter und Bergliedlin: Christlich/ moraliter und sittlich verendert/ da mit die böse ergerliche weiß/ vnnützte vnd schampare Liedlin/ auff den Gassen [...] zusingen/ mit der zeit abgehen möchte/ wann mann Christliche/ gute nütze Texte vnd wort darunder haben köndte. Frankfurt am Main: Egenolf 1571.

<sup>16</sup> Ein geistlich spiel/ von der Gottfürchtigen und keuschen Frawen Susannen/ gantz lustig und fruchtbarlich zu lesen. Witttemberg: Schirlentz 1537. Neuausgabe des Drucks von 1544: Deutsche Spiele und Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts. Hg. v. Hellmut Thomke. (=Bibl. der Frühen Neuzeit 2) Frankfurt a. M.: Dt. Klass.Verl. 1996, S. 327-444, hier die Noten S. 351.

<sup>17</sup> Erasmus Rotenbucher: Bergkreyen. Auff zwo stimmen componirt. Nürnberg: vom Berg/ Neuber 1551, Lied Nr. 15 [Bayrische Staatsbibl. München: 4 Mus.pr. 454].

<sup>18</sup> Christoph Lasius: Ein gar schön herrlich new Trostspil, noch niemals in druck kommen. Von der Geburt Christi, vnnnd Herodis Bluthundes, als dieser letzten Zeit, fürbilde, mit allem fleis gestellt/ Durch M. Christophorum Lasium. Franckfurt an d. Oder: Eichhorn 1586. Eine Neuausgabe dieses Spiels findet sich bei Johannes Bolte: Drei märkische Weihnachtspiele des 16. Jahrhunderts. Berlin: Hobbing 1926.

es wohl inzwischen auch im Gottesdienst üblich geworden war. Dann ließ Lasius, genau wie Knaust, je vier Engel der beiden Chöre jeweils zwei Zeilen vortragen, am Ende aber die beiden Chöre zusammen singen. Es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß auch Lasius' Engel sich des von Knaust angebotenen zweistimmigen Satzes bedienten.

Knaust machte in seinem Weihnachtsspiel auch ein gewisses Zugeständnis an das Sensationsbedürfnis seiner Zuhörer. Der Dichter läßt sein Spiel nämlich damit enden, daß Herodes, der sich selbst erstochen hat, den Teufeln übergeben wird. Der Oberteufel Beltzebug, der ihn abholt, redet ihn an:

„So tantz mit uns du lieber Kumpan  
 Gott sey gelobt das wir dich han,  
 Nach dir wir han ghabt gros verlang  
 Darumb führ[en] wir dich mit gesang.“  
 Es folgt das „*Canticum Diabolorum*“:  
 „Nun steht es mit der Hellen wol  
 Denn sie nu wird schir werden vol,  
 Wenn die grossen Hanse und Herrn  
 Also sich wollen zu uns kern.“

Das Publikum des 16. Jahrhunderts kannte aus vielen Schauspielen Teufelsszenen, in denen es oft derb-lustig herging, in denen getanzt und gesungen wurde. Im Weihnachtsspiel von Knaust dürfte der Effekt dieses Teufelsgesangs wohl eher schaurig gewesen sein.

Nicht nur für die Schule, sondern auch für häusliche Aufführungen war ein Weihnachtsspiel aus Calbe an der Saale im Magdeburgischen gedacht. Sein Autor Johannes Cuno wirkte in Calbe zunächst als Rector, dann als Diakon. *Ein schön Christlich Action von der Geburt und Offenbarung unsers Herrn und Heylandts Jhesu Christi. Wie er zu Bethlehem im Stall geboren/ den Hirten und Weysen offenbaret [...] Allen Christlichen Haußvetern sehr nützlich und kurtzweilig* erschien 1595 in Magdeburg. Cuno wollte mit seinem Text erklärtermaßen die alten Brauchtumsspiele vertreiben, weil er sie als Überreste katholischer Zeit ansah. „Aus lang hergebrachter gewohnheit pflegen Jährlich die Schulknaben allhier zu Calbe von Hauß zu Hauß nach dem newen Jahr zu singen/ auch wenn sie zu Gastereyen ingeruffen werden/ etliche Dialogos von Joseph und Maria/ von den Weysen aus Morgenland zugleich zu recitieren, welche sie etwa selbst untereinander gemacht/ oder aus alten Papistischen Liedern von den heiligen Dreykönigen pflegen zu nehmen/ das zu zeiten entweder leichtfertigkeit mit unter leufft/ oder doch sehr Pöpstentzet. Damit nun solchs nicht von Schulpraeceptoribus zugemessen werde/ hab ich bey zeit meines Rectoratus solchs abgeschafft/ und für

zwey Jahren etliche Christliche Dialogus gemacht/ die solcher gestalt zu brauchen werden.“<sup>19</sup>

Das Spiel ist vielschichtig. Es gibt volkstümliche Abschnitte mit Dialekt sprechenden Hirten, aber auch gelehrte Teile. Cunos Text ist so gedacht, daß man ihn ganz oder auch zur teilweise aufführen kann. Eine Aufführung des Spiels als ganzen konnte für die „Hausväter“ kaum möglich sein, denn sie erfordert 34 Personen „ohne die Knaben/ die da singen“. Den Musikeinsatz muß man sich ebenso variabel vorstellen. Der Autor verzeichnet, was in seiner Schule realisiert werden konnte und sollte. Damit demonstriert er die musikalische Leistungsfähigkeit seiner „Untergebenen“, ohne ein Gleiches von einer häuslichen Aufführung erwarten zu können.

Die Variationsmöglichkeit wird freilich nicht jedesmal, sondern nur beim ersten Mal notiert. „Maria redet bey sich selbs also oder singet dem Herrn ein Danklied in Quinto Tono“, heißt es nach der Verkündigung an die Jungfrau (I,1). Die Dichtung des nachfolgenden Magnificat ist offenbar neu; falls die Zeilen in jambischen Vierhebern nur sprechend vorgetragen werden, unterscheiden sie sich nicht vom Schauspieltext, denn sie stehen im gleichen Versmaß. Feierlicher und der Situation angemessener aber ist der Vortrag im 5., dem lydischen und festlichen Psallierten. An Cunos Schule unterrichtete man mithin knapp 100 Jahre nach der Reformation noch die Grundsätze der Psalmodie.<sup>20</sup>

Als gegen Ende des I. Akts Jesus geboren wird, singen Maria und Joseph als Wiegenlied: „Joseph lieber Joseph mein“. Cuno vermeidet es aber, die katholische Tradition des Kindelwiegens zu verfolgen.<sup>21</sup> Er war offenbar inspiriert von Johann Walters Wittenberger Gesangbuch von 1544,<sup>22</sup> denn er läßt Joseph lateinisch weitersingen mit den Worten des „Resonet“, die auch Walter benützt („Eia. Eia. Virgo Deum genuit, Quem divina voluit Clementia“), dann aber seinen Gesang hebräisch fortsetzen. Darauf singen Maria und Joseph zusammen lateinisch („Hodie apparuit, Apparuit in Israea, Quem predixit Gabriel! Est natus rex“) und wiederum hebräisch. Schließlich wiederholt der Chor das Lied „vier- oder fünfstimmig“. Johann Walters fünfstimmiger Tonsatz bietet sich an.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Bl. A5<sup>v</sup>.

<sup>20</sup> Für freundliche Hinweise danke ich Herrn Dr. Hans-Otto Korth.

<sup>21</sup> Funckelin (s. Anm. 13), Bl. C1<sup>v</sup> läßt den Engelchor „Ehr sey Gott im höchsten thron“ auf die Melodie von „Joseph lieber Joseph mein“ singen und integriert so das beliebte Lied unter gleichzeitiger Vermeidung katholischer Konnotationen.

<sup>22</sup> Bei Walter: „Joseph lieber Joseph mein, Hilff mir wiegen mein Kindelein, Gott der wird dein Loner sein Im Himmelreich, der Jungfraw kind Maria. Eia. Virgo Deum genuit, Quem divina voluit Clementia. Nato regi psallite, Voce pia dicita. Sit gloria Christo Nostro infantulo! Hodie apparuit. Apparuit in Israea, Quem predixit Gabriel! Est natus rex.“ (Text aus „Resonet in laudibus“).

<sup>23</sup> Johann Walter: Sämtliche Werke. I. Bd. Geistliches Gesangbüchlein. Wittenberg 1551, I. Tl. Deutsche Gesänge. Hg.v. Otto Schröder. Kassel: Bärenreiter 1943, Nr. 51.

Der Beginn des II. Aktes gibt Gelegenheit, die Hirten mit ihrem Dialekt auf die Bühne zu bringen. Sie singen „Yd woldt ein Schaper weyden/ juch/ juch/ weyde wol/ so sern up gröner Heyden/ das tyrletom/ das tyrletom“<sup>24</sup>, besinnen sich aber bald auf Heiligeres und wechseln zum Hochdeutschen über (II,2). Statt eines Verkündigungsendgels setzt Cuno die Erzengel Gabriel und Raphael ein, was ihm die Möglichkeit gibt, die geteilte Einleitung zu Luthers deutschem Te Deum „Herr Gott dich loben wir | Herr Gott wir dancken dir“ nahezu unverändert vortragen zu lassen.<sup>25</sup> Es folgen zwei Strophen von Decius’ „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, vierstimmig gesungen von den Engeln.

Nun besuchen die Hirten den Stall. Sie singen das „Puer natus in Bethlehem“ in thüringischem Dialekt, „Enn Keinid geburn zu Bethelheim“ und wenig später, auch im Dialekt, „Von Himmel kahm der Engel schor“, Luthers „Vom Himmel kam der Engel Schar“. Als die Ehefrauen der Hirten ihre Gaben bringen (II,3), singt eine von ihnen „fein einfeltig wie die baurn weiber pflegen. Ein kengelein so lübelich“.<sup>26</sup>

Wenn Ende von Akt II „Ihr lieben Kinder frewet euch“<sup>27</sup> und Luthers „Gelobet seistu Jesu Christ“ vierstimmig gesungen werden,<sup>28</sup> so ist dies als Zwischenaktmusik zu verstehen. Der III. Akt bleibt ohne Gesang. Erst im IV. Akt lassen sich die König hören mit „Du bist das heil und seliglich | für uns heiden“, d.i. „Er ist das Heil und selig Licht“ – Strophe 4 von Luthers „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“, dem Canticum Simeonis. Sie singen zunächst alle deutsch, dann einzeln auf diese Melodie die lateinische, griechische und hebräische Übersetzung der Strophe. Am Endes dieses IV. Aktes muß die hl. Familie nach Ägypten fliehen. Der Chor singt als Zwischenaktmusik Luthers „Was fürchstu feind Herodis sehr“ vierstimmig<sup>29</sup> sowie den Hymnus „Beatus Autor seculi“.<sup>30</sup>

Von besonderem Interesse ist der Schluß des Spiels, der alle Personen einbezieht und bei dem nun auf ein Weihnachtslied getanzt wird. „Nun sollen die Personen alle einen Kreiß zusamen schliessen/ Sollen singen submissa voce in 4 stimmen In dulci jubilo. Die zween Engel Gabriel und Raphael sollen miteinander in den Kreis züchtig dantzen nach dem gesang/ schellen an den füssen haben das sie klingen/ des gleichen auch an den henden für armender/ unnd Ringeln an die Finger gesteckt/ und immer gleich nach dem Tackt die arme in die höhe werffen/

<sup>24</sup> Vgl. Karl Simrock: Die deutschen Volkslieder (1851). Hildesheim: Olms 1982, A53a.

<sup>25</sup> Bl. D1<sup>r</sup>.

<sup>26</sup> Bl. E1<sup>r</sup>.

<sup>27</sup> Z.B. von Joachim a Burgk (1546-1610). Aus: M. Praetorius, Musae Sioniae, Sechster Theil, 1609, XCI.

<sup>28</sup> Vierstimmig in Johann Walters Gsangbüchlein, Wittenberg 1525.

<sup>29</sup> Sangbar auf den Hymnus „A solis ortus cardine“, vierstimmig z.B. von Johann Walter d.J.

<sup>30</sup> Vgl. DKL D4. Hymnus, z.B. komponiert von Hieronymus Prätorius.

als die züchtig jaugtzen und frölich werden. Gloria in excelsis Deo Mügen Singen Osianna in excelsis.“<sup>31</sup>

Eindeutig erkennt man das Bemühen des Spiels, die akademische Versiertheit der Gymnasiasten in den alten Sprachen und in der Musik zu demonstrieren. Zugleich kommt durch den Tanz am Ende ein populäres Element ins Spiel. Schlußtänze waren bei Fastnachtspielen üblich. Aber auch der in humanistischer Tradition stehende Paul Rebhun scheint sie zum Ausklang seines Bibeldramas *Susanna* (1636) „zu lob und dank dem herrn“ vorgesehen zu haben<sup>32</sup> und Martin Rinckart schreibt sie regelmäßig am Ende seiner Luther-Spiele vor.<sup>33</sup> Dank der bei Cuno angegebenen Ausführungsbestimmungen kann man sich ein Bild davon machen, wie so ein Tanz in praxi ausgesehen haben mag. Daß hier „In dulci júbilo“ als Musik verwendet wird, verwundert nicht. Das Lied diente den Trompetern als Tafel-Sonata,<sup>34</sup> es wurde in Krügers Weltspiel (1580) auf Hirtenflöten gepfiffen<sup>35</sup> und unterlag – was für seine Beliebtheit spricht – immer wieder geistlichen und weltlichen Parodien.<sup>36</sup>

Georg Pondos *Eine kurtze Comödien von der Geburt des Herrn Christi* wurde von den Prinzen und Prinzessinnen des Churfürstlichen Hofes in Jahr 1589 in Berlin aufgeführt.<sup>37</sup> Der Verfasser war ein brandenburgischer Hofmusikus, der dann als Domkürster oder, wie er sich nennt, Stiftverwalter zu Cöln an der Spree

<sup>31</sup> Zu „In dulci Júbilo“ liegt ein 4stimmiger Satz Johann Walters in Rhaus Neue deutsche Gesänge vor. Vgl. Johann Walter: *Sämtliche Werke. Geistliches Gesangbüchlein*. Wittenberg 1551 3. Band. Lieder und Motetten, die nur 1525, 1526 und 1544 im Wittenbergischen Gesangbüchlein enthalten oder in Handschriften und Drucken verstreut sind. Hg. v. Otto Schröder. Kassel u. Basel: Bärenreiter 1955, S. 27.

<sup>32</sup> „Dann wir wollen Lob/ und danck dem herrn singen | Wolln uns frölich auch erzeygen mit tanzt und springen.“

<sup>33</sup> Z.B. Martin Rinckart: *Monetarius Seditiosus*. Leipzig: Rehfeld/ Grosse [1625]. Das Spiel, das Tänze nach allen Akten bringt, schließt „1. Mit einem züchtigen Priestertantz: Im Paradeiß/ etc. den thut Lutherus Philippus und Cancellarius Mansfeld. „2. Mit einem zierlichen Studententantz. Den thut Bruder Studium mit Händklatzschen.“

<sup>34</sup> Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16. u. 17. Jahrhunderts. Hg. v. Georg Schünemann (= Reichsdenkmale deutscher Musik, Abt. Einst. Musik 7) Kassel: Bärenreiter 1936, S. 51.

<sup>35</sup> Bartholomäus Krüger: *Eine schoene vnd lustige newe Action/ Von dem Anfang vnd Ende der Welt/ darin die ganze Historia vnsers Herrn [...] Jhesu Christi begriffen: Gemacht durch Bartholomeum Krueger von Spenbergk/ Stadtschreiber vnd Organisten zu Trebyn. O.O.1580*. In: Julius Tittmann: *Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert*. Leipzig 1868, S. 52.

<sup>36</sup> Bemerkenswert ist auch die Verwendung von „Vom Himmel hoch das komm ich her“ als Weise für den Tanz ums Goldene Kalb in Andreas Hoppenrod: *Das Gulden Kalb. Ein Spiel aus der Historia des zwey vnd dreissigsten Capitels/ im Andern Büch Mose/ Reimen weiß gefasset durch Andream Hoppenrod*.[...] Straßburg: Emmel 1563, Bl. 29<sup>r</sup>.

<sup>37</sup> Das Berliner Weihnachtsspiel. Von den Prinzen und Prinzessinnen des Kurfürstlichen Hofes im Jahr 1589 in Berlin aufgeführt. Übertragen von Dr. Albert Freybe. Leipzig: Dörffling & Franke 1882.

wirkte. Bei dem im häuslichen Kreis der hochfürstlichen Familie aufgeführten Spiel sollten v.a. die Kinder auf die Bühne gebracht werden. Der 1588 geborene Markgraf Friedrich war das Christkind, die Markgrafen Christian und Joachim Ernst zwei der Könige, die Markgräfinnen Magdalena und Agnes stellten die zwei Verkündigungengel vor, eine weitere Adelige die hl. Maria. Es spielten also auch Mädchen, was für die Zeit eine Besonderheit war und sich aus der Aufführung im Familienkreis erklärt. Das Stück enthält neben viel Instrumentalmusik<sup>38</sup> auch einige Lieder. Dabei konnten sich die beiden Prinzessinnen bewähren, deren Part nur aus Gesang bestand. Der erste Verkündigungengel singt fünf Strophen des Liedes „Ihr Christenleut hab jetzund Freud“. Die Melodie ist beigegeben. Der Nebentext besagt, daß sich Singstimme und Instrumente abwechseln.<sup>39</sup> Ein zweiter Engel läßt sich mit den ersten fünf Strophen von Luthers „Vom Himmel hoch“ hören und drei Engel zusammen singen drei Strophen von „Seid frölich und jubiliert | Jesu dem Messiae“. Es handelt sich um die deutsche Fassung der Weihnachtscantio „Omnis mundus jocundetur“ aus dem 15. Jahrhundert, geschrieben von Nikolaus Herman.<sup>40</sup> Das Lied wird auch in zwei Volksspielen aus dem österreich-ungarischen Grenzgebiet, den „Oberuferer Christgeburtspiel“ und dem Andauer Weihnachtsspiel verwendet.<sup>41</sup> Ansonsten scheint dieses Lied aus Hermans *Sontags Evangelia* (1560) weniger verbreitet gewesen zu sein.

Wenn es am Ende heißt, die junge Herrschaft singe zum Schluß noch einmal „in eigener Stimme und allein“ (d.h. diesmal ohne instrumentale Unterstützung) das schon genannte „Ihr Christenleut“ sowie acht Strophen des nicht bekannten „Ein große Freud ergangen ist“,<sup>42</sup> so wird klar, welche Bedeutung es für die religiöse Erziehung der Kinder hatte, Lieder mit mehreren Strophen zu beherrschen. Die beiden preußischen Prinzessinnen, obgleich erst acht bzw. fünf Jahre alt, traten

<sup>38</sup> Die Liste der Mitwirkenden erwähnt 10 Musiker, die als Engel gekleidet sind, 4 Trompeter und einen Pauker, die vor den Hl. Königen hergehen, ferner Musiker, die die Hirten begleiten. „Musica“ ist in sehr vielen Zwischenszenen vorgeschrieben.

<sup>39</sup> Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. 5 Bde. Leipzig 1864-1877. Repr. Nachdruck Hildesheim: Olms 1964, Bd. IV, Nr. 12 nennt als Herkunft Kaspar Fäger: Drey schöne Newe Geistliche Gesenge 1592. Aufgenommen auch in das Dresdener Gesangbuch 1593. Wackernagel hält dafür, daß das Lied sehr viel früher, um 1552 entstanden sein muß. Die im Berliner Weihnachtsspiel angegebene Melodie stimmt offenbar mit der im Dresdner Gesangbuch überein.

<sup>40</sup> Wackernagel (s. Anm. 39) Bd. III, Nr. 1369.

<sup>41</sup> Hans Klein: Die Weisen des Oberuferer Christgeburtsspieles. In: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes (Wien) 9 (1960) S. 52. Ich danke Frau Doris Grassmugg vom Steirischen Volksliedwerk für freundliche Auskunft. Ferner verwendet im Andauer Weihnachtsspiel. Vgl. Leopold Schmid: Das alte Volksschauspiel des Burgenlandes (=Theatergeschichte Österreichs Bd. VIII: Burgenland. Heft 1). Wien: Verlag der österreichischen Akademie des Wiss. 1980, S. 207.

<sup>42</sup> Die Herkunft des Liedes konnte ich nicht nachweisen.

als Sängerinnen von geistlichen Liedern in der Öffentlichkeit einer, wenn auch familiären, Darbietung auf.

Als 60 Jahre später im herzoglichen Schloß von Wolfenbüttel ein Weihnachtsspiel aufgeführt wurde,<sup>43</sup> kamen so gut wie keine Kirchenlieder mehr zum Einsatz. Wieder waren die fürstlichen Kinder auf der Bühne, u.a. der elfjährige Anton Ulrich. Aber Georg Justus Schottel, Autor des Stückes, achtete auf Geschlossenheit seiner Darbietung, die durch Verwendung importierter Text gestört worden wäre. Zudem hatte er als Komponistin eine „Hochfürstliche Person“ an der Seite, mit Sicherheit Herzogin Sophie Elisabeth.

Im 17. Jahrhundert ließen ambitionierte Schulmänner wie Christian Keimann<sup>44</sup> und Christian Funcke<sup>45</sup> in ihren Gymnasien Weihnachtsspiele aufführen. Auch in ihnen wurde das hergebrachte Kirchenlied von neugedichteten und neu komponierten Gesängen („Arien“ und Chören) verdrängt. Für Gymnasiasten war die Kenntnis der durch 150jährigen Usus fest im Volk verwurzelten Lieder eine Selbstverständlichkeit. Die Direktoren ihrerseits hatten das Anliegen, die Leistungsfähigkeit ihrer Schüler durch Vortrag von neuer und mehrstimmiger Vokal- und Instrumentalmusik unter Beweis zu stellen. Zu diesem Zweck arbeiteten sie mit den ortsansässigen Musikern zusammen, im Falle des Zittauer Spiels von Christian Keimann war dies Andreas Hammerschmidt. Eine Ausnahme macht Christian Rose, Rektor in Neuruppin, der 1646 in einem „Actus“ oder „Oratorischen Comedie“, d.h. einem nicht auf der Bühne, sondern hinter den Katheder vorgetragenen „Schauspiel“ nicht weniger als 16 Lieder einsetzte.<sup>46</sup>

Für eine andere Spezies der Weihnachtsspielarten stellt das Weihnachtslied über die Jahrhunderte hindurch die Achse dar: für jene bürgerlich-häuslichen Darbietungen, die nicht die Ereignisse aus dem Evangelium auf die Bühne bringen, sondern für die Kinder das Christfest besingen. Interessant ist, wie die literarischen Varianten dieses volkstümlichen Spieles die poetischen Konventionen ihrer Zeit widerspiegeln.

<sup>43</sup> Georg Justus Schottel: Die Gebuhrt unsers Heylandes: auf gnädiges Begehren/ und in Gegenwart Fürstlicher/ und anderer vornehmer Personen/ vorgestellt im Fürstlichen Schloß zu Wolfenbüttel/ auf den Christabend Anno 1645. In: Ders.: Des Fruchtbringenden Lustgartens Andere Abtheilung/ In sich haltend Eine anmutige Vorstellung der allerheiligsten Gebuhrt unsers JESU-LEINS: Samt anderen Geistlichen Sachen mit oftmaligen neuen Erfindungen. Wolfenbüttel: Bißmark/ Lüneburg: Cubach 1647, S. 92ff.

<sup>44</sup> Christian Keimann: Der neugeborene Jesus, den Hirten und Weisen offenbaret. Neudr. v. Paul Markus. In: Mitteilungen des Zittauer Geschichts- und Museumsvereins 18 (1937) S. 1-55.

<sup>45</sup> Bericht über das seit dem 2. Weltkrieg nicht mehr Görlitz befindliche Manuskript und Abdruck desselben (mit Noten) durch Hans Mersmann: Ein Weihnachtsspiel des Görlitzer Gymnasiums von 1668. In: Archiv für Musikwissenschaft 1 (1918-19) S. 244-66.

<sup>46</sup> M. Christiani Rosae Mittewaldensis S. Theophania Rhetorice disponeret, Schriftmässig außgeführt Und In einem new=sehr anmutig=Fünff=fachen Actu mit gutem Nutze öffentlich vorgestellt Zu Newen Ruppın/ Im Jahr/ nach Christi Geburt 1646. Berlin: Runge, 1647.

Abgesehen von dem erwähnten aufwendigen Spiel, das er 1668 verfaßte, hat der Görlitzer Rektor Christian Funcke 1667 ein schlichtes Nikolausspiel geschrieben, das er zwar auch durch seine Schüler öffentlich aufführen ließ, das sich aber v.a. für die häusliche Darbietung eignete.<sup>47</sup> In dieser pädagogischen Darbietung für die Kleinen berichten zunächst drei Hirten mit den bukolischen Namen Menalcas, Corydon und Daphnis vom Weihnachtsfest; dann hört man schon vor die Tür die Engel das „Gloria“ singen. Die himmlische Kompanie tritt nun zusammen mit Gott Vater und den Heiligen ein. Typisch für die Spezies des Kinderspiels ist ein Bericht über die Kleinen, den St. Martin abgibt. Die Heiligen, allen voran der bei der evangelischen Konfession übel beleumdete St. Peter, drohen Strafe an, Gottes Gnade überwiegt jedoch. Die Kinder werden examiniert. Darauf dürfen sie das Christkind sehen und die Hirten singen: „Willkommen, Gottes großer Sohn“.<sup>48</sup> Am Schluß steht ein Chor, den Funcke auf einen daktylischen Text geschrieben hat: „Ehr sey Gott in den höchsten Höhen“. Damit schließt das Spiel festlich ab.<sup>49</sup>

Funcke hat das Nikolausspiel durch den Einsatz von Hirtenfiguren und einen Engelschor in Bahnen höherer Literatur gebracht. Man muß mit Sicherheit annehmen, daß der überlieferte Text von 1667 nur einen Grundstock darstellte und beliebig durch Lieder angereichert werden konnte. Dies wird durch eine zweite, weil liederfreudigere Fassung bestätigt.<sup>50</sup>

Gibt Funckes „Entwurf“ im wesentlichen den Text, so beschränkt sich ein Weihnachtsspiel aus Halle auf die Musik: Es stammt von dem bekannten Liederkomponisten Adam Krieger und dokumentiert eine Aufführung im Jahr 1650 in der Schule in Halle a.d.S.<sup>51</sup> Die Texte wurden wohl dazu improvisiert.

<sup>47</sup> Vgl. Johannes Bolte: Ein Görlitzer Weihnachtsspiel. In: Mitteilungen der Schlesischen Ges. f. Volkskunde (Breslau) 16 (1914) S. 249-258. Bolte druckt „Entwurf der sogenannten und in der Christenheit wolbekanten H. Christs Handlung, wie dieselbige [...] öffentlich zu Görlitz im Jahr 1667 und zwar umb die H. Weihnacht Zeit, auff Anordnung M. Christian Funckens [...] von dessen Untergebenen ist vorgestellt worden. Görlitz: Zippern“. Nicht zustimmen kann man der Meinung, das Spiel von 1668 sei eine Weiterbildung dieser „Handlung“. Vgl. Herbert Hoffmann: Das Görlitzer barocke Schultheater. (= Königsberger Forschungen 10) Königsberg: Gräfe und Unzer 1932, S. 28 und 31.

<sup>48</sup> Nachweisbar in Außerlesenes Hauß- und Kirchengesangbuch, Löbau 1725. Daß es hier unter dem Namen von Gottlob Adolph (1685-1745) steht, muß wohl ein Irrtum sein. Vgl. JLH 30 (1986) S. 105 mit Verweis auf Eduard Emil Koch: Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. 8 Bde. 3. Aufl. Stuttgart 1866-1876. Repr. Nachdruck Hildesheim: Olms 1973, Bd. 5, S. 237.

<sup>49</sup> Daktylische Chöre stehen traditionell am Ende höfischer Dramenaufführungen.

<sup>50</sup> Vgl. die Beschreibung des Christspiels aus Görlitz, die Hoffmann (s. Anm. 47) S. 28-31 aus den ihm vorliegenden Quellen gibt und die mit derjenigen des Bolteschen Drucks (s. Anm. 47) zwar in den Grundzügen übereinstimmt, aber zusätzliche Lieder und Arien nennt.

<sup>51</sup> Das Neugebohrne Jesulein besungen in Deutscher Zungen von Adam Krügern von Drisen aus der Neuen Mark. In der Weitberühmten Hällischen Schule Am 30. Tage deß Christ=Monats dieses endläuffenden 1650ten HeilJahrs. Halle: Rappoldt 1651.

Der Auftritt des Nikolaus, das Examen der Kinder, die Androhung von Strafe durch den Rupert (Ruprecht) haben etwas Bedrohliches. Christian Weise, der als Theaterautor hochberühmte Zittauer Rektor, verbannte alle diese Elemente, die seiner Ansicht zu Mißbrauch verleiten, als er auf Bitten eines guten Freundes ein Weihnachtsspiel zur häuslichen Aufführung schrieb. In ihm braucht er nur fünf Sänger, die zugleich schauspielern; das Kirchenlied spielt gegenüber neuen Gesängen zwar nur eine untergeordnete Rolle, kommt aber vor.<sup>52</sup>

Weises Argwohn, Nebenfiguren könnten die Würde des Christspiels beeinträchtigen, ist nicht ohne Berechtigung. Um die Spannung zu entlastet, werden oft lustige Figuren eingeschaltet. Der Hamburger Rektor Johann Hübner berichtete am 28. 12. 1715 in der Sitzung der „Teutsch=übenden Gesellschaft“ in Hamburg von einem „Christ-Actus“, den er ehemals „der Merseburgischen jungen Herrschaft vorgestellt“ hatte. Wahrscheinlich führte Hübner, der 1694-1711 Rektor der Domschule zu Merseburg war, dieses Spiel mit seinen Schülern für Kinder hochgestellter Bürger auf. In ihm läßt er „Schelmofsky“ auftreten, der durch die Komödien Christian Reuters offenbar schon zu allgemeiner Bekanntheit gekommen war. Er ist „ein ungeschliffner Bengel“, der nichts vom Christentum weiß und noch dazu frech auftritt. Schelmofsky muß in den Sack hinein, die Kinder sind gerettet. Ungeachtet dieser volkstümlichen Komponente zeichnet sich Hübners Schöpfung durch musikalischen Anspruch aus. Neben dem unvermeidlichen „Vom Himmel hoch“ werden kaum mehr weitere Kirchenlieder gesungen, sondern der Text durch „Arien“ und Chöre angereichert.<sup>53</sup>

Eine lange Überlieferung hatte offenbar ein drolliges Spiel, das heute lediglich in einem Leipziger Druck von 1720 vorliegt: *Die heilige Christfarth/ das ist: Ein holdseliges und gantz liebliches Gespräch/ wie sich der fromme heilige Christ mit seinen lieben Ertz=Engeln und andern Heiligen/ gegen itzt künfftigen heiligen Christ=Abend/ auf seinem himmlischen Kammer=Wagen und güldenem Schlitten herümmer zu fahren aufgemacht und gottseligen Kinderlein vierlerley schöne Christ=Bescherungen mitbringen und schencken werde. Der lieben Jugend zu Nutz u. Dienst aufs neue zum Druck befördert.* Johann Christoph Gott-

<sup>52</sup> Christian Weisens Reiffe Gedancken/ Das ist Allerhand Ehren=Lust- Trauer= und Lehr=Gedichte/ Bey männlichen Jahren nach unterschiedner Gelegenheit aufgesetzt/ Und nunmehr zur Verbesserung Der Überflüssigen Gedancken heraus gegeben. Leipzig: Weidmann/ Köhler 1683, S. 367-377.

<sup>53</sup> Journal der Teutsch=übenden Gesellschaft Hamburg [Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg: Cod. Hist. Litt.2], S. 45, Act. LIII. – Nicht identisch mit diesem Spiel ist die vom Herausgeber Hübner zugeschriebene Christ-Comoedia, die sich in den Acten des Johanneums fand: Christ-Comoedia. Ein Weihnachtspiel von Johann Hübner. Hg. v. Friedrich Brachmann. Berlin 1899 = Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1968.

sched kannte noch ein Exemplar von 1666,<sup>54</sup> die Überlieferung könnte aber sehr viel weiter zurück gehen. Die Figur, die in diesem Spiel die Hauptrolle spielt, ist der Fuhrmann Hans Pfriem, der durch das gleichnamige Spiel des Martin Hayneccius bekannt wurde;<sup>55</sup> das Märchen vom Hans Pfriem ist noch älter.<sup>56</sup> Für das Alter des Spiels spricht seine Abfassung in jambischen Dimetern, dem Dramenvers des 16. Jahrhunderts. Seine Volkstümlichkeit aber beweist es durch die Verwendung von Weihnachtsliedern und Kirchenliedtönen. Der heilige Christ will auf die Erde fahren zu den Kindern. Fuhrmann ist Hans Pfriem. Nikolaus und Martin und v.a. der grobe, streitsüchtige und zornige Petrus wollen es ihm ausreden, weil die Kinder auf der Erde alle böse seien. Die antikatholische Spitze ist wieder unverkennbar. Nur dank der Fürbitte Johannes des Täufers, Davids und der Unschuldigen Kinder kommt es schließlich zur Christfahrt. Hans Pfriem spannt an und singt „In Gottes Nahmen fahren wir“. Wenig später wechselt er in seinem Singen in den Ton von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“. Am Ende des Spiels singen die Engel auf Aufforderung des Christkinds

Ehre sey Gott im höchsten Thron,  
Und Friede hier auf Erden wohn,  
Darzu den armen Menschen alln  
Geb GOTT ein seeligs Wohlgefalln.

Es handelt sich trotz der ersten Zeile nicht um Strophe III von „Freu dich Erd und Sternenzelt“, sondern um eine einfache Hymnenstrophe, zu singen etwa auf „Vom Himmel hoch“.

Nun folgt noch ein Liedanhang: „Hört ihr liebsten Kinderlein“,<sup>57</sup> „im Thon: Singen wir aus Herten=Grund“, „Mit Ernst, o Menschen=Kinder, das Hertz in euch bestellt“<sup>58</sup> und „Nun jauchzet all ihr Frommen, in dieser Gnaden=Zeit“,<sup>59</sup> beides (trotz des anfänglichen Auftakts!) auf die Melodie von „Helfft mir Gottes Güte preisen“ zu singen, sowie „Ein schön Neu=Jahr=Lied. Jesu nun sey geprei-

<sup>54</sup> Nötiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. Reprgr. Nachdr. der Ausg. Leipzig 1757-1765. Hildesheim u.a.: Olms 1970, Bd. I, S. 222.

<sup>55</sup> Drey newe/ schöne und Lustige Comoedien/ I. Almansor, Der Kinder Schuelspiegel; II. Captivi, Der gefangenen leute Trew; III. Hansoframea, Hans Pfriem/ oder meister Kecks; Jetzo newlichst aus dem Latein verdeutscht/ vnd mit hübschen Choris geziert/ Christlichen Schulen vnd Leyen zu nutz vnd gute in Druck geben/ Von M. Martino Hayneccio Bori. Leipzig: Gedr. bey Johann Beyer/ In verlegung Henningi Grossen/ 1582.

<sup>56</sup> Johannes Bolte: Das Märchen von Hans Pfriem. In: Zs f. dt. Philologie 20 (1888) S. 325-336.

<sup>57</sup> Nikolaus Herman: Sontags Evangelia. Wittenberg 1560.

<sup>58</sup> Valentin Thilo 1642 (vgl. EG 10).

<sup>59</sup> Michael Schirmer 1640 (vgl. EG 9).

set“.<sup>60</sup> Das Alter der mitgeteilten Lieder spricht – ebenso wie die bereits genannten Indizien – dafür, daß der Druck von 1720 ein Nachdruck eines wesentlich älteren Werkes und Verschriftlichung eines noch älteren Spiels sein muß. Damit stellt er ein interessantes Beispiel für die traditionellen Christfestspiele dar und demonstriert deren Verankerung im Kirchenlied.

Vergleicht man die biblischen Weihnachts- und die Christfestspiele mit anderen dramatischen Darbietungen der Frühen Neuzeit, so stellt man fest, daß sie einen besonders innigen Bezug zum Kirchenlied hatten. Das 16. Jahrhundert nützt, v.a. in den ersten Jahrzehnten, dramatische Darbietungen gern zur Promulgierung des geistlichen Liedes. So kann man auch bei Weihnachtsspielen beobachten, daß die in ihnen gesungenen Lieder der Festigung des Melodie- und Textwissens bei den jugendlichen Schauspielern und dem kindlichen Publikum dienen sollten. Im Drama des 17. Jahrhunderts werden in der Regel Kirchenlieder als Fremdtexte aus poetologischen Rücksichten nur mehr sporadisch eingesetzt. Im Weihnachtsspiel aber behalten sie nach wie vor einen gewissen Platz, weil sie offenbar – damals wie heute – ein unverzichtbarer Bestandteil der Weihnachtsstimmung waren und sind.

---

<sup>60</sup> Melchior Vulpus 1609.

## **The New Songs of Praise: Text, Music and Performance from a Swedish Perspective**

Generation after generation has composed hymns and songs of praise inspired by the biblical Psalms. In our contemporary age, the name praise song has got a special meaning, roughly defined as: a song consisting of a rather short text that is sung over and over again, set to music in some contemporary popular style, directed by a worship leader, and accompanied by a team with instruments that may be unusual in church, as el-guitars and drums. These songs have their roots in a special subculture, the charismatic movement. The name “praise songs” is not quite adequate, since the topics are not only adoration and gratitude. Therefore the term “worship song” is to be preferred. Anyhow, these songs deal with the inner life, the personal relationship to God.

It seems that the worship song genre has not yet been investigated all that much. One reason can be that it ought to be investigated as a multifaceted phenomenon, and the need for new methods and angles of approach will be a demand to the hymnologists. As a literary scholar, I know my limits, but I take advantage of my experiences of different spiritual environments. Having grown up in the Swedish Covenant Church, I am well acquainted with the spirituality of a moderate evangelical churchmanship. During the last decades, I have been active in the Church of Sweden, and have also attended charismatic gatherings. In this article, I will not only examine the theology and the aesthetics of these songs, but also comment on the music, the performance, and the reception in Sweden. Guido Baltes' very informative article “Worship Songs”: exclusive – uniform- international?” has been a great help to me.<sup>1</sup>

What is new about these worship songs? Not the use of repetition in worship. Repetition of prayer-texts is a tradition in the Roman Catholic Church, e.g. re-

---

<sup>1</sup> G. Baltes, “Worship Songs”: exclusive – uniform- international”, in I.A.H. Bulletin, Nr. 33, 2005. The worship leader in the Pentecostal Church in Lund, Stig Karlsson, has answered my many questions about worship song production in Sweden with knowledge and patience.

pletion of the Ave Maria, and the Lord's Prayer in the Rosary. In the Orthodox Church, the Jesus-prayer is used that way. Mini-songs, choruses, have been sung repeatedly in Evangelical Denominations during the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, particularly at revivalist and prayer meetings. From the 1960s onwards, Bible choruses have been disseminated in the so called Free Churches<sup>2</sup> as well as in charismatic groups in other churches. Another kind of short songs of praise and prayer for repeated singing are the songs from Taizé community, which have become well known all over the world. Like the early worship songs, the Taizé songs are often adapted Bible verses, but they are more well-turned, and the tunes give association to sacred music.

The use of contemporary popular music to spiritual songs is not anything new in the history of the church. I will remind the reader of the hymn tunes used in the Lutheran Evangelical Reformation, the Moravian Movement, and the Revivalist movement. The Free Churches have always been open to contemporary popular music styles. In the 1970s, there was a closer association to pop and rock music among the youth in all denominations. It was nothing especial for the praise singing youth in charismatic groups. Those who had grown up with Elvis Presley, the Beatles, and the Rolling Stones wanted to imitate their music, using el-guitars, drums and keyboards, when singing about God. The rock-opera *Jesus Christ Superstar* was a milestone. The first performance in Sweden took place in Gothenburg in 1972. Contemporary pop and rock music became common among the young, and they began to play the old revivalist songs in pop music styles. Pop music was used not at least to protest songs, worded in a concrete everyday language with a Christian perspective on existential problems, and often with reference to social and political conditions.<sup>3</sup>

What was new about the worship songs, which were gradually disseminated in Sweden from the beginning of the 1970s, was not the use of short repeated texts set to contemporary popular music, but the way in which they were performed. This included new aspects, such as the role of the worship leader with a team, and the instruments, as well as the use of overhead projected slides instead of hymnals, and of course the emotional body language that provides the entire context. The foundation of the phenomenon is the charismatic-evangelistic movement with its theology and spirituality.

<sup>2</sup> In the year 2000 the Church of Sweden became free from dependence of the state. That means that all the churches in Sweden are Free Churches. However, I use the term here in a traditional way about denominations with roots in the revivalist movement, e.g. the Swedish Baptist Church, the Evangelical Alliance (a joint/union of three small Baptist churches), the Methodist Church, the Swedish Covenant Church, the Salvation Army, the Pentecostal Movement, and the National Evangelical Association, (an organisation within the Church of Sweden).

<sup>3</sup> I. Selander, "The Swedish hymn renaissance from a literary perspective" in I.A.H. Bulletin Nr 35/36, 2007/2008.

Michael Hamilton, an American Professor of History, considers the phenomenon of worship song as a production of the youth culture that developed after the Second World War in North America. The change in church worship and congregational singing was part of a larger set of cultural shifts, caused by the powerful demographic upheaval. The generation that was born from the 1940s up to the middle of the 1960s, called the baby boomers, was too large to be integrated in the society's cultural traditions by the smaller, older generation.<sup>4</sup> - We had a parallel in Europe. - Music style became the symbolic glue that held together modern subcultures. Music is about shared group values and it implies a statement of identity. Young people were attracted by contemporary popular music. Rock and roll in particular became their music, and their enormous creativity also included country and western, jazz, blues, rap, urban pop, Caribbean and African word beat, funk and retro disco.

Hamilton distinguishes between two branches of the baby boomers, who wrote hymns: reformers and revolutionaries. The reformers started from within the Church, and rearranged traditional hymns and chorales. They often set folk tunes as well as new, simple music to their poems. The starting place for revolutionaries was outside the tradition of church music. They used contemporary popular music to their plain praise and worship songs. Denominations meant nothing to these young charismatics, who distrusted all institutions. The market took care of their music. Big praise and worship companies, such as Vineyard and Maranatha, were established, and they have exported a stream of worship songs to Europe.

The worship songs have developed at the same time as the reformers, who remained within their denominations, revised their hymnals. The upheaval among the youth in the 60s caused a new social and political consciousness and the reformers produced hymns that were influenced by the social gospel, and shaped by an inclusive language, as well as purified from any royal and military imagery. The new hymns describe God's presence in everyday life in the city. Intense hymn writing within the churches also took place in Europe. Eric Routley has named this phenomenon the hymn explosion. In Sweden, the ecumenical interest among the reformers opened up for unique collaboration between thirteen denominations, which resulting in hymnals with 325 hymns in common. *Den svenska psalmboken* (The Hymnal of the Church of Sweden), 1986, includes traditional hymns, revivalist songs, modern hymns about social issues as well as some Taizé songs and biblical choruses. Only one item might be called a worship song, at least it is used at praise singing: Pablo Sosa's "Ånglarna sjunger i himlen. Halleluja!" (El cielo canta alegría; in English by Sosa: Heaven is singing for joy) set

<sup>4</sup> M. S. Hamilton, "A generation changes North American hymnody", in *The Hymn*, Vol. 52. No 3, 2001.

to a tune in the rhythm of Argentinean folk dance, carnavalito. The gap between the reformers and the revolutionaries has not become as wide as in Sweden as in North America, since the charismatics also use traditional hymns.

### Some characteristics of the genre

*Text.* The semantic layer of the worship songs is often rather thin, mainly because a theme is not developed. Some of the shortest songs could be considered as phatic, i.e. they are only expressions of joy, adoration or love; they hold no message. On the other hand, the majority of the songs have a firm theological basis of non-denominational evangelicalism, with the keystones of conversion, evangelism, the Bible and the person and work of Jesus Christ. The most important source for the songs is the Bible, especially the Psalms.

Praise and adoration of God/Jesus, and thankfulness for all his gifts are major themes.

The imagery is often that of the mighty king, the Lord of wonder. His holiness is celebrated. First and foremost the Lord is, of course, a God of Love, who helps his people in the problems of their everyday life. Many songs belong to the tradition of Jesus-songs, ranging from pietism, the Moravian movement, the evangelical denominations to the charismatic movement. The Lamb of God is most often a symbol of victory, connected to the Book of Revelation. Songs about the Holy Spirit are rather few, in spite of the origin of the worship songs in the charismatic movement. God's transcendence is stressed more heavily than his immanence in the everyday life in the society. In contrast to most of the hymns from the 1970s and 1980s that have been included in the hymnals of the Church of Sweden and the Free-churches the theology in the worship songs is mainly focused on the second article of the Creed (i.g. on Jesus).

When analyzing poems it is important to find out, who is speaking, and who is the addressee. The first and second person pronouns dominate, and an individual "I" is speaking to a "you". If the text is built on a Bible verse, God/Christ can be the implied speaker. The addressee is God or Christ, rarely the Holy Spirit. The direction is mostly vertical. However, the exhortation to sing praise is a call to the participants in the service: "Shout to the Lord".

To sing praise unites people of different nations, races and denominations. The individualism of the texts is compensated for by the universalism of their performance: the same songs are sung all over the world.

Although it is often a single person who is speaking in the worship songs, they are meant for communal singing; as such they are the reverse of pop songs. Over the last few years, some artists have published worship songs that are unsuitable for congregational or team singing, and instead of being directed to God, these

songs are addressed to the listeners. They articulate the desires and feelings of a single individual, which are too personal for communal singing, and the poetry and the performance is closer to pop songs, e.g. blues.<sup>5</sup> The publication of CDs by individual artists has resulted in a focus on the artists themselves, which is somewhat against the purpose of worship songs.

The songs are concentrated on man's feelings and needs. The praise singer confesses his/her love, trust and devotedness to God, and she surrenders herself to the Lord and prays for holiness and purification. To worship God means more than to sing; it includes every sphere of life: "Jag vill göra mitt liv till en lovsång till dig" (I will make my whole life a worship song to you). Love between God and man can be phrased in the language of erotic love as in traditional bridal mysticism, e.g. "Deep in love with you".<sup>6</sup>

The meeting with God occurs simultaneously on earth and in heaven, in eternity. "Vi är inför din tron och ger dig vår kärlek" (We stand before thy throne and give you our love). In several songs we find the motif of singing before the throne of the Lamb, and that is something that happens here in now. The idea that eternity is breaking through into the dimension of earthly time occurs in contemporary hymns in *Den svenska psalmboken*, 1986, maybe influenced by J. Moltmann's *Theologie der Hoffnung*. Another source is the Bible texts such as John and 17. However, the conception of a joint earthly and heavenly praise singing is more in conformity with English hymns, such as Heber's "Holy, holy, holy", in which both the living and the dead, both earth and heaven, are joined together in worship. The pilgrimage motif and the motif of longing for heaven, which are very common in the 19th century revivalist songs, are rare in the worship songs. In this aspect they resemble contemporary hymns.

The themes in a typical collection of worship songs are limited. The main emphasis is on the inner life, on the personal relationship to God. Emotionalism dominates over faith reflection. Dogmatic songs are missing, as are songs for the church year. Christ's life on earth does seldom figure. The social and cultural everyday life, environmental and political problems are not touched on. However, when worship songs have begun to dominate in pentecostal congregations and other charismatic congregations, a need for more themes have arisen. The congregation wants to sing Kyrie as well as Gloria, to sing about the outer world as well as about the inner life. Also Faith Movement organizations as Livets Ord (The Word of Life) have enlarged their themes, and different aspects of the life of faith have been added. Even so, the basis is still the evangelical- charismatic theology; the struggle for a world of greater justice begins with the individual. A sign of a

<sup>5</sup> For example some of the songs on the following CDs: Matt Redman, *Beautiful News*, Bengt Johansson, *Spår (Vestiges)* [89-04] and Erik Tilling, *Hopp (Hope)*.

<sup>6</sup> This is one of the songs in on a CD by Michael W. Smith, *A new Alleluiah*.

growing concern about the problems in the surrounding world among the artists of worship songs is the internationally influential group CompassionArt. They sing about poverty, starving, and unjustness, and give the incomes from their albums to charity, to projects in undeveloped countries.

The aesthetic quality of the texts is rather poor from a general point of view. Simplicity of vocabulary, syntax, and on all levels is characteristics. On top of that, repetition is constitutive for these songs, not only for the performance. The imagery is restricted. Among the few metaphors, the antithesis light-darkness is most common, and water symbolism is also frequent.

The prosody of the songs can vary from common hymn metres to irregular rhythm adapted to the music. Some songs consist of a single two or four line choruses, others of several verses. Refrains are salient. Objective paraphrases of texts from the Bible alternate with subjective songs in the form of hits or ballads.

However, the simplicity may be intentional, as in pietism and the revivalist movement, and it can be regarded as a criterion of authenticity. A song from the heart about the soul and God ought to be unsophisticated. Simplicity can also be positive, because the texts are easily learned by heart, which contributes to a spontaneous, devoted singing. Besides, as Baltes has suggested, the economy of words is a benefit in a society that is almost drowning in information.<sup>7</sup> Another reason for plainness is that many worship songs have been written spontaneously by ordinary, often young people, not by theologians or skilled poets.

Over the very last few years, the concept of the worship songs has widened. The form is changing, and many of the new songs develop a theme over three stanzas or more, the vocabulary is larger, and the repetitions have decreased.

When listening to worship songs, I must ask: Is it the text that is important or is the singing, the fellowship and the emotionalism, more vital? In pop-songs, the title and the refrain serve as a sort of semantic spine. The words in pop-music are a basis of recruitment, which creates a feeling of fellowship.<sup>8</sup> However, it would be to go too far to say that the text in the worship songs is subordinated to the music to the same degree. The text should be noted. On the other hand, these texts have been written, just as popular songs, to be performed to music, and not for reading. A young church musician once said to me that the poems are not always important. The music as such is worship. Her remark made me think of what Augustine describes as the "iubilus" in the liturgy, e.g. the joyful vocalizing on the last syllable of "Alleluia", as the highest express of joy.<sup>9</sup>

*Music.* The worship music is eclectic. It belongs on the whole to the broad concept of popular contemporary music, of secular light music. In Sweden, as in

<sup>7</sup> Baltes, p. 108.

<sup>8</sup> A. Durant, *Conditions of Music*. London 1984, chap. 6 *Rock Today: Facing the Music*.

<sup>9</sup> J. Stevens, *Words and Music in the Middle Ages*, 1986, p. 402.

Germany the music moves between soft hits (Schlager) and progressive rock.<sup>10</sup> The older generation often find the rock style with its heavy beat, the bodily felt pulse, the el-guitars, the drums, and, not at least, the very loud volume quite offensive.

The music reflects the taste of the surrounding world, and "it proves to be more flexible and adaptable in a pluralistic society than other forms of church music."<sup>11</sup> Anyhow, critical voices talk about simple harmonies, routine and incapability. The worship musicians argue that they want a unity between everyday life and spirituality, between the music in the church and outside its walls. It is a desire for authenticity, for music for identifying. Love songs to God and to the beloved one will be manifested in similar words and music.

*Performance.* To take part in worship singing gives you a holistic experience. The musical realization of the songs is very important. The text and the tune, the totality of music, of the instruments, the sound effects, and the rhythm are used in order to express an atmosphere, emotions, and meanings. The worship songs are sung over and over again, and, like pop songs often with improvised repetitions of the last phrases.

By the use of overhead projector screen, everybody can sing from the same sheet, which strengthens the fellowship, and the identity of the group. On the other hand, the songs are easily memorized, due to their shortness and the repetitions, and to sing by heart can give you deeper experiences; you can close your eyes and become absorbed.

The singers move their bodies to the rhythm of the music. Someone has said that the singing of praise has meant a deliverance of the body. The Hebrew word for "thank", "jada", means to raise the hands. Already in the 70s, when singing the songs of the Jesus-People, hands could be raised. In the Faith Movement, dancing is not unusual.

The worship song culture comprises special music groups, worship teams. A worship team can consist of a worship leader, who plays an acoustic guitar, backed up by some background singers, accompanied by double-bass, el-piano, drums, and percussion. There is a great variety of instrument combinations and music styles.

*Team leader.* In worship singing, a team leader plays a central role. He or she is a band leader or a singer, who leads the congregation in singing praise. She can even be responsible for creating the unity of the whole service. The Biblical persons Miriam and David are often mentioned as the models. Baltes compares the role of the worship leader to that of the liturgist in the Early Church.<sup>12</sup> A glo-

<sup>10</sup> Baltes, p.112.

<sup>11</sup> Baltes p. 112.

<sup>12</sup> Baltes, p. 115.

bally influential worship leader in our days is Darlene Zschech from Hillsong Church in Australia.<sup>13</sup> Her song "Shout to the Lord" has spread across the whole world. Her book *Extravagant Worship* (2001) appeared in Swedish translation in 2003. Matt Redman is another internationally known worship leader and a prolific song writer. He is one of the founders of Soul Survivor, a youth movement in the Anglican Church in Great Britain. In *The Unquenchable Worshipper* (2001, in Swedish 2002) he emphasizes that worship is not only about singing praise songs. It is an attitude to life, characterized by trust, reliance, contentment, thankfulness, self-forgetfulness, and by devotion and love to God. In Sweden, new material for worship leaders is introduced in the magazine *Lovsång* (Songs of Praise), edited by David Media.

### The Reception of the Worship Songs in Sweden

Worship songs were brought to Sweden from the U.S. with the Jesus People Movement in the 1970's. As is well-known, this youth movement was part of the Charismatic Movement. In this article, I will only give some examples of the composition and dissemination of the songs. The poet Ylva Eggehorn (b. 1950), who became attracted to the Jesus People, much later on in life has mentioned with affection the singing of praise at their gatherings. In collaboration with some other young people she prepared the song booklet *En sång - ett folk* (One song - one people) in 1976, which was recorded in the same year.<sup>14</sup> The producer Pelle Karlsson (b.1950) was the youth pastor at a Pentecostal Church in Stockholm. This was the first Swedish record of worship songs. Most of them were written by Swedes. Before then, attention had been paid to Ylva Eggehorn's collections of poems *Ska vi dela* (Should we share; 1970) and *Jesus älskar dig* (Jesus loves you; 1972) which included both religious and political left-wing poems. Her lyrics are stamped by her devotion to the charismatic movement, but her diction is refreshing, and without any pious clichés. She has also become one of the innovators of the lyric hymn, and among her contributions to *Den svenska psalmboken* 1986, is "Var inte rädd" (Do not be afraid).<sup>15</sup> Eggehorn serves as a case in point of the fact that this generation cannot be easily labelled either as leftists or as charismatics, and they do not fit comfortably either among the hymnal revolutionaries or the hymnal reformers.

<sup>13</sup> The Worship singing in the Hillsong Church in Australia is presented in an article by C. Michael Hawn, "Congregational Singing Down Under: An Introduction to Current Australian Hymnals", *The Hymn*, Summer 2005, Vol. 56 No. 3.

<sup>14</sup> An interview with Ylva Eggehorn by P. J. Thörn, "Utan biavsikter", *Lovsång* (Songs of praise), May 2006.

<sup>15</sup> I give a more detail presentation of Ylva Eggehorn in my book, *När tron blir sång. Om psalmer i text och ton.* (When faith become song. About hymn texts and hymn tunes), Skellefteå 2008.

In Sweden as in other countries, local charismatic groups translated and composed worship songs, which to begin with, have been copied and distributed as private initiative. Very soon Christian publishing houses became eager to meet the demand for this new type of songs. Some booklets with a blend of 20<sup>th</sup> century revivalist songs and new songs were published under the typical title, *Halleluja*. The musician Peter Sandwall (b. 1950), from the Swedish Covenant Church, has played an important role by composing of praise songs. He compiled a well-arranged booklet *Din väg skall öppnas. Lovsång och tillbedjan* (Your way will be opened. Songs of praise and adoration) 1981, which was published together with a record. Among the English and Swedish songs is also the African "What a mighty God we have", which has been included in many worship song books, and which is still in common use.

In 1992, Sandwall compiled a larger song book, which includes worship songs in use, *Sjung lovsång alla länder*, *Laudate omnes gentes*, as in the first line of the well-known Taizé song, arranged both for choir and congregation. According to the preface, the intention behind this collection was to achieve interplay between the generations, denominations, countries and traditions. The song book was well received, and was reprinted in 1998. The oldest item is Reginald Heber's "Holy, holy, holy, Lord God Almighty" (in print in 1826) which still is favoured at charismatic gatherings. The majority of the title is American worship songs from the last decades of the 20<sup>th</sup> century. Among the Swedish contributions I will mention a Sanctus, "Du är helig, du är hel" (You are holy, you are whole) from *Mässa i viston- Träd in i dansen* (Mass in folk tune – Step into the dance) by Per Harling (f. 1948), a pastor in the Church of Sweden, and an experienced hymn composer. This Sanctus has become common as a worship song. As part of the essence of worship songs, I consider Bengt Johansson's "Bara i dig har min själ sin ro" (Only in you my soul has peace; Psalm 62:2-3) with its soft meditative music. Johansson (b. 1952) is a poet, rock musician, and an artist, with his roots in the Free Church. His worship songs are much appreciated. All the mentioned worship song books have been used by many denominations.

Worship songs of a more proclamation type, and narrowed by themes, have been published by Livets Ord, a branch of the Faith Movement. In this organisation, established in 1986, only worships songs are used. A compilation of the most common songs, *Fyll hela jorden med lovsång*, (Fill the whole world with praise), was edited in 1993. This title as well as *Sjung lovsång alla länder* pays attention to the universalism emphasized by the worship song movement. The title song, "Fyll hela jorden med lovsång", is built on Psalm 98:4-9 and Is 55:12. Like this song, many of the songs of Livets Ord proclaim God's power and victory over the enemy, the Evil one. The theme of surrender is less frequently represented, while songs about the cleansing blood of Jesus are more common.: "Oh

the blood of Jesus:/ that washes white as snow". Compared to Sandwall's collection the content of the song book of Livets Ord is less varied. The music is arranged for unison with cords for guitar. None of the books contains songs for the liturgical year, and the songs are arranged alphabetically, not according to the subjects or the creed.

In the first years of the 2000s, some worship songs were incorporated into supplements to *Den svenska psalmboken* and the Free-Church hymnal *Psalmer och sånger* (Hymns and songs)<sup>16</sup>, which may contribute to worship singing also by congregations that are unfamiliar with these types of songs. In the edition of *Den svenska psalmboken*, 2002, published by Verbum Publishing House, a few worship songs occur in the supplement included, mostly compiled for the National Evangelical Association a revivalist movement within the Church of Sweden, established in 1856. This supplement has a more Christ-centred impress, compared to the supplements *Psalmer i 90-talet* (1994) and *Psalmer i 2000-talet* (2006), which contain many contemporary hymns about existential and social problems. Not surprisingly, we find more worship songs in the 2003 supplement to *Psalmer och sånger* than in the included supplement to *Den svenska psalmboken*, 2002.

In 2006, a hymnal for young people of all denominations was compiled, *Ung psalm* (Hymns for young people). The concept of "hymn" ("psalm" in Swedish) has expanded in style and topics during the last years. The content of *Ung psalm* has been collected from many traditions. We find songs from Iona, Vineyard, Taizé, from contemporary Masses, and from the 19<sup>th</sup> century revivalist movement, as well as some prayers from the Early Church. Worship songs are salient in all sections.

In Sweden as in North America, the market has made the most of the interest in worship songs, not least by the production of records, videos and DVDs, which has become a lucrative business, and new publishers have sprung up, as Vineyard and Livets Ord. Currently the newly founded David Media is dominating the scene.

The churches that are especially devoted to worship songs are the Vineyard and the Hillsong churches, which have also been established in Sweden, and some Swedish churches or organizations, as Livets Ord, Arken, and Södermalmskyrkan in Stockholm. They all belong to the Faith Movement. In these congregations, a digitalized song collection is normally the only one used. After the turn of the millennium, the worship song movement has advanced, and an increasing number of Free Church congregations substitute their organ and hymnals for a worship band and choruses, projected onto an overhead screen. This is the case particularly in the Pentecostal Movement, the Evangelical Alliance, and the Na-

<sup>16</sup> *Psalmer och sånger* (1987), a common hymnal to nine so called Free Churches.

tional Evangelical Association. The benefit of replacing the hymnals by a computer is that it permits maximal flexibility with regard to the repertoire, and the youth always want to sing something new. The disadvantage is a lesser degree of continuity, and the risk of undermining the hymn tradition. The older generations often feel alienated.

In the Church of Sweden, worship songs became popular at an early stage in Stockholm, and at the Åh Diocesan Conference Centre on the West coast. In the Churches of St Catherine and St Clare in the city of Stockholm, charismatic groups have a great influence. At St Clare's Church, large-scale diaconal work is carried out on among drug addicts and homeless people. The drop-outs like the simple, easily intelligible language that is closely affiliated to "the music of the street". Most of the parishes of the Church of Sweden use Taizé songs, and special Taizé-masses are often celebrated. Only very recently have worships songs gained ground in services for young people. A large parish might have several choirs and teams that use different styles for different target audience. In some parishes, worship songs are used during a certain part of the service, e.g. during communion, such as at the St Laurens Student Chaplaincy in Lund, which has a large student congregation of a high church type. Here, worships songs are blended with Taizé-songs and some revivalist songs. The singing is lead by a small team: a singer, a piano player and some other instrumentalists, and the performance is marked by peaceful joy. The chaplain, Dr. Bo Brander, stresses the difference between communal singing in general, and singing praise to God as a worshipping congregation

OAS-rörelsen (the Oasis Movement) has contributed to the dissemination of worship songs throughout the Church of Sweden, especially through its summer meetings. This is a charismatic movement, established in Sweden during a Nordic Lutheran conference for church leaders at the Åh Diocesan Conference Centre in 1983 for the purpose of renewal, evangelisation and unity on an Evangelic-Lutheran foundation.<sup>17</sup> Its summer meetings, mostly held in large sports halls, attract many young people. There is worship singing with the typical ingredients: a worship leader with a band that plays instruments, such as the keyboard, the drums and percussions, at a high volume, and the song texts are shown on an overhead screen.

Worship songs used by charismatic groups in Sweden in the 2000s cover a whole range between two poles. At one end, there are the meditative songs, such as the Taizé songs, and at the other, there are the proclamation songs set to pop music with a hard beat and a high volume. The latter are used primarily by the

---

<sup>17</sup> [www.oasrorelsen.se](http://www.oasrorelsen.se)

Faith Movement and the Pentecostal churches. In the Church of Sweden worships songs come closer to the first pole, but they are still controversial.

## Conclusion

The history of the church, hymns and songs have been a force for unity as well as a divisive issue. On the one hand, worship songs are a global, trans-national phenomenon, very much due to the English language, which is most useful for international communication in our time. On the other hand, worships songs are divisive. They have caused a new sort of exclusivity, a new subculture with particular spirituality, music etc. As in North America, the style of worship has caused "worship wars" between devotees of praise music and the hymn lovers.<sup>18</sup> In most Free Churches, there is a blend of worship songs and hymns, and in the Church of Sweden, worships songs are used in some parishes as a supplement to hymns.

The worships songs have been much criticized for their deficiencies of theology, language, attitude, and music. God is represented in his majesty, and his transcendence is more emphasized than his immanence. Emotionalism dominates over reflection, and several aspects of the faith are left aside. The language is perhaps too influenced by the Bible; it is a language for believers, which excludes those who are not accustomed to participating in services. The song text is closing the door, while the music is open to the surrounding society. Praise songs ought to inspire to action in the society, not to self-absorption. From an aesthetic point of view, these songs are too monotonous and simple. They are performed like popular secular music. However, the themes of the worships songs have widened in the 21<sup>st</sup> century. Besides, it is a great benefit, if they can help people to turn away from egocentricity, and focus on Christ instead, and if they can help remind us of God's gifts, and to become grateful. To adore God brings joy to the service.

A comparison between the treatment of worship songs by two magazines, edited at an interval of twenty years, show a shift of opinion about them. In 1982, a whole issue of *Mixturen*, a music magazine edited by the Free Church Study Organization, was dedicated to examine this new phenomenon. In 2001, praise songs were the theme of an issue of *Pilgrim*, a magazine with an ecumenical intention. Here worship songs are not called in question, but considered from a deep and wide-ranging historical perspective, as only one type of praise songs.

Changes to congregational singing are necessary; renewal is inevitable if we want a living church. Every generation will express the faith in its own way, and

<sup>18</sup> P. Woodard, "Hymns in North American newspapers 2000-2007", *The Hymn*, Summer 2008. Vol. 59 No. 3.

write new songs in contemporary language, with current poetic and musical idioms. Recognition promotes identification. Of course, the phenomenon of the worship songs must be critically evaluated, as must traditional and modern hymns. Any congregation wants to sing with both intellectual understanding and from the depths of the heart. However, I would find it deplorable, if worship songs were to be allowed to take over in the service with a disregard for the tradition of hymn-singing. Gloria and Kyrie, both subjective and objective songs are needed. Tradition and renewal should be combined.

### Zusammenfassung

Die schwedische Bezeichnung *lovsång* – Lobgesang – hat heutzutage eine spezielle Bedeutung bekommen. Es bezieht sich auf einen kurzen Gesang, oft mit biblischem Text, der mit vielen Wiederholungen zu einer gegenwärtig populären Melodie gesungen und von Instrumenten begleitet wird, die man normalerweise nicht im Gottesdienst hört wie elektrische Gitarre, Trommel, und Schlagzeug. Die Lautstärke ist meistens hoch, der Liedtext wird auf eine Wand projiziert, die Ausführung ist entweder ruhig oder lebhaft. Dieses Genre hat sich aus der charismatischen Bewegung entwickelt und diese Theologie ist ihr Ausgangspunkt. Die Bezeichnung Lobgesang ist nicht ganz zutreffend, denn häufige Themen sind auch Vertrauen und Zuversicht, aber es ist immer Lieder über das innere Leben und die Beziehung zu Gott. Traditionelle hymnologische Methodik reicht hier nicht aus, um dieses vielschichtige Phänomen zu untersuchen, bei dem die Ausführung eine so große Rolle spielt.

Das Genre *lovsång* ist seitens traditioneller Kirchen scharf kritisiert worden, sowohl in Nordamerika, wo es in den Generationen nach dem Zweiten Weltkrieg entstand, als auch in Europa, wohin es exportiert wurde. Die Kritik richtet sich gegen die Überbetonung von Gottes Transzendenz und Majestät zum Nachteil von Gottes Immanenz und Inkarnation. Viele Aspekte des christlichen Lebens werden nicht so behandelt, wie sie den allgemeinen sozialen Problemen entsprechen; Gefühlsbetonung herrscht vor. Die biblische Ausdrucksweise kann bei Menschen, die damit nicht vertraut sind, exklusiv wirken, während dagegen der musikalische Stil anspricht, weil er identisch ist mit dem, was man in Radio und Fernsehen hört.

Der hervorstechendste Ästhetische Zug ist die Einfachheit der Texte und die oft monotone Musik. Der Grund dafür mag am mangelnden Geschick der Liedermacher liegen oder aber beabsichtigt sein, wie in gewissen pietistischen Kreisen nur das, was einfach ist, vom Herzen kommt und echt ist. In jüngerer Zeit machte sich eine thematische Entwicklung bemerkbar als *lovsång* in vielen Kirch-

engemeinden, die aus der Erweckungsbewegung kommen, eine vorherrschende Rolle eingenommen hat.

Einerseits ist *lovsång* ein Phänomen, das global vereinigend wirkt, andererseits verursacht es Spaltung. Es gehört einer christlichen Sub-Kultur an, die zwar neue Kirchengemeinden ins Leben rief, aber innerhalb der traditionellen Kirchen zu heißen Debatten über die Art des Singens geführt hat. In Schweden ist *lovsång* innerhalb des *trosrörelsen* (Glaubensbewegung) und der Pfingstbewegung vorherrschend. Innerhalb der offiziellen Kirche Schwedens wird *lovsång* hauptsächlich in Jugendgottesdiensten gesungen.

Eine Erneuerung des Gemeindegesangs ist notwendig für eine vitale Kirche, und jede Generation muss ihren Glauben in der Sprache und dem musikalischen Idiom ihrer Zeit zum Ausdruck bringen. Dessenungeachtet muss alles kritisch überprüft werden. Eine Gemeinde muss sowohl mit dem Herzen und dem Verstand singen, und zwar sowohl traditionelles Liedgut wie neue Lieder.

## Die Melodien der Hymnenübersetzungen Martin Luthers in den nordischen Ländern bis den Anfang des 18. Jahrhunderts

### Das nordische Lutherlied-Projekt 2005–2007

Der Kern der Kirchenlieder, die in den gedruckten Gesangbüchern und in den Handschriften von nordischen Ländern der 16. und 17. Jahrhunderte vorkommen, besteht bekanntlich aus denen von der Umgebung Martin Luthers. Dasselbe gilt den Melodien dieser Lieder. Ein umfangreiches und einzigartiges Projekt *Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv* (Die Lieder Martin Luthers im Leben der nordischen Völker) wurde unter der Regie von NORDHYMN, ein Netzwerk für hymnologische Forschung in Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden, durchgeführt. Über 60 Theologen, Musikwissenschaftler, Literaturforscher, Historiker, Soziologen, Pädagogen und Pfarrer waren am Projekt beteiligt. Das wichtigste Dokument ist ein gleichnamiges Buch, das im Jahr 2008 herausgegeben wurde.<sup>1</sup> Das Buch enthält Aufsätze auf Dänisch, Norwegisch und Schwedisch und eine gemeinsame Zusammenfassung auf Deutsch und Englisch. Das gesamte Material des Projekts wird im Internet zugänglich sein.<sup>2</sup> Das Folgende gründet sich neben einem Aufsatz des Autors<sup>3</sup> auch auf einigen anderen Teilen der gemeinsamen Ausgabe.

Mehrere der nordischen Länder haben eine gemeinsame Geschichte: Dänemark mit Norwegen und Island einerseits und Schweden und Finnland andererseits. Noch heute gibt es viel sowohl religiöse als kulturelle Gemeinsamkeiten zwischen den Ländern. Die evangelisch-lutherischen Kirchen haben in diesen Ländern eine dominierende Stellung seit der Reformation erhalten. Die Spra-

---

<sup>1</sup> *Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv*. Sven-Åke Selander & Karl-Johan Hansson (red.). Arcus förlag, Lund 2008.

<sup>2</sup> [www.tpcløegumkloster.dk](http://www.tpcløegumkloster.dk)

<sup>3</sup> *Luther-melodiernas tidigaste framträdanden i Norden på 1500–1600-talen* (S. 538–573).

chen sind sich, wenn man von Isländisch, Färöisch, Finnisch und Samisch abieht, sehr ähnlich.

Ein wichtiger Ausgangspunkt für das nordische Projekt war die Betrachtung von Markus Jenny (1985) der von Luther möglicherweise verfassten Lieder<sup>4</sup>, hier als *WA Archiv 4* genannt. Die Liste Jennys enthält 45 Lieder. In der Regel wurde von den liturgischen Liedern (WA Archiv 4: 025, 027, 029) abgesehen. Auch die Lieder 043–045 haben in der nordischen Tradition keine Rolle gespielt. Die Nummerierung Jennys wird auch hier als Schlüssel verwendet. Von Liedern der Liste Jennys hat *Das Evangelische Gesangbuch* (1994) 36 Lieder aufgenommen. Einige Berichtigungen, die den Ursprung der Melodien betreffen, sind aufgrund von der Ausgabe *Das deutsche Kirchenlied* gemacht worden.<sup>5</sup>

### Die nordische Überlieferung der Lutherlieder und deren Melodien

Unter dem Projekt wurde bestätigt, dass Martin Luthers Lieder gewöhnlich sehr schnell in den nordischen Gesangbüchern übersetzt und gedruckt worden. Die Lieder Luthers fanden ihre Verbreitung auf zwei Wegen. Der eine Weg war der direkte Kontakt nach Wittenberg durch die nordischen Studenten, der andere Weg ging über Rostock und Lübeck. Die lateinischen Vorlagen der zahlreichen Lutherlieder waren doch in den nordischen Ländern schon bekannt. Die Übersetzungen zeigen stellenweise Einflüsse von deutschen Versionen Luthers aber können nicht immer für Übersetzungen der Luther-Texte gehalten werden. Was die Melodien betrifft, sind die Unterschiede zwischen den Luther-Versionen und den mittelalterlichen nordischen Parallelen noch mehr erkennbar. Einige der nordischen Versionen wurden doch später mit denen Luthers ersetzt. Andererseits wurden einige Texte mit einer Melodie verknüpft, die nicht in deutschen Quellen vorkommt.

In Dänemark waren 1529 ganze 26 Lutherlieder übersetzt geworden, 1536 schon 36, und insgesamt 37 Lieder sind in Dänemark im Laufe der Geschichte bis heute gebraucht worden. Norwegen hat Dänemark gefolgt, aber im Jahr 1985 wurde da ein weiteres Lutherlied aufgenommen; so hat das norwegische Gesangbuch (1985) insgesamt 38 Lutherlieder. In Island hatte man im Jahr 1555 15 und im Jahr 1589 ganze 38 Lutherlieder übersetzt, einschließlich der liturgischen Gesänge. Außerdem wurden im Jahr 1859 ein weiteres Lied und im Jahr 1972 zwei aufgenommen, heute also insgesamt 41 Lieder.

<sup>4</sup> Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe bearbeitet von Markus Jenny. Archiv zur Weimarer Ausgabe der Werke Martin Luthers, Band 4, Köln – Wien: Böhlau 1985; die Liste der Lieder S. VII f.

<sup>5</sup> Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III, Band 1–3: Die Melodien bis 1595, Kassel/Basel 1993–2005.

In Schweden wurden im Jahr 1530 Texte zu vier Lutherlieder gedruckt, aber 1562 war die Zahl auf 31 gestiegen, und bis 1695 wurden fünf weitere Lieder aufgenommen, also insgesamt 36 Lieder. Die schwedisch-sprachigen Einwohner Finnlands hatten das schwedische Gesangbuch (1695) bis Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch, während für die finnischen Gesangbücher 1583 und 1605 32 Lutherlieder übersetzt wurden. Später sind keine weiteren Lutherlieder in Schweden und Finnland aufgenommen worden.

Besonders in der Überlieferung der Melodien der Lutherlieder werden in den 16. und 17. Jahrhunderten zwei klare Hauptlinien sichtbar: eine westliche (Dänemark – Island – Norwegen) mit den einflussreichen dänischen Gesangbüchern von Thomissøn (1569) und Kingo (1699) und eine östliche (Schweden mit dem heutigen Finnland), die zum Anfang nur in Handschriften vorkommt und erst in dem gemeinsamen Gesangbuch des schwedischen Reiches (1697) und in dessen finnischer Parallele (1702) befestigt wurde.

Von den Melodien der frühen deutschen Gesangbüchern zu den 39 Liedtexten Luthers kommt der größte Teil, 47 Melodien, zum ersten mal in Norden schon in vier frühen dänischen Ausgaben, im Handbuch (Agende) Frands Vormordsens (1539, 5 Melodien) und in den Gesangbüchern aus den Jahren 1553 (1), 1568 (19) och 1569 (22) vor.

Das erste isländische Gesangbuch mit Melodien (1589) enthält zur Lutherlied *Sie ist mir lieb, die werthe Magd* (034) eine Melodie von Paul Hofhaimer, die in anderen nordischen Ländern nicht bekannt sein dürfte. Auf Deutschland weist auch die Version der Melodie zur *Christ ist erstanden* (032) hin. In demselben Gesangbuch kommen dazu zwei traditionelle Hymnenmelodien zusammen mit Luther-Texten vor, *Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr* (037) und *Vom Himmel kam der Engel Schar* (039). Also gibt es da insgesamt vier Melodien, die sich sowohl von der dänischen als der schwedischen Hauptlinie unterscheiden.

Die finnländischen Handschriften zwischen den 1540er Jahren und 1624 weichen teilweise von den dänischen Quellen. Sie enthalten zum erstenmal in den nordischen Ländern die gereimte *Te Deum*-Version Luthers, *Herr Gott, dich loben wir* (031) mit ihrer Melodie, eine Melodie aus der Umgebung Luthers zur *Vater unser im Himmelreich* (035C) und eine deutsche profane Melodie zur *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Dazu kommen fünf Varianten der Hymnenmelodien, die von den dänischen abweichen. Eine von den letztgenannten ist auch in der schwedischen Olaus Erics -Handschrift (um 1600) enthalten.

Diese Erscheinungen zeugen offensichtlich von frühen direkten Verbindungen mit Deutschland, vielleicht auch von einem »peripheren Konservatismus« in den zwei nordischen Gebieten. In den nordischen Ländern kommen insgesamt 59 Melodien zu den Lutherliedern zum erstenmal schon während einer Periode von 100 Jahren nach den ersten deutschen Sammlungen vom Jahr 1524 vor. Aus dem spä-

teren 17. Jahrhundert stammt nur eine neue Melodie, eine wahrscheinlich schwedische Melodie zur die freie schwedische Umdichtung *Betrachtom wäl the helga Budh* von Haquin Spegel zur *Dies sind die heiligen zehn Gebot* (001). Diese Melodie kommt im schwedischen „koralpsalmbok“ (Gesangbuch mit Melodien, 1697) gedruckt vor.<sup>6</sup> Mit dieser Melodie steigt die Anzahl der Luthermelodien zu 60. Eine Untersuchung der dänischen und norwegischen Handschriften, zum Beispiel der von Lorentz Wilckens (Bergen, etwa von den 1670er Jahren), würde die Anzahl kaum steigen lassen.

Von den Melodien für Luther-Texte in frühen deutschen Gesangbüchern ist nur eine, *Christe du Lamm Gottes* (27), erst später in den nordischen Ländern, in Island im 20. Jahrhundert und in Dänemark im Jahr 2003, bekannt geworden.

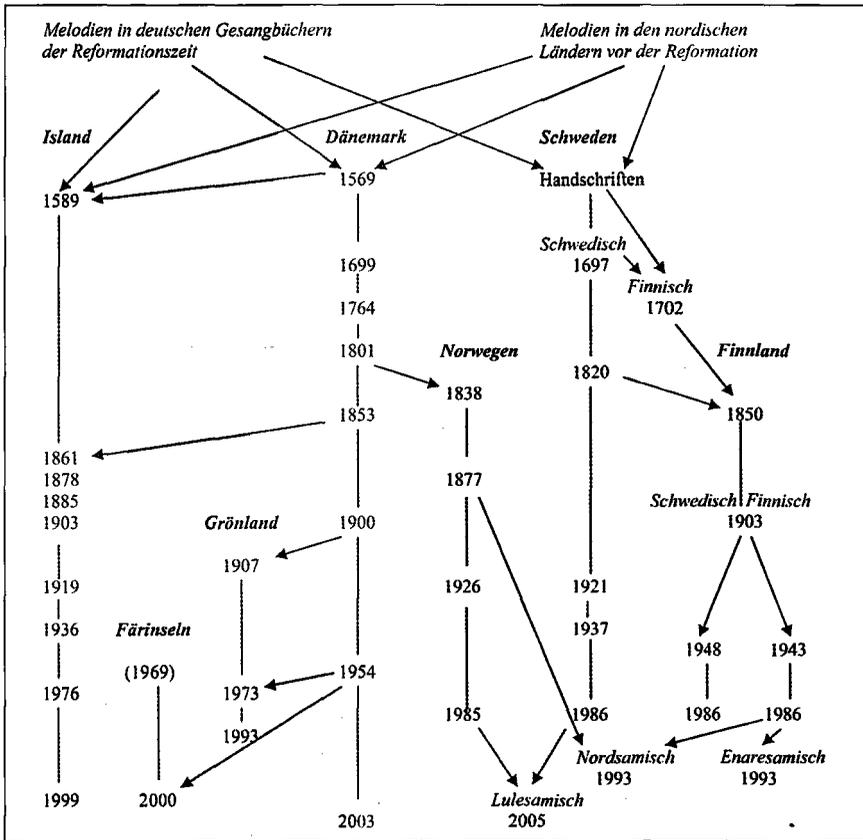
Die schematische Zeichnung auf der folgenden Seite stellt die Überlieferung der Liedmelodien in nordischen Ländern bis die heutigen nordischen Gesangbücher vor.

### Die frühen nordischen Versionen der Melodien zu den von Martin Luther übersetzten Hymnen

Als Beispiel der nordischen Projektarbeit werden hier die frühen nordischen Melodien zur mittelalterlichen Hymnen, die Martin Luther übersetzte, behandelt. Luther möchte die Texte in einen regelmäßigen Rhythmus umwandeln, nach vereinfachten Melodien gesungen zu werden. Neben diesen traten in der Umgebung Luthers auch traditionelle, freie rhythmische und melismatische Melodieversionen auf. Alle diese lateinischen Hymnen wurden in den nordischen Ländern schon vor Luthers Zeit gesungen. Dafür weichen auch die späteren Melodieformen häufig von den lutherschen ab. Kleine Unterschiede bezüglich der Quellen können entweder Beweise über unterschiedlichen Singweisen oder Schreibfehlern sein und können hier überlaufen werden.

Bei jeder Hymne werden mit heutiger Notation ein Beispiel oder mehrere aus wichtigsten frühen nordischen Melodiequellen vorgestellt, neben dem dänischen Gesangbuch von Hans Thomissøn (1569) aus einigen isländischen, schwedischen und finnischen Quellen. Die Melodien sind auf heutiger Weise mit Diskantschlüssel geschrieben worden. Neben diesen Beispielen werden auch einige Faksimile-Beispiele beigegefügt. Die Melodien in einzelnen Quellen enthalten meistens nur kleinere Unterschiede in Details, meistens aufgrund der sprachlichen Unterschiede. Die Beispiele werden nach der ersten Textzeile genannt. In diesem Aufsatz werden keine exakten Quellenanweisungen vorgestellt. Die Liedmelodien sind in den genannten Quellen der ersten Textzeile gemäss einfach zu finden.

<sup>6</sup> Ursprünglich zur O Jesu Christ, mitt Ijus och lif in Psalme-Profwer von Jacob Arrhenius, Uppsala 1691.



Überlieferung der Liedmelodien in den Gesangbüchern der nordischen Länder, 1569–2005

Die Auffassungen über dem Ursprung der nordischen Melodien beruhen zunächst auf den früheren Untersuchungen von Henrik Glahn und T. I. Haapalainen<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Glahn, Henrik, *Melodistudier til den lutherske salmesangs historie fra 1524 til ca. 1600*. Bd. 1–2. København 1954; *Salmemelodien i dansk tradition 1569–1973*. Frederiksberg 2000; Haapalainen, T. I., *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft*. Åbo 1976. Dazu kommen kleinere Untersuchungen von Erkki Tuppurainen und Gudrun Laufey Gudmundsdottir während des nordischen Projekts. Ich bedanke auch Prof. Folke Bohlin (Lund) für seine scharfsinnige Kritik unterwegs. Neben den Faksimilen, die im Literaturverzeichnis genannt werden, waren die Melodien in Februar 2009 in folgenden Quellen zu finden: Thomissøn 1569: <http://www.adl.dk/>; Isländische Gradualen, Gesangbücher und Handschriften: <http://ismus.musik.is/>; Handschriften aus Finnland: [http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/vanhatvirret/index\\_d.html](http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/vanhatvirret/index_d.html); Svensk koralregistrant, Institutionen för konst- och musikvetenskap, Lund Universitat, mit Kopien in Svenskt visarkiv, Stockholm. Das Registrant umfasst Material aus Schweden bis das Choralbuch von J. C. F. Hæffner (1820).

## Herr Gott, dich loben wir

Ein Spezialfall ist *Te Deum laudamus*, die mit ihrer freien Form von späteren Hymnen ausweicht. In zahlreichen Quellen aus dem 16. Jahrhundert sowohl in Deutschland als in den nordischen Ländern kommen etwas unterscheidende gregorianische Versionen auf Volkssprachen und mit Rubriken, die an Luther hinweisen. Seine gereimte Version *Herr Gott, dich loben wir* (031) bekam von ihm eine melodisch einfachere Form und ein mehr regelmäßiges Versmaß. Diese Version kommt in nordischen Ländern erst in finnländischen Handschriften seit 1570er Jahren vor, sowohl auf Schwedisch als auf Finnisch, und der Text ist in dem ersten gedruckten finnischen Gesangbuch von Jacobus Finno (1583) enthalten. Der Text dürfte erstmals in einem verschollenen schwedischen Gesangbuch, das von S. A. Forsius wahrscheinlich im Jahr 1608 herausgab, enthalten gewesen sein. Jedenfalls kommt die Melodie in dem Melodieheft, das er am frühesten im derselben Jahr herausgeben ließ.<sup>8</sup> Diese Luther-Version wurde danach in den schwedischen (1695) und finnischen (1701) Gesangbuch mitgenommen. In Dänemark wurde sie erst im Gesangbuch Pontoppidans (1740) und die Melodie im Choralbuch Breitendichs (1764) herausgegeben.

Das folgende Beispiel gründet sich auf zahlreichen Handschriften aus Finnland um das Jahr 1600. In isländischen Quellen kommen neben den gregorianischen Versionen auch einige, die sich den lutherschen annähern.

O Gudh wij lofwe tigh, O Gudh

O Gudh wij läff-we tigh, O Gudh wij tac-ke tigh. Tigh Fa-dher i E-wig-heet  
prij-sar wär-den wijdt och bredt. Her En-gell och Him-mels-häär och alt thet som ska-pat ähr.  
Samt Che-ru-bim och Se-ra-phem siun-ga sitt loff i al-la stundh. Wår Gudh han är he-ligh.  
Wår Gudh han är he-ligh. He-ligh är Gudh som kal-las Her-ren Ze-ba-oth.

Beispiel 1. Die *Te Deum*-Version Luthers in der finnländischen Iisalmi-Handschrift (um 1600).

<sup>8</sup> Näghra Nyia Psalmers/ Loffsångers och Andelighe wijsors Thoner... (Faksimile mit einem Nachwort von T. I. Haapalainen: S.A. Forsius' koralhäfte och dess melodier). Åbo 1973.

## Christum wir sollen loben schon

*Christum wir sollen loben schon* (016) gründet sich auf die mittelalterliche Hymne *A solis ortus cardine*. In der Umgebung Luthers hatte sie unterschiedliche Formen: die traditionell melismatische Version (016c) und die in einem regelmäßigen Rhythmus (016a und 016b). Die Versionen im Gesangbuch Thomissøns und im schwedischen „koralpsalmbok“ (1697) folgen den mittelalterlichen nordischen Traditionen und nähern sich an der erstgenannten Melodieform. Die isländischen Gesangbücher enthalten nur vereinfachte und rhythmisierte Versionen, die sich auch in den finnischen Handschriften neben den melismatischen befinden.

**Den Hymne / *A solis ortus*  
*cardine.***  
D. Worten Luther.

Christum wi skulle loff ue nu / Marie

Søn den rene Jomfru / Saa viit som

Solen off / uer stin / befiende wi Je

sum en Herre allen.

Christum wi skulle loffue nu

Thomissøn 3v

Beispiel 2. Die Melodie *Christum wir sollen loben schon* im Gesangbuch Thomissøns (1569), Faksimile und heutige Notation.

Wij loffwom Christ een konung bold

Kangasala 8r

Beispiel 3. Dieselbe Melodie in der finnischen Kangasala-Handschrift (1624).

Nun komm, der Heiden Heiland

Mit *Nun komm, der Heiden Heiland* (*Veni redemptor gentium*, 014) wird in den isländischen Quellen sowie später in Schweden und Finnland (1697:121 und 1702:111) mittelalterliche Versionen verknüpft, die sich an die traditionelle Straßburg-Version nähern.

**Hymnus. Veni Redemptor.**

Beispiel 4. *Veni redemptor gentium* im isländischen Gesangbuch vom Jahr 1619.

Das Gesangbuch Thomissøns dagegen enthält nur die vereinfachte Version. Eine ähnliche Version ist in den finnischen Handschriften und als Alternative noch in der gedruckten finnischen Melodiesammlung (1702:111A) enthalten.

Kom Hedningers Frelser sand

Thomissøn 1r

Beispiel 5. *Nun komm, der Heiden Heiland* im Gesangbuch Thomissøns (1569).

In dem zweiten gedruckten schwedischen Gesangbuch *Swenske Songer* (1536) wird bei der hymnenartigen *War gladh tu helga christenheet* nach der vorange-

henden Hymne hingewiesen, eine Übersetzung von *Christum wir sollen loben schon* (016), die eine lateinische Rubrik *A solis ortus* hat. In drei finnländischen Handschriften kommt diese Melodie gemeinsam (*eodem tono canuntur*) wenigstens für die schwedischen Übersetzungen der allen drei obengenannten Hymntexte vor, *Wärldennes frelsare kom här*, *Wij lofwom Christ een konung bold* und *War gladh tu helga Christenheett*. Eine solche freie Verbindung der Melodien und den Texten setzt bekanntlich eine allgemeine mittelalterliche Tradition fort.

Beispiel 6. *Nun komm, der Heiden Heiland* und *Christum wir sollen loben schon* mit alternativen Texten in der Kangasala-Handschrift (1624).

Verleih uns Frieden gnädiglich

Der Text der auch in den nordischen Ländern bekannten Antiphon *Da pacem Domine* war Grund für *Verleih uns Frieden gnädiglich* (030), von der Luther eine deutsche Hymne umformte. Die Melodie folgt doch mehr die obengenannte Hymnenmelodie *Nun komm, der Heiden Heiland* mit einer hinzugefügten fünften Zeile.<sup>9</sup> In dem Handbuch Frands Vormordsens (1539) und in Thomissøn befindet sich die vereinfachte Version. In der schwedischen Hög-Handschrift (1541) und in der finnländischen Codex Westh aus derselben Zeit nähert die Melodie (sowohl mit einem finnischen als einer lateinischen Text) sich dagegen an die gregorianische Version. Die späteren gedruckten schwedischen und finnischen Versionen (1697:310, 1702:311) haben Erscheinungen von den beiden. Diese Versionen kommen im Dreiertakt vor.

<sup>9</sup> Ameln, Konrad, Lateinischer Hymnus und deutsches Kirchenlied. Musik und Kirche, 6. Jahrgang, 1934, S. 138–140.

Codex Westh 90v

Notenbeispiel 7. *Verleih uns Frieden gnädiglich* in der finnländischen Codex Westh (1540er Jahren?).

Thomissøn 254r

Beispiel 8. Die vereinfachte Version derselben Melodie in Thomissøn (1569).

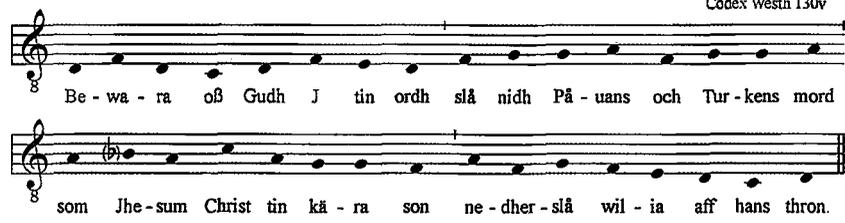
1697:310

Beispiel 9. Dieselbe Melodie im Dreiertakt im schwedischen „koralpsalmbok“ (1697:310).

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

Dieselbe *Veni redemptor gentium* -Melodie hat wahrscheinlich der Grund auch für die nur gering unterschiedlichen Melodieversionen der *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (038). Die Melodie mit dem Text der ersten Strophe ist in der *Codex Westh* enthalten, ist doch wahrscheinlich erst in den 1560er Jahren geschrieben worden und kommt da neben der lateinischen Übersetzung vor, die nicht früher als vom Jahr 1559 bekannt ist.

Codex Westh 130v



Be - wa - ra oß Gudh J tin ordh slå nidh På - uans och Tur - kens mord  
som Jhe - sum Christ tin kä - ra son ne - dher - slå wil - ia aff hans thron.

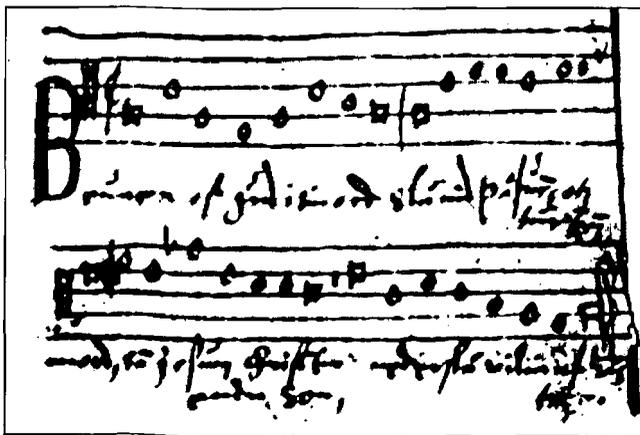
Beispiel 10. *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* in der Codex Westh.

Beholt oss Herre ved dit Ord

Thomissøn 253r



Beispiel 11. Dieselbe Melodie in Thomissøn (1569).



Beispiel 12. Dieselbe Melodie in der Handschrift Olaus Ericis (Schweden, etwa 1600).

## Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist

Mit der dänischen Übersetzung der Hymne *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* (Veni, Creator Spiritus, 017) war seit dem 1568 für Dänemark gedruckten Gesangbuch bis das Choralbuch von Schiørring (1786) die im Jahr 1524 gedruckte Melodieversion (017a) in Gebrauch, seit dem Choralbuch von Zinck (1801) sowie in den finnländischen Handschriften die Version vom Jahr 1531 (017b). Die isländischen Quellen enthalten unterschiedliche Versionen.

**Kom Gud Skaber O hellig Aand** Thomissøn 106v

Beispiel 13. *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* in Thomissøn (1569).

**1589: Kom Helge Ande Herre godh/ besök**  
**1605: Tule Pyhä Hengi Luoja** Kangasala 10v

Beispiel 14. Dieselbe Melodie in der Kangasala-Handschrift (1624).

Den deutschen Vorlagen weicht die freie Übersetzung *Kom helge ande herre god* aus, die aus der Umgebung des schwedischen Reformators Olavus Petri (1536) stammt. Im Gesangbuch Thomissøns hat sie eine neue Melodie, die ursprünglich zu einem deutschen profanen Lied von Arndt von Aich (1519) gehört. Weil die Melodie fünf Phrasen hat und der ursprüngliche Text nur vier, muss die dritte Textzeile wiederholt werden. In Schweden und Finnland setzte diese Version, die in anderen Kirchen ziemlich unbekannt ist, die Luther-Version beiseite bis das 20. Jahrhundert. Das finnische Gesangbuch 1605 enthält neben dem 1536-Text eine längere und freiere Version des Hemming von Masku. Der Text und insbesondere die Melodie sind noch heute in Finnland populär. Zur beide Versionen enthalten die Kangasala-Handschrift und die gedruckten Gesangbücher (1697 och 1702) nur die spätere Melodie mit fünf Phrasen, weshalb eine Textzeile repetiert werden muss.

**Kom hellig Aand i Herre Gud** Thomissøn 107v

Beispiel 15. Die Melodie weltlichen Ursprungs zur *Komm, Gott  
Schöpfer, Heiliger Geist* in Thomissøn (1569).

### Der du bist drei in Einigkeit

Zwei weitere von Luther umgeformte Hymnen kommen in nordischen Ländern vor. *Der du bist drei in Einigkeit* (*O lux beata Trinitas*, 041) ist nur im Gesangbuch Thomissøns und in frühen isländischen Quellen enthalten, dazu auch ohne Text auch in der finnischen Loimijoki-Handschrift (um 1600).

**O du Trefoldig enighed** Thomissøn 323v

Beispiel 16. *Der du bist drei in Einigkeit* in Thomissøn (1569).

### Was fürchtest du, Feind Herodes

Das Gesangbuch Thomissøns enthält die Hymne *Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr* (*Hostis Herodes impie*) mit ihrer mittelalterlichen Melodie (037B). In Island wird auf eine andere Hymnenmelodie hingewiesen, wessen Anfang in einer Handschrift mit ihrer lateinischen Vorlage vorkommt.<sup>10</sup> In späteren isländischen Gesangbüchern wird zu derselben Melodie bei der Übersetzung der Hymne *Agnoscat omne seculum* hingewiesen. In Graduale (1699) von Thomas Kingo wird an die *Vom Himmel hoch, da komm ich her* Luthers (033), dagegen in Deutschland meistens an die *Christum wir sollen loben schon* (016) hingewie-

<sup>10</sup> 138 4to in Ny kongelig samling, Kopenhagen.

sen. Die fünf Strophen der Hymne sind bekanntlich ursprünglich ein Teil der *A solis ortus cardine*.

Herodes hui frycter du saa saare

Thomissøn 27r

Beispiel 17. Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr in Thomissøn (1569).

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns

Luthers *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* (006) hatte ein lateinisches Vorbild *Jesus Christus nostra salus*. Ihre Melodie kommt schon in frühen böhmischen Quellen in einer zweistimmigen Fassung vor. Diese Zweistimmigkeit führte später zu zweier selbständigen Liedmelodien, die schon früh in nordischen Ländern gedruckt wurden. In der dänischen Agende (1539) von Frans Vormorsen sowie in schwedischen und finnischen Handschriften kommt eine Melodie vor, die sich die Oberstimme (*cantus* oder *discant*) in einem Melodiepaar in einem Liedblatt aus Augsburg etwa 1524 nähert, während in Deutschland und Dänemark die Unterstimme (*tenor*) einen allgemeinen Gebrauch fand. In schwedischen Handschriften des 17. Jahrhunderts kommen beide Melodien vor.

Ihe - sus chris - tus, un - ser hay - - - land, der von uns den got - tes -  
zorn wand, durch das bit-ter ley-den seyn halffer unns auß der hel - le pein.

Beispiel 18. Das Melodiepaar zur *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* in Augsburg etwa 1524.

**Jesus Christus er vor salighed**

Thomissøn 128r

Beispiel 19. Tenormelodie zur *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* in Thomissøn (1569).

1589: *Jesus Christus är vår helsa*  
1605: *Jesus Christus lunastajam*

Kangasala 2r

Beispiel 20. Diskantmelodie zur *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns* in der Kangasala-Handschrift (1624).

## Summary

Der Kern der Kirchenlieder und deren Melodien, die in den gedruckten Gesangbüchern und in den Handschriften von nordischen Ländern der 16. und 17. Jahrhunderte vorkommen, besteht aus denen von der Umgebung Martin Luthers. Das Projekt *Martin Luther psalmer i de nordiska folkens liv* (Die Lieder Martin Luthers im Leben der nordischen Völker) wurde 2005–2007 unter der Regie von NORDHYMN, ein Netzwerk für hymnologische Forschung in Dänemark, Finnland, Island, Norwegen und Schweden, durchgeführt.

Martin Luthers Lieder wurden schnell in den nordischen Gesangbüchern übersetzt und gedruckt worden. Die wichtigsten waren die dänischen Gesangbücher von Thomissøn (1569) und Kingo (1699), das isländische (1589) und das schwedische (1695/1697). Die Lieder Luthers fanden ihre Verbreitung auf zwei Wegen. Der eine Weg war der direkte Kontakt nach Wittenberg durch die nordischen Studenten, der andere Weg ging über Rostock und Lübeck.

Die lateinischen Vorlagen der zahlreichen Lutherlieder, besonders der Hymnen, waren doch in den nordischen Ländern schon früher bekannt und behielten häufig ihre traditionellen Text- und Melodieformen. Von den 45 Lutherliedern genannten von Markus Jenny (1985) waren in Dänemark im Jahr 1529 ganze 26,

1536 schon 36 Lutherlieder übersetzt geworden. Das schwedische Gesangbuch 1695/1697 erreichte dieselbe Anzahl, während das isländische schon 1589 ganze 38 Lutherlieder enthält.

Island folgte zum Anfang neben den dänischen auch deutschen Vorlagen. Die Melodie von Paul Hofheimer zur *Sie ist mir lieb, die werthe Magd* dürfte nicht anderswo gebraucht worden sein. Eine einzige ganz neue Melodie zu den Lutherliedern, zu einer freien Umdichtung von *Dies sind die heiligen zehn Gebot* und von unbekanntem Ursprung, wurde seit 1697 in Schweden (mit Finnland) gebraucht.

Als Beispiel der Unterschiede zwischen den von Luther und den in nordischen Ländern übersetzten Hymnen weicht die Melodie zur freien Übersetzung (1536) des *Veni creator spiritus* den deutschen Vorlagen aus. Sie gehört ursprünglich zu einem deutschen profanen Lied von Arndt von Aich (1519). *Jesus Christus nostra salus* hat seinerseits in frühen böhmischen Quellen eine Melodie in einer zweistimmigen Fassung. Diese Zweistimmigkeit führte später zu zwei selbständigen Liedmelodien, die schon früh in nordischen Ländern gedruckt wurden. In Dänemark (1539) sowie in schwedischen und finnischen Handschriften kommt eine Melodie vor, die sich die Oberstimme in einem Liedblatt aus Augsburg etwa 1524 nähert, während in Deutschland und Dänemark die Unterstimme einen allgemeinen Gebrauch fand. In schwedischen Handschriften des 17. Jahrhunderts kommen beide Melodien vor.

## Kirchengesangbuch und Volkspraxis

### Zur Entstehungsgeschichte des Gesangbuches „Éneklő Egyház”<sup>1</sup>

Es ist keine Frage, dass der Kirchengesang zur Kunstmusik gehört; er wird durch musikalisch ausgebildete Menschen komponiert und gepflegt, und er wird schriftlich verbreitet. Damit sind die Kirchengesangbücher, besonders wenn sie mit Noten versehen sind, die bedeutendsten Quellen für die Forschung des Kirchengesanges.

Niemand will die Bedeutung der schriftlichen Quellen, die von Walter Wiora und andere so eindeutig festgestellt wurden, in Frage stellen.<sup>2</sup> Doch muß man nachgeben, dass die Verlässlichkeit der Kirchengesangbücher als Quellen immer einigermaßen beschränkt ist. In einem Gesangbuch findet man gewöhnlich drei Kategorien der Gesänge:

1. Allgemein bekannte Gesänge, die vom Autoren genau wegen ihre Bekanntheit in seinem Buch aufgenommen wurden.
2. Wenig bekannte Gesänge, die dem Autoren doch bekannt waren.
3. Neue Kompositionen (meistens des Autoren), die der Autor dem weiten Publikum anbot.

Zu diesen kommen durch den Historismus zwei weitere Kategorien:

4. Alte, damals bekannte, aber aus dem Gebrauch ausgefallene Gesänge, die der Autor wieder in den Gebrauch einführen wollte.
5. Alte Gesänge, die nie bekannt waren, aber welche von einem Gesangbuchredakteur doch für den Gebrauch anempfohlen wurden.

---

<sup>1</sup> *Éneklő Egyház. Római Katolikus népénektár – liturgikus énekekkel és imádságokkal.* [Singernde Kirche. Römisch-katholisches Gesangbuch – mit liturgischen Gesängen und Gebete] Budapest: Szent István Társulat, 1985. Das von einem Kommission verfassten und von der ungarischen Bischofskonferenz empfohlene Gesangbuch kann als die ungarische Parallele des „Gotteslob” – das Einheitsgesangbuch der ungarischen Katholiken – betrachtet werden.

<sup>2</sup> Vgl. Wiora, Walter: „Die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Geschichte des europäischen Volksesanges” in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 13(1971), Budapest: Akadémiai Kiadó [297]-306.

Aus allen diesen folgt, dass die Anwesenheit eines Gesanges auf der Blättern eines Gesangbuches die Bekanntheit und Verbreitung jenes Gesanges weder in der Geschichte noch in der Gegenwart bestätigt.

Die Gesangbücher wiederspiegeln in verschiedenem Maße die Praxis. Einige enthalten die bekannteste Lieder nur in der geringsten Zahl, und bringen überwiegend die neue Kompositionen des Verfassers. Die besseren wurden nach die Anordnung eines Bischöfen verfasst, und enthalten in größeren Zahl die übliche Gesänge einer Diözese. Solche Gesangbücher sind nicht nur die Diözesangesangbücher angefangen mit dem Ende des 18. Jahrhunderts, sondern auch frühere solche Sammlungen, wie das *Cantus Catholicus* aus 1651 in Ungarn, oder das „*Cantionale Catholicum*“ 1676 in Siebenbürgen.<sup>3</sup> Aber die Vorworte dieser Gesangbücher mitteilen uns, dass sie jedoch neue Kompositionen enthalten. Es gibt kein Gesangbuch ohne neue Lieder, es scheint dass bis zu unseren Tagen ein Wunsch für neue Kompositionen von der Seite der singenden Gemeinden und Kantoren anwesend ist, und dieser Wunsch ist der Lust für Komponieren der Gesangbuchverfasser begegnet. Wie können wir dann erfahren, zu welcher der fünf erwähnten Kategorien ein altes Lied gehört?

Die Anwesenheiten eines Liedes in mehreren Gesangbücher kann seine Bekanntheit bestätigen. Und natürlich seine Persistenz in der Praxis bis zur Gegenwart. Für die Völker, die noch eine lebendige Volkskultur besitzten, gibt es noch eine weitere Quelle für die Prüfung der Gesangbücher: die Volkspraxis.

Am Ende des 19. Jahrhunderts entfaltete sich die Volksmusiksammlung auch in Ungarn, und erreichte ihr Höhepunkt durch die Tätigkeit von Bartók und Kodály. Kodály war ein gläubiger Katholik, und wurde angenehm überrascht durch die Kirchengesänge, die ihm die Bauern unter den weltlichen Volkslieder in demselben Stil vorsangen.

Es ist schon bewiesen, daß die Volksmusik eine bedeutende Rolle in der Aufbewahrung von mittelalterischen und Barockmelodien spielt. Die assimilierte Melodien, seien sie weltlich oder kirchlich, sind von dem Volk als Volksmelodien behandelt: sie sind mit der charakteristischen Gesangstechnik im entsprechenden Stil aufgeführt, mündlich weitergegeben, entsprechend den Volkstraditionen verziert, varriert, transformiert, und, was am wichtigsten ist, aufbewahren.<sup>4</sup> Einmal in der Volkskultur aufgenommen, leben diese Stücke der Kunstmusik als Volks-

<sup>3</sup> Das Gesangbuch „*Cantus Catholicus*“, Kassa 1651, wurde auf Befehl des Bischöfen von Eger, Benedek Kisdi von dem Jesuiten Benedek Szöllösy als Diözesangesangbuch verfasst. Der Abt des Franziskanerklosters aus Csíksomlyó, János Kájoni, verfasste sein Gesangbuch „*Cantionale Catholicum*“ 1676 als Privatgesangbuch für den Gebrauch der Siebenbürgischen Diözese. Es wurde von dem Bischof als Diözesangesangbuch anempföhlen.

<sup>4</sup> Vgl. Dobszay, László, „A magyar népdaltípusok katalógusa“ [Katalog der ungarischen Volksmelodie-Typen], Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1988, Einleitung, 7-15.

musikstücke. Sie bekommen die Merkmale der Volkstradition, und untergehen eine besondere Wandlung, aber, was am wichtigsten ist, sie aufbewahren den Kern ihrer Struktur oder ihren musikalischen Idee, und ihre neue Gestalt wird immer zur kunstmusikalischen Model anknüpfbar.<sup>5</sup>

Kodály hielt für wichtig die systematische Sammlung der Kirchengesänge, er konnte leider diese Arbeit nicht durchführen. Die politische Ereignisse nach der ersten Weltkrieg verhinderten die Arbeiten mit dem ungarischen Volksliedgut, und über die Alter von 40 Jahren machte Kodály keine weitere Sammlungen.

Bartók und Kodály versuchten zusammen für die Verbreitung und Aufnahme der ungarischen Volksmusik tun. Diese Aufgabe war gar nicht leicht; in der Volksmelodien von Kodály und Bartók eröffnete sich eine neue Welt, für deren Aufnahme das ausgebildete Publikum nicht bereit war. Als Kodály in einem Vortrag 1933 erklärte:

Nicht nur unseres Musikleben, sondern unsere ganze Kultur ist in zwei miteinander kaum zusammenhängenden Welte gerissen. Auf einer Seite steht die aus dem Ausland ausgeliehene, übersetzte, vermehrte Hochkultur, auf der anderen die in der Tradition eingewurzelte Volkskultur. Eine will von der anderen nicht wissen. Aber ein vollkommenes Leben kann nur durch die Vereinigung der zwei entstehen.<sup>6</sup>

Kodály und Bartók organisierten Konzerte mit ihren neuen Kompositionen, und sie stellten einen Antrag an der „Kisfaludy Gesellschaft“, um Unterstützung für die Bearbeitung und Herausgabe der schon gesammelten Volkslieder, für welche sie schon einen Plan eingerichtet hatten. Kodály veröffentlichte 1937 seine Monographie über das ungarische Volkslied und hielt zahlreiche Vorträge. Er unterzeichnete die Bedeutung der Volkskultur in der Verständnis und Interpretation der schriftlichen Quellen:

Ein Teil unserer alten handschriftlich überlieferten Melodien ist beim Volk fast bis in die heutige Zeit erhalten geblieben. Wenn wir uns mit den lebendigen Tönen dieser Melodien in unseren Ohren den Manuskripten annähern, ihr geheimer Sinn wird sich öffnen, und obwohl noch düstere Flecken bleiben, werden wir die wahrscheinliche Gestalt der heute nicht mehr bekannten Melodien doch erschließen können.

<sup>5</sup> Vgl. Dobszay, László, „Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volksp Praxis“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 16 (1974), Budapest: Akadémiai Kiadó, [15]-23

<sup>6</sup> Kodály Zoltán, „Néprajz és zenetörténet“ [Ethnographie und Musikgeschichte], in: *Visszatekintés* [Rückblick] Bd. II, 234. Die Klangwelt der ungarischen Volksmusik ist von Pentatonie und alten Modi bestimmt. Kodály widmete sein ganzes Leben für das Schaffen eines einheitlichen ungarischen Musikkultur, und er erreichte das durch die Entwicklung seiner Lehrmethode, die die Musik nicht aufgrund eines Instrumenten und der klassischen Stücken, sondern aufgrund des Singens von Volksmelodien unterrichtete.

[...]

Die Farben und die Wärme des Lebens können den musikgeschichtlichen Angaben nur durch ethnographisches Wissen und Erfahrung verliehen werden. Darum soll ein ungarischer Musikwissenschaftler zuerst ein Ethnograph sein.<sup>7</sup>

Die Bearbeitung und Systematisierung des schon vorhandenen ungarischen Volksmelodieschatz konnte doch nur erst 1951 angefangen sein.<sup>8</sup>

Parallel mit der Systematisierung der Volkslieder fing eine Arbeit zur Systematisierung der durch schriftlichen Quellen überlieferten Melodien an. Kálmán Csomasz-Tóth, ein reformierter Priester, wollte ein neues Kircheliederbuch herausgeben, und er wünschte sich mit den alten Lieder bekannt zu machen. Um diesen Zweck begann er die Forschung der schriftlichen Quellen des 16. Jahrhunderts. Da in dem 16. Jahrhundert Katholiker und Protestanten die meisten Gesänge gemeinsam benutzten, und viele kirchliche Melodien erschienen oft auch mit weltlichen Texten, verbreitete er seine Forschung auf die katholischen Gesangbücher und die weltlichen Quellen auch. Durch seine Arbeit entstand nicht nur ein Gesangbuch, sondern auch eine vollständige Sammlung der Melodien des 16. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Eine ähnliche Arbeit wurde mit den schriftlichen Quellen des 17. Jahrhunderts durch Géza Papp geleistet.<sup>10</sup> Damit waren die älteste und wertvollste ungarische Kirchengesänge für Katholiken und Protestanten in zwei wissenschaftlichen Ausgaben vorhanden. Es fehlte nur der Ermunterung von Kodály gefolgt zu sein, und die Sammlungsarbeiten der Kirchengesänge durchzuführen.

In der 60er Jahren wurde von Benjamin Rajeczky<sup>11</sup>, Janka Szendrei und László Dobszay<sup>12</sup> eine Werkstatt zur Sammlung und Untersuchung des von Kálmán Csomasz-Tóth und Géza Papp systematisierten Melodien gebildet. Die ersten Ergebnisse dieser Arbeit wurden in einem zweibändigen Werk (so wie ein später

<sup>7</sup> Ebda, 229 u. 233.

<sup>8</sup> Die Sammlung erschien in 6 Bänden mit dem Titel „Magyar Népzene Tára – Corpus Musicae Paopularis Hungaricae“ [Archiv der Ungarischen Volksmusik].

<sup>9</sup> Csomasz-Tóth, Kálmán, *Régi Magyar Dallamok Tára I. A XVI. Század magyar dallamai*. [Archiv der Alten Ungarischen Melodien I. Die ungarische Melodien des 16. Jahrhunderts] Budapest, 1958.

<sup>10</sup> Papp, Géza, *Régi Magyar Dallamok Tára I. A XVII. Század énekelt dallamai*. [Archiv der Alten Ungarischen Melodien II. Die gesungene Melodien des 16. Jahrhunderts] Budapest, 1970.

<sup>11</sup> Rajeczky, Benjamin (1901-1989), Zisterzienser, Schüler von Kodály an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest, Doktor der Theologie und der Musikwissenschaft, Bahnbrecher der ungarischen Forschung der Gregorianik und Hymnologie.

<sup>12</sup> Janka Szendrei und László Dobszay fingen als Mitarbeiter von Benjamin Rajeczky an, und brachten der ungarischen Forschung für Gregorianik internationale Anerkennung. Durch ihre Arbeit entstand auch die neue Systematisierung des ungarischen Volksliedbestandes, „A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve“ [Katalog der ungarischen Volkslied-Typen nach Stilen angeordnet], I-II, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, Budapest, 1988. 1990 gründeten Sie den Kirchenmusik Fach der Franz Liszt Musikakademie zu Budapest, wo sie bis heute Unterrichten. Für weiteren siehe MGG und New Grove Dictionary of Music and Musicians.

veröffentlichten Tonträger) vorgestellt.<sup>13</sup> Der erste Band dieser Sammlung enthält Tabellen mit den Gesänge, die in den verschiedensten Varianten unter der repräsentativen gedruckten Melodie angeordnet sind. Der zweite Band bringt die Analysen und Konklusionen jeder Tabelle, und die Angaben der Sammlungen (Ort, Solist, Sammler, Datum, etc.)

Es wurden 160 gedruckte Melodien durch Sammlung dokumentiert. Einige Melodien wurden nur in 1-2 Gebieten bekannt, von anderen konnten die Wissenschaftler 40-50 Varianten aufnehmen.

In ihr Vorwort zu den 1993 erschienen Tonband berichtet Janka Szendrei über die allgemeinen Erfahrungen dieser Sammlungsarbeit:

1. Der Rhythmus in der Aufführung der Volkssänger ist ein freier Rhythmus, der nach der Sprache sich richtet. Er hat nicht zu tun mit dem festen Rhythmus der europäischen Kunstmusik. In der ungarischen Sprache fällt eine Betonung immer auf der ersten Silbe eines Wortes. Da viele der alten Gesänge ohne Silbemaß gedichtet wurden, fallen die Betonungen in einer Reihe unregelmäßig und sie einteilen zum Beispiel ein 8-silbiges Vers in verschiedenen kleineren Einheiten (4 + 4, 3 + 5, 2 + 4 + 2) innerhalb derselben Strophe. Solche Lieder sind in einem Takt unmöglich zu einteilen, aber sie sind von Volkssänger fließend aufgeführt, während die Unregelmäßigkeit der kleinen inneren Betonungen, die vom Sänger noch akzentuiert werden können, die Aufführung noch interessanter machen.

2. Zur Aufführung eines Volkssängern gehören unbedingt Verzierungen, die können vom geographischen Gebiet und vom Charakter des Gesanges abweichend sein. Zu einem Psalm oder Begräbnislied aus dem 16. Jahrhundert gehören wenige und kurze Verzierungen; zu einem lyrischen Lied oder einem sentimental Kirchengesang des 17. Jahrhunderts können Ornamente aus 4-5 Noten verwendet sein. Jedenfalls muß man feststellen, daß die gedruckte Versionen dieser Gesänge scheinen im Vergleich mit der Aufführung nur Melodiekonzepte zu sein, die bei der Aufführung noch unbedingt ergänzt sein müssen.

3. Die Aufführung der Kirchengesänge von Volkssänger ist durch eine permanente Wandlung geprägt. Bei 10-20strophigen Gesänge kann es sein, daß der Sänger Noten oder Motiven innerhalb einer Aufführung verwechselt. Die zahlreichen Varianten eines allgemein verbreiteten Liedes zeigen eine Reihe von Wandlungen, die auch in Gegenwart nicht geschlossen ist. Aber genau diese Variabilität der Melodien, die durch 300-400 Jahren ihren Kern aufbewahren konnten, bestätigt, dass diese Melodien echt sind. Aus 600 notierte Melodien des 16-17. Jahrhunderts sind um 160 bis heute lebendig geblieben.

<sup>13</sup> J. Szendrei, L. Dobszay und B. Rajeczky, *XVI-XVII. Századi dallamaink a népi emlékezetben. I-II.* [Unsere Melodien des 16-17. Jahrhunderts in der volksmusikalischen Erinnerung I-II], Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. Das Tonband mit einer Einleitenden Studie erschien 1993 unter demselben Titel.

Die wissenschaftliche Folgen dieser Forschungen wurden in mehreren Aufsätzen vorgestellt.<sup>14</sup> Sie brachten aber eine Wandlung auch in der Auffassung über das Kirchengesang und ihres Repertoire.

Die erste und bedeutendste Frage, die auftauchte, bezog sich auf die Relation Gesangbuch-Volkspraxis. Was für Beziehung entsteht zwischen einem einheitlichen, im ganzen Land benutzten Gesangbuch und das Volkspraxis? Singt das Volk, was im Gesangbuch steht? Zeigt das Gesangbuch, was das Volk singt?

In den 1960-70er Jahren waren in Ungarn zwei allgemein verbreiteten, modernen, mit Noten versehenen Gesangbücher benutzt.

1855 verfasste der Priester Béla Tárkányi<sup>15</sup> das Gesangbuch „Katholikus Egyházi Énektár. A bevett közajtatossági énekekből újakkal bővítve, kath. egyházi éneklők s e pályára készülők számára.“ [Katholisches Kirchengesangbuch. Aus bekannten Volksgesänge, mit neuen ergänzt, für katholische Kantoren und Schüler, die für diesen Beruf sich vorbereiten.] Eger, 1855.

Dieses Gesangbuch war eigentlich ein Privatgesangbuch, das aber von seinem Verfasser als mangelfüllende Ausgabe, ein mit Noten versehenes Diözesangesangbuch gedacht war. Die Erzdiözese Eger hatte jedenfalls eine bedeutende Tradition im Bezug auf dem Kirchengesang; das wertvolle Cantus Cahtolici aus 1651 wurde auf dem Befehl des Bischöfen von Eger verfasst, und das einzige repräsentative ungarische Diözesanbuch wurde ebenfalls in der Diözese Eger von Mihály Szentmihályi 1797-1798 zusammengestellt. Dieses Gesangbuch enthielt um 800 Lieder, leider ohne Noten (der Verfasser verfertigte auch die Noten, aber wegen des Geldmangels wurden diese nicht ausgedruckt).

Als junge und begabte Literat und Theologe wurde Tárkányi bischöfliche Sekretär ernannt, und in dieser Stelle begleitete er den Erzbischof auf seinen Visitation- und Firmreisen. Tárkányi nutzte diese Möglichkeiten um in den weit entfernten Dörfer der Diözese Kirchenlieder unter dem Volk zu sammeln.<sup>16</sup> Er arbeitete parallel mit der Korrigierung der Texte des Diözesangesangbuches von Szentmihályi, da in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine tiefgreifen-

<sup>14</sup> Nebst der einleitenden Studie von Janka Szendrei zu den zwei Bänden des „XVI-XVII. Századi dallam ink...“, „A népzeneörténet feladata és módszere“ [Die Aufgabe und Methode der Volksmusikgeschichte], siehe unter anderen: Dobszay, László: „Der Weg einer sapphischen Melodie in die Volksmusik“, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 13 (1971), [203]- 213; „Die Umgestaltung von Barockmelodien in der ungarischen Volkspraxis“, *Studia Musicologica* 16 (1974), [15]-23; „Volksmusik und Musikgeschichte in Ungarn“, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. Von Stefan Fricke, Saarbrücken: Pfau, 1999.

<sup>15</sup> Tárkányi Béla József (1821-1886) wurde als junger Priester mit mehreren Preisen für Literatur ausgezeichnet. Er übersetzte den ersten Teil des „Messias“ von Klopstock in ungarischen Hexameter, und schuf sich damit einen eigenen akademischen Stil, der dem Kirchengesang ausgezeichnet passte. Seine Kirchenlieder und seine Bibel-Übersetzung sind klassische Stücke der ungarischen Literaturgeschichte.

<sup>16</sup> Wir wissen nicht genau, wenn er auch Melodien sammelte, oder nur Liedtexte.

de Spracherneuerung in Ungarn durchgeführt wurde. Das neue Gesangbuch entstand aufgrund des Diözesangesangbuches und den Sammlungen von Tárkányi.

In den 1850-er Jahren arbeiteten in der Metropolitankirche zu Eger die Brüder Ferenc und Endre Zsasskovszky.<sup>17</sup> Die begabten und gut ausgebildeten Musiker stammten aus einem größeren Dorf in Nordungarn (Alsókubin/Dolný Kubin, SK), und sie waren durch ihre Kindheit auch in der Volkskultur einheimisch. Sie notierten die Melodien der bekannten Lieder, sie versahen die neu gedichteten Liedtexte von Tárkányi mit selbstkomponierten oder fremden Melodien, und sie ausarbeiteten die Orgelbegleitungen für das ganze Material. Das Gesangbuch erschien 1855 in Eger mit der Genehmigung und Empfehlung des Erzbischofen von Eger, und der ungarischen Bischofskonferenz. Das Gesangbuch enthielt 330 Lieder, wovon cca 80 bekannte und alte Lieder waren, um 30 modische, überall in Europa bekannte Lieder, cca 50 neue Kompositionen von den Brüder Zsasskovszky, und cca. 170, (es heißt mehr als die Hälfte der Buches) neue Lieder. Wir können feststellen, daß nur ein Viertel des Buches repräsentierte die ungarische Tradition, drei Viertel war neues (und auch fremdes) Material im Stil der Wiener Klassik. Tárkányi hat die Mehrheit der alten Liedtexten streng, wenn nicht völlig umarbeitet. In dieser Gestalt (es war eine elegante, einem ausgebildeten bürgerlichen Publikum gezielte Ausgabe) verbreitete sich das Gesangbuch im ganzen Land, es wurde 1874 und 1900 in einer zweiten und dritten vermehrten Ausgabe herausgegeben, und die letztere erschien in einer zweiten unveränderten Auflage 1929. Wir dürfen feststellen, das dieses Gesangbuch eigentlich die Rolle eines einheitlichen Gesangbuches spielte.

In den 1920-er Jahren, als Reaktion zum Motu Proprio des Papst Pius X. versuchten die ungarische Caecilianer eine Reform des Kirchengesanges durchzuführen.<sup>18</sup> Es sollte zuerst die Unzahl der süßlichen Lieder, die in der erweiterten Ausgaben des „Katholikus Egyházi Énektár“ sich immer vermehrten, abgeschaffen werden. Statt diesen weder kirchlichen noch wertvollen Melodien sollten alte, viel edler und kirchlicher Lieder übernommen werden.

Der Gründer der ungarischen Caecilien-Bewegung, der Priester Mihály Bogisich hat schon 1888 ein historisierendes Gesangbuch mit dem Titel „Őseink buzgósága“ [Die Frömmigkeit unser Vorfahren] herausgegeben. In diesem versuchte er alte Gesänge aus alten ungarischen Gesangbücher anzubieten. Sein Gesangbuch erwach keine besondere Interesse, aber diente als Vorbild seinen Nachfolgern.

<sup>17</sup> Ferenc Zsasskovszky (1819-1887) und Endre Zsasskovszky (1824-1882), Regens Chori und bzw. Organist an der Metropolitankirche zu Eger/Erlau, studierten an der Organistenschule zu Prag. Endre war ein anerkannter Komponist, dessen werke bei Glöggel und Böhm in Wien und Ausgsburg herausgegeben wurden. Sie gaben zahlreichen Schulgesangbücher, Chorsammlungen und eine Orgelschule heraus, und trugen damit zur Erhebung des Musiklebens in Ungarn.

<sup>18</sup> Der Ungarische Caecilien-Verein – Országos Magyar Cecília-Egyesület – wurde 1897 nach dem Beispiel und aufgrund der Statuten des Allgemeinen Deutschen Caecilien-Vereins gegründet.

Die Gesangbuch-Kommission, dessen Präsident Artúr Harmat, der Präsident des ungarischen Caecilienvereines war, arbeitete mehr als zehn Jahre. Sie bearbeiteten allen bedeutendsten ungarischen Kirchengesangquellen – Drucke und Handschriften – und aus diesen ausgehend verfassten das erste einheitliche Gesangbuch der ungarischen Katholiken, „Szent vagy Uram!“ [Heilig bist du Herr!], Budapest, 1931.

Man weiss nicht, wieviel die Caecilianer mit der Volkskultur bekannt waren. Höchstwahrscheinlich wenig oder gar nicht, denn sie nahmen Acht auf diese Quelle sichtbar nicht. Sie schätzten so hoch die schriftlichen Quellen, dass sie auch die so wichtige Frage der Kontinuität der Praxis nicht berücksichtigten. Sie übernahmen als den alten Quellen Gesänge, die ihnen Kirchlich un edel schienen, die sie eigentlich nach ihrem eigenen Geschmack auswählten. Daneben führten sie das ganze bekannte Gesangmaterial zu der Gestalt wie sie in den Gesangbüchern des 17-18. Jahrhunderts erschienen. Auch die gelungene und allgemein beliebte Texte von Tárkányi wurden mit den altertümlichen (und darum neu umarbeiteten!) Texten der alten Gesangbücher versetzt. Damit entstand ein riesiger Bruch in der Gesangspraxis, wo die Kontinuität nur durch den modernen Lieder vertreten wurde.

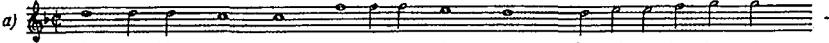
Die Gegenüberstellung der zwei Gesangbücher mit den Volkssammlungen brachte erstaunende Resultate. Man hätte gedacht, das der Zahl der alten Lieder größer sei in dem bewußt historisierenden Gesangbuch, aber nein: beide enthalten dieselbe Zahl der alten Gesänge (44). Die Tabelle in dem Anhang zeigt die Anwesenheit der in Volkspraxis noch lebenden Melodien des 16. und 17. Jahrhunderts in diesen zwei Gesangbüchern, und auch in dem später verfassten „Éneklő Egyház“. Man kann durch diese Tabelle die Kontinuität und Diskontinuität der verschiedenen Gesänge in den Gesangbüchern bemerken. „Szent vagy Uram!“ ablehnte viele Melodien, die in „Katholikus Egyházi Énektár“ enthalten waren, denn die Autoren von der Wert und Alter dieser Gesänge nicht überzeugt waren. Viele von diesen wurden in dem späteren „Éneklő Egyház“ dank der Angaben der Sammlung wieder aufgenommen.

Die gesammelten Melodien stimmten mit den historisierenden Melodien des „Szent vagy Uram“ nicht ein, aber sie stimmten oft mit der Melodien des „Katholikus Egyházi Énektár“ ein.

Der Notenbeispiel 1 stellt eine der 160 Tabellen des ersten Bandes des „XVI-XVII. Századi dallamaink a népi emlékezetben“ dar. Die Melodie „b“ steht für 5 Beispielen aus Bukovina, die Melodie „c“ steht für 4 siebenbürgischen Melodien, die Melodie „d“ für 6 Varianten aus Nord-West Ungarn. Die Melodien „e“ und „g“ vertreten 20 Melodien aus den verschiedensten gebieten Ungarns. Die Melodie „a“ ist die Variante des „Cantus Catholici“ 1651, sie wurde in dieser Gestalt in „Szent vagy uram!“ (No. 5) aufgenommen. Die Melodie „f“ ist die Vari-

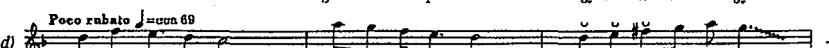
II/30

E:II. 55. o.

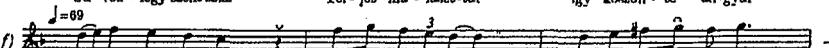
a)  →  
A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Így űd - vőz - lé An - gyal

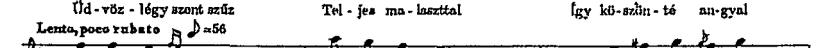
b) *Rubato*  $\text{♩} = 52$   →  
Har - ma - toz - za - tok é - gi ma - go - sok! Té - ged - o vár o - jede - ve

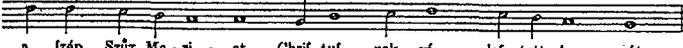
c)  →  
Á - ve Má - ri - a gra - ti - a ple - na Így köszön - té an - gyal

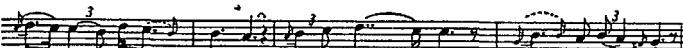
d) *Poco rubato*  $\text{♩} = 69$   →  
Űd - vőz - légy szent szűz Tel - jes ma - laszt - tal Így kö - szön - té an - gyal

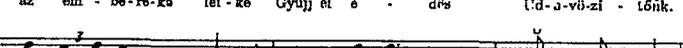
e)  $\text{♩} = 126$   →  
Űd - vőz - légy szent szűz Tel - jes ma - laszt - tal Így köszön - té an - gyal

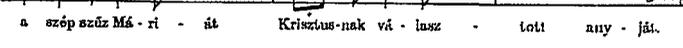
f)  $\text{♩} = 69$   →  
Űd - vőz - légy szent szűz Tel - jes ma - lasztal Így kö - szön - té an - gyal

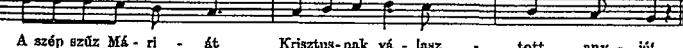
g) *Lento, poco rubato*  $\text{♩} = 56$   →  
Is - ton Bá - rá - nya Bűn - nek ron - tó - ja Vedd el vőt - ke - in - ket

 →  
a szép Szűz Ma - ri - át Chri - stus - nak vá - lasz - tott Any - nyát.

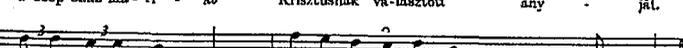
 →  
az em - bé - ré - ke lel - ke Gyűj el é - dős Űd - o - vőz - i - tők.

 →  
a szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.

 →  
A szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.

*pur.*  →  
a szép szűz Má - ri - át Krisztusnak vá - lasztott any - ját.

 →  
A szép szűz Má - ri - át Krisztus - nak vá - lasz - tott any - ját.

 →  
Áldd meg hí - ve - i - det: Ke - gyel - me - sen hal - gass min - ket.

ante aus dem „Katholikus Egyházi Énektár” (No. 77, dort mit Halbnoten in 3/2 Takt notiert, mit perfekt einsitmmenden Melodie).

Der Notenbeispiel 2 zeigt eine der weiteren Diskordanzen zwischen den gedruckten Noten und der Praxis: dieselbe Barockmelodie nach dem Gesangbuch von Mihály Bozóki 1797 in „Szent vagy Uram!” übernommen (Beispiel 2a), und dieselbe Melodie in „Éneklő Egyház” nach dem Volksgebrauch notiert (Beispiel 2b).

Singt das Volk, was im Gesangbuch steht? Es hängt an dem Gesangbuch. Das Volk singt das Material eines Gesangbuches nur dann, wenn das Gesang-

**157** *Bozóki: Énekeskönyv (1797)*

1. Sze-ret-lek, szép Jé-zus, mert fő-löt-te jó vagy,  
2. Zár-kózzál be, kér-lek, szí-ve-m rej-te - ké - be,

Minden sze-re - tet-re, bizony, te mél - tó vagy.  
Tisztítsd ki a tús-két s ró-zsát vess he - lyé - be.

Jó-vol-tod s ir-gal-mad a bú-nős-höz oly nagy,  
Jé-zus legyen ir - va minden le - ve - lé - ben,

Gyarló kis szol-gá - dat, en-ge-met el ne hagyj.  
Ol-vadjon el szí-ve-m Jé-zus sze-rej - mé-ben.

Notenbeispiel 2

*Parlando*  
m

Sze-ret-lek, szép Jézus, mert fölöt-te jó vagy,  
minden sze-re - tet-re bi-zony te mél-tó vagy,  
jó-vol-tod s ir-gal-mad a bú-nős-höz mily nagy!  
Te gyar-ló szolgál-dat, en-ge-met el ne hagyj!

Notenbeispiel 3

buch seinem Geschmack anpassende Stücke, oder seine schon beliebte Stücke enthält. Es singt aber viele solche Stücke, die seit 200 Jahren in keinem Gesangbuch erschienen!<sup>19</sup>

Alle diese Erfahrungen führten zu der Idee der Revision des „Szent vagy Uram!“. Die Verordnungen des Zweiten Vatikanischen Konzils machten jedenfalls eine Revision nötig, und die ungarische Bischofskonferenz entschied 1972 über die Revision dieses Gesangbuches. Eine Kommission wurde zusammengerufen, aber die tatsächliche Arbeit begann erst 1974.<sup>20</sup> Benjamin Rajeczky, Janka Szendrei und László Dobszay, die in dieser Zeit auch mit der Kirchenliedsammlungen arbeiteten, wurden auch Mitglieder dieser Kommission. Da die aus ganz verschiedenen Fachleuten zusammengerufene Kommission keine einheitliche Vorstellung über die leistende Arbeit hatte, bearbeitete Benjamin Rajeczky einen Plan aufgrund der Dokumenten des Konzils. Es gab so viele Problemen und so großen Schwierigkeiten, dass in Juni 1976 die Kommission den Plan der Revision des „Szent vagy Uram!“ endlich aufgab, und sich zur Zusammenstellung eines völlig neuen Gesangbuches entschied.

Bei dem neuen Gesangbuch konnten alle Erfahrungen der Sammlungsarbeit verwertet sein. Diese führten zu zwei wichtigen Fragen: welche Stücke aufgenommen sollten, und in welcher Gestalt?

Die erste Frage war leicht zu beantworten. Es sollten statt den nach Belieben ausgewählten alten Lieder jene Lieder aufgenommen werden, die in vielen Gebieten des Landes in vielen Varianten gesammelt wurden. Die Frage der Gestalt der Melodie war schwerer zu beantworten. Es schien selbstverständlich, dass eine lebendige Gestalt gegen der „toten“ Melodie die Priorität haben sollte – ein Gesangbuch ist erstens ein Handbuch für die Praxis, und nur zweitens eine wissenschaftliche Quellen-Veröffentlichung. Aus den vielen, manchmal ganz stark abweichenden Volksvarianten war es schwer eine auszuwählen. Es schien logisch, besonders bei den lateinischen Hymnen und Kantionen, auch zur Originalform festzuhalten. Wenn die gesungene Versionen von dieser zu viel abwichen, wurden zwei oder sogar drei Varianten desselben Liedes gegeben. Die Angaben der Volkssammlungen wurden auch bei der Rhythmischen Gestalt der Melodien in Acht genommen, um eine fließende Aufführung zu ermöglichen. (Siehe Beispiel 2b.)

Neue Kompositionen wurden nicht aufgenommen. Das Gesangbuch bekam doch ein neuer Teil: ein Graduale für ein ganzes Kirchenjahr, enthaltend Introitus, Graduale, Alleluia und Communio für jeden Sonntag und für die bedeutenden

<sup>19</sup> Siehe in der Tabelle jene Melodien, die in keinen der früheren Gesangbücher zu finden waren!

<sup>20</sup> Szendrei Janka, „Az Éneklő Egyház keletkezéstörténete“. *Magyar Egyházzene XIII* (2005/2006) 49-54.

Kirchenfesten. Die liturgischen Texten wurden ins Ungarische übersetzt und an leichteren gregorianischen Melodien angepasst. Damit ermöglicht das „Éneklő Egyház” für alle, die das wünschen, die offizielle Texte der Liturgie in der Muttersprache auf gregorianischen Melodien zu singen. Diese Melodien sind nicht die schwere und verzierte Melodien des Graduale, sondern meistens Versper-Antiphonen, die eine Gemeinde leicht erlernen kann. Hier wurde auch das alte Prinzip der wenigen Melodien und vielen Texten verwendet, und dieses System funktioniert heute ebenso gut wie 300 Jahre früher.

Die einzelnen Lieder sind oft von einer theologischen Erklärung eingeleitet, damit die Bedeutung des Textes, ihre Wurzel in der Bibel, und auch die richtige Verwendung des Liedes klar sei. Am Ende des Buches wurden Psalmen und Responsorien für das Volksversper, Laudes, Tertia und Completorium, und die traditionelle Lieder der Charwoche veröffentlicht.

Das Gesangbuch „Éneklő Egyház” ist ein solches Gebet- und Gesangbuch, das allen liturgischen und wissenschaftlichen Forderungen unserer Zeit entspricht. Und es ist endlich ein Gesangbuch, das in großem Maße wiederspiegelt, was das Volk singt.

Die Volkskultur in Ungarn lebt heute seinen letzten Tagen. Die neue Generation, die mit dem MP3-Spieler in seinen Ohren aufwächst, wird höchstwahrscheinlich nicht mehr fähig sein, diese Volkskultur weiterzubringen. Durch das „Éneklő Egyház” wurden die Schätze des Volksgesanges höchstwahrscheinlich in der letzten Stunde für die Zukunft gerettet.

## ANHANG

Die in Volkspraxis lebende Melodien und ihre Anwesenheit in drei bedeutenden und in ganzem Land benutzten Gesangbücher: „Katholikus Egyházi Énektár” 1855, „Szent vagy Uram!” 1931, und „Éneklő Egyház” 1985.

### 16. Jahrhundert

Nr.	Melodie	Titel des Gesanges	K. E. É. 1855	SZ.V.U. 1931	É. E. 1985
1	I/23 c	Mikor Máriához	79	–	265
2	I/44 a	Angyaloknak nagyságos asszonya	–	289	232
3	I/44 b	Magyas hegyén im az olajfáknak	–	–	815
4	I/46 k	Gyászba borult Isten csillagvára	–	67 B	95
5	I/64 g	Messiásunk született	88	–	–
6	I/66 b	Serkenj lelkem mély álmodból	–	–	22

Nr.	Melodie	Titel des Gesanges	K. E. É. 1855	SZ.V.U. 1931	É. E. 1985
7	I/68 c	Úr Krisztus feltámadá	–	–	103
8	I/118 c	Ó fényesség szép hajnal (O stella matutina)	78	11	16-18
9	I/120 b	A Krisztus mennybe fölméne 3/4 (Ascendit Christus hodie)	–	95	118
10	I/120 e	A Krisztus égbe fölméne 4/4	159	–	–
11	I/130 b	Epedve várták	80	*192	*233
12	I/144 b	Köszöntünk kised vértanúk	103	–	51
13	I/146 c	Feltámadt Krisztus e napon (Surrexit Christus hodie)	147	87	99-100
14	I/150 b	Azért ezt a nagy szentséget (phryg.) (Tantum ergo Sacramentum)	24	–	–
15	I/181	Nékünk született	–	–	48
16	I/188	Ó édes Megváltóm	–	–	341
17	I/196 b	Ne hagyj elesnem	–	262	72
18	I/208 b	Seregeknek szent Istene	–	–	342
19	I/232 c	Ne szállj perbe énelem	–	–	70

## 17. Jahrhundert

Nr.	Melodie	Titel des Gesanges	K. E. É. 1855	SZ.V.U. 1931	É. E. 1985
1	II/1	Csordapásztorok	93	20	41
2	II/5	Bűnös lélek sirasd kérlek	113	66	–
3	II/15 j	Napja Isten haragjának (Dies irae)	317	251 b	–
4	II/16 b	Dicsérd Sion (Lauda Sion)	30	107	579
5	II/17 d	Álla a keserves Anya (Stabat Mater)	129	65	90
6	II/24 f	Áldjad ember e nagy jódat	28	109	165
7	II/25 a	Ahz Úristen Ádám atyánknak	–	6	10
8	II/28 a	Fényességén e mai napnak	–	44	60
9	II/29 c	E világot Ádám hogy elveszté	85	–	11
10	II/30	Üdvözlégy szent Szűz (Ave Maria)	77	5	19
11	II/41 a	Szent Magdolna elmene (Magdalena mortuo)	–	92	116
12	II/45 c	Örülj örvendezz szent Szűz	–	–	117
13	II/62 c	Én nemzetem, zsidó népem (Improperia)	138	81	88
14	II/66 d	Gyermek születék (Puer natus)	–	–	25
15	II/74 e	Mennysországnak (Ave Regina coelorum)	235	203	222
16	II/75 b	Mennysországnak (Salve Regina)	236	207	226
17	II/82 b	Előtted Jézusom leborulok	46	143	207

Nr.	Melodie	Titel des Gesanges	K. E. É. 1855	SZ.V.U. 1931	É. E. 1985
18	II/84 f	Ó Jézus emlékezni (Jesu dulcis memoria)	107	152	189
19	II/90 e	Királyi zászlók (Vexilla Regis) [phryg.]	139	–	–
20	II/94 c	Mennynek királyné asszonya (Regina coeli)	236	205	224
21	II/98 b	Ó emberi gyarló nemzetiség	–	246	345
22	II/102 b	Szép kelet szép nap	–	39	56
23	II/103 a	Felvitetett magas Mennysországba	–	167	283
24	II/103 c	A fényes nap immár lenyugodott	–	–	358
25	II/107 b	Szeretlek szép Jézus	–	157	201
26	II/108 c	Szentséges szűz Mária, szép liliomszál	–	–	237
27	II/108m	Üdvözlégy Krisztusnak drága szent teste	64	134	162
28	II/121 a	Én nagy vigasságos	100	36	30
29	II/127 b	Bágyad sérelmétől	132	67 A	–
30	II/145 c	Íme egykor szent István	–	–	49
31	II/136 c	Küldeték a szent Szűzhöz (Mittitür ad Virginem)	83	–	–
32	II/149 c	Küld az Úristen (Mittit ad Virginem)	–	–	5
33	II/149 f	Menj el sietséggel	76	–	20
34	II/152 a	Krisztus feltámad, mi bűnünket (Christ ist erstanden)	–	85	98
35	II/153 b	Atya, Fiú, Szentlélek	158	–	–
36	II/155 d	Az isteni Gyermeket	106	43	59
37	II/170 e	Ó áldott Szűzanya	221	190	–
38	II/170 f	Áldj meg minket Jézus	23/L	269	360
39	II/170 h	Mi gyarló emberek	110	–	63
40	II/170 l	Boldogasszony Anyánk	196	284	234
41	II/171 d	Kegyves Jézus a keresztfán (Die Sieben Worte)	119	–	698
42	II/171 f	Ó drágalátos rózsaszál	82	–	–
43	II/171 g	Szerelmes édes Jézusom	58	130	–
44	II/172 b	Jertek keresztény lelkek (Kommt lasset uns Gott ehren)	10	225	–
45	II/172 d	Isten ki az időnek	104	37	–
46	II/174 d	Szép violácska	–	33	–
47	II/212 d	Krisztus Jézus született	86	34	34
48	II/229 b	Jézus szenvedéséről (Passionem Domini)	133	–	695
49	II/254 b	Ím az Úrnak nagy neve	–	–	27
50	II/256 f	Szűz Mária e világra nekünk	89	35	54
51	II/319 c	Krisztus Urunknak áldott születésén	–	–	35
52	II/343 f	Könyörülj Istenem én bűnös lelkemen	300	53	71
53	II/358 c	Seregeknek hatalmas nagy királya	–	–	73

## Kirchenlied und Kinder

### Die Zukunft des Kirchenliedes im Gottesdienst

„Kinder sind unsere Zukunft“ – unter diesem Schlagwort findet das Internetportal google 310.000 Einträge, nicht zuletzt auf der homepage der deutschen Bundesregierung. „Kinder sind unsere Zukunft“ – das gilt auch für das Singen im Gottesdienst, und doch ist in der hymnologischen Literatur über „Kirchenlied und Kinder“ noch wenig nachzulesen. Liegt es daran, dass die Vermittlung des Liedgutes an den kirchlichen Nachwuchs der Religionspädagogik überlassen wird? Reicht das aus? Oder sollte nicht die Hymnologie ihre Fachkompetenz bezüglich des qualitätsbewussten alten und neuen Kirchenlieds verstärkt in die Didaktik zu vermitteln suchen? „Das Evangelische Gesangbuch (EG) ist kein Buch für Kinder und Jugendliche. Es ist seit seiner Einführung 1994 auch kein ‚christliches Hausbuch‘ geworden, kein alltäglicher Begleiter christlicher Familien.“ – So steht es bewusst provokativ zu lesen in der Einleitung zu einem Heft mit Konzepten für den Konfirmandenunterricht<sup>1</sup> – natürlich mit der Absicht, den Abstand des EG von den Konfirmanden zu verringern, aber doch plakativ, realistisch und enttäuscht. Und wenn es nicht per se ein Buch ist für Kinder und Jugendliche, ist es nicht wenigstens ein Buch, um hineinzuwachsen? Dann aber muss von Anfang an damit umgegangen werden, darf es nicht resignativ beiseite gelegt werden. Wäre es nicht Aufgabe der Hymnologie, das Bewusstsein zu schärfen für einen umfassenden Gebrauch des Kirchenliedes in allen Altersschichten?

Das Geschick des Gesangbuches ist heute mehr denn je verquickt mit dem Geschick des Gottesdienstes. Während sich die Gemeinde idealerweise im Gottesdienst sammelt und ebenso idealerweise ein aktiver Gemeindegesang dem Gottesdienst ein deutliches Gepräge gibt<sup>2</sup>, ist die Realität vom Ideal weit entfernt. Je

<sup>1</sup> Konfernnormal 62 (2001); [www.konfernnormal.de/heft.asp?Nr=62](http://www.konfernnormal.de/heft.asp?Nr=62)

<sup>2</sup> Dazu s. z.B. Christ Reich, Das Kirchenlied in: Hans-Christoph Schmirdt-Lauber, Michael Meyer-Blanck, Karl-Heinrich Bieritz (Hgg.), Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie

weniger Familien mit Kindern die Gottesdienste besuchen, umso mehr wird das Problem verstärkt: Man kennt die Lieder nicht mehr, man singt nicht mit, weil man nicht kann, und schließlich mag man nicht mehr singen. Damit geht ein wesentlicher Aspekt des Gottesdienstes verloren. Jugendliche, die in ihrer Konfirmandenzeit den Gottesdienst besuchen und sich teilweise ohnehin in einer schwierigen Entwicklungsphase befinden, haben wenig Anknüpfungspunkte. Einer weiteren Betrachtung sei eine Befragung von Konfirmanden vorangestellt, um nicht aus einem allgemeinen Gefühl heraus, sondern vom Nachwuchs unserer Gemeinden her zu überlegen. Jugendliche dieses Alters sind durch den Unterricht und die Verpflichtung, regelmäßig Gottesdienste zu besuchen, einerseits in der Lage (und zumeist auch bereit) ihre Haltung zu reflektieren, andererseits aber noch nicht genug am Kindesalter, um ihrer Erinnerung Ausdruck verleihen zu können. Ausdrücklich ist hier der Hauptgottesdienst in seiner liturgischen Form in den Blick genommen – also derjenige, in den die Kinder und Jugendlichen idealerweise hineinwachsen sollen. Spezielle Kinder-, Familien- und Jugendgottesdienste haben daneben ihre eigenen Erfordernisse und sind nicht Gegenstand der vorliegenden Betrachtung.

Für die Umfrage boten sich die Konfirmandenjahrgänge des evangelischen Kirchspiels Cappel an.<sup>3</sup> Es ist dies ein als Wohnort beliebter Stadtteil der Universitätsstadt Marburg. Zwar hat sich im Kern das alte Dorf mit einigen Bauernhöfen erhalten, sonst aber ist der Stadtteil längst geprägt von bürgerlich und akademisch geprägten Wohnvierteln und einem Anteil sozialen Wohnungsbaus. Mit dazu gehören die zwei Dörfer Ronhausen und Bortshausen. Das Kirchspiel ist trotz der Stadtnähe dem Kirchenkreis Marburg-Land eingegliedert und wird von zwei Pfarrern und weiteren hauptamtlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern versorgt. Zahlreiche Gruppen prägen das Gemeindeleben. Derzeitig werden 36 Vor- und 27 HauptkonfirmandInnen auf ihre Konfirmation vorbereitet. In Cappel gibt es für Kinder jeweils an einem Samstag im Monat die hauptamtlich gestaltete so genannte Kinderkirche (6–11 Jahre) und Kinderkirche für Minis (4–6 Jahre) mit gottesdienstlichen Elementen, und an einem weiteren Wochenende am Sonntag die ehrenamtlich durchgeführte „Kinderkirche am Sonntag“, einen Kindergottesdienst parallel zum Hauptgottesdienst mit gemeinsamem Beginn in der Kirche. Die Landeskirchliche Gemeinschaft hält sonntags abends ihre eigenen (Abendmahls-) Gottesdienste mit parallelem Kindergottesdienst. – So wenig man je eine Gemeinde als „repräsentativ“ für „die Kirche“ bezeichnen kann, und

---

und Praxis der Kirche, Göttingen 2003, S. 763–777.

<sup>3</sup> Es handelt sich um die Ortsgemeinde der Verfasserin. Den Pfarrern Karl-Josef Gruber und Wolfgang Glänzer sei herzlich gedankt, dass sie die Umfrage in ihren Gruppen ermöglicht bzw. durchgeführt haben. Den Jugendlichen danke ich für ihre Bereitschaft, sich auf die Fragen einzulassen und für ihre Antworten.

so wenig professionell der Fragebogen entwickelt ist (statistisch nutzbare Zahlen sollten daraus nicht gezogen werden), mögen sich die Angaben der Konfirmandinnen und Konfirmanden doch eignen, um die Sicht Jugendlicher auf das Singen im Gottesdienst zu beleuchten.

## 1. Fragenblock: erster Zugang zur Kirche

**Wann warst Du – außer zu Weihnachten – zum ersten Mal in der Kirche?**

**Alter:**

- unter 5	10 VorkonfirmandInnen	12 KonfirmandInnen
- unter 10	6 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
- zwischen 10 und 12	4 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
- als KonfirmandIn	6 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen

**Wie war Dein Eindruck?** (Die Angaben betreffen die Erinnerung an diesen ersten Gottesdienstbesuch<sup>4</sup>, soweit sie eine hatten, sind aber evtl. vermischt mit ihrem aktuellen Eindruck.):

**Kirche (Gebäude) von außen**

- sehr positiv	4 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- positiv	12 VorkonfirmandInnen	10 KonfirmandInnen
- negativ	4 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn
- sehr negativ	1 VorkonfirmandIn	---

**Innenraum der Kirche**

- sehr positiv	4 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- positiv	12 VorkonfirmandInnen	10 KonfirmandInnen
- negativ	2 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
- sehr negativ	2 VorkonfirmandInnen	---

**Kleidung (Talar) des Pfarrers<sup>5</sup>**

- sehr positiv	3 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
- positiv	8 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen
- negativ	7 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- sehr negativ	4 VorkonfirmandIn	---

**Orgelspiel**

- sehr positiv	6 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- positiv	13 VorkonfirmandInnen	9 KonfirmandInnen
- negativ	4 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- sehr negativ	1 VorkonfirmandIn	---

<sup>4</sup> Eine Konfirmandin erinnert sich an eine Trauung als ersten Kirchenbesuch.

<sup>5</sup> Einer der Pfarrer trägt in der Regel einen weißen Talar mit Stola.

**Lieder**

- sehr positiv	7 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
- positiv	8 VorkonfirmandInnen	8 KonfirmandInnen
- negativ	7 VorkonfirmandInnen	5 KonfirmandInnen
- sehr negativ	4 VorkonfirmandIn	----

Sechzehn Jugendliche haben die Möglichkeit zu verbalen Antworten genutzt:

- *Ich fand es ein bißchen ungewohnt, aber die Lieder fand ich toll, sonst hab ich nicht viel verstanden. Früher hatte ich Angst vor dem Gebäude.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 5.)
- *Ich fand die Predigten und Gebete nicht so toll, aber die Lieder fand dann eine schöne Abwechslung dazu.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 5.)
- *Es war das erste Mal langweilig.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 5.)
- *Es war fremd, aber sehr schön.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 5.)
- *Also am Anfang fand ich die Kirche sehr unheimlich und dann sehr schön, vor allem die Fenster und den Altar.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 10.)
- *Langweilig (meistens).* (Erster Gottesdienstbesuch unter 10.)
- *Lustig* (Erster Gottesdienstbesuch zwischen 10 und 12.)
- *Ich fand es eigentlich sehr gut, nur nach längerer Zeit kann man nicht mehr sitzen.* (Erster Gottesdienstbesuch zwischen 10 und 12.)
- *Ich fand es langweilig.* (Erster Gottesdienstbesuch zwischen 10 und 12.)
- *Sitze sind voll unbequem.* (Erster Gottesdienstbesuch 10 und 12.)
- *Es war nicht gut.* (Erster Gottesdienstbesuch als Konfirmand.)
- *An das erste Mal kann ich mich nicht mehr genau erinnern. Ich weiß nur, dass es für mich früher schwer war, so lange still zu halten und mich gelangweilt habe.* (Erster Gottesdienstbesuch unter 5.)
- *komisch, gläubig, langweilig* (Erster Gottesdienstbesuch zwischen 10 und 12.)
- *Naja, nichts gegen die Kirche, aber mein erster Eindruck war das es langweilig war und ich denke, dass es auch so bleibt. sorry!* (Erster Gottesdienstbesuch als KonfirmandIn)
- *Also es war ziemlich voll in der Kirche, wo ich das erste Mal da war. Aber im Gegensatz zur katholischen Kirche ist der Gesang ziemlich leise.* (Erster Gottesdienstbesuch als KonfirmandIn)
- *Ich hatte eigentlich einen guten Eindruck von der Kirche.* (Erster Gottesdienstbesuch als KonfirmandIn)

## 2. Fragenblock: Verhältnis zu Kirchenliedern und Gesangbuch

Welche Rolle spielen die Lieder für Dich während des Gottesdienstes?

**Ich singe gerne, weil ich die Lieder mag.**

- stimmt	5 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn
- manchmal	15 VorkonfirmandInnen	9 KonfirmandInnen
- falsch	10 VorkonfirmandInnen	11 KonfirmandInnen

**Ich singe gerne, weil ich dabei selbst etwas tue und nicht nur zuhören muss.**

- stimmt	6 VorkonfirmandInnen	7 KonfirmandInnen
- manchmal	15 VorkonfirmandInnen	5 KonfirmandInnen
- falsch	9 VorkonfirmandInnen	8 KonfirmandInnen

**Singen gehört zum Besten des Gottesdienstes.**

- stimmt	10 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- manchmal	13 VorkonfirmandInnen	10 KonfirmandInnen
- falsch	6 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen

**Singen ist mir egal.**

- stimmt	7 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
- manchmal	14 VorkonfirmandInnen	7 KonfirmandInnen
- falsch	10 VorkonfirmandInnen	10 KonfirmandInnen

**Singen gehört zum Langweiligsten des Gottesdienstes.**

- stimmt	2 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn
- manchmal	12 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen
- falsch	16 VorkonfirmandInnen	14 KonfirmandInnen

**War das schon immer so?**

**Früher mochte ich die Lieder, jetzt nicht mehr.**

- stimmt	6 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
- manchmal	9 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen
- falsch	15 VorkonfirmandInnen	11 KonfirmandInnen

**Früher mochte ich die Lieder nicht, langsam lerne ich, sie zu schätzen.**

- stimmt	4 VorkonfirmandInnen	5 KonfirmandInnen
- manchmal	11 VorkonfirmandInnen	8 KonfirmandInnen
- falsch	14 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen

**In meiner Einschätzung hat sich nichts geändert.**

- stimmt	13 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
- manchmal	8 VorkonfirmandInnen	11 KonfirmandInnen
- falsch	6 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen

**Singst Du auch zu Hause mal ein Lied, in dem es um Gott geht?**

ja	3	VorkonfirmandInnen	1	KonfirmandIn
manchmal	6	VorkonfirmandInnen	3	KonfirmandInnen
nein	20	VorkonfirmandInnen	16	KonfirmandInnen

**War das schon immer so?**

ja	17	VorkonfirmandInnen	9	KonfirmandInnen
früher ja, jetzt nicht mehr	3	VorkonfirmandInnen	2	KonfirmandInnen
jetzt schon, früher nicht	5	VorkonfirmandInnen	4	KonfirmandInnen

**Nimmst Du die Texte der Gottesdienstlieder wahr? Sprechen sie dich an?**

ja	4	VorkonfirmandInnen	3	KonfirmandInnen
manchmal	19	VorkonfirmandInnen	12	KonfirmandInnen
nein	7	VorkonfirmandInnen	6	KonfirmandInnen

**Wenn Du nicht singst, sagen Dir die Texte beim Lesen etwas?**

ja	6	VorkonfirmandInnen	5	KonfirmandInnen
manchmal	12	VorkonfirmandInnen	13	KonfirmandInnen
nein	12	VorkonfirmandInnen	5	KonfirmandInnen

**Wie stehst Du zu folgenden Aussagen:****Beim Singen (Lesen) von Kirchenliedern fühle ich mich Gott näher.**

stimmt	2	VorkonfirmandInnen	4	KonfirmandInnen
manchmal	11	VorkonfirmandInnen	6	KonfirmandInnen
stimmt nicht	10	VorkonfirmandInnen	7	KonfirmandInnen

**Kirchenlieder berühren meine Gefühle/ mein Inneres.**

viele	3	VorkonfirmandInnen	2	KonfirmandInnen
manche	14	VorkonfirmandInnen	13	KonfirmandInnen
keine	8	VorkonfirmandInnen	7	KonfirmandInnen

**Singt sonst jemand in Deiner Familie solche Lieder?****Eltern**

ja	5	VorkonfirmandInnen	1	KonfirmandIn
manchmal	2	VorkonfirmandInnen	4	KonfirmandInnen
nein	18	VorkonfirmandInnen	14	KonfirmandInnen

**Großeltern**

ja	8	VorkonfirmandInnen	2	KonfirmandInnen
manchmal	2	VorkonfirmandInnen	7	KonfirmandInnen
nein	16	VorkonfirmandInnen	12	KonfirmandInnen

**andere**

ja	4 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
manchmal	2 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen
nein	17 VorkonfirmandInnen	12 KonfirmandInnen

**Wann hast Du zum ersten Mal ein Gesangbuch aufgeschlagen?**

In der Konfirmandenzeit	12 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
Schon vorher	16 VorkonfirmandInnen	17 KonfirmandInnen

**Hast Du ein Gesangbuch zu Hause?<sup>6</sup>**

ja	23 VorkonfirmandInnen	20 KonfirmandInnen
nein	6 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn

**Wenn ja, blättest Du schon mal darin?**

ja	1 VorkonfirmandIn	---
manchmal	6 VorkonfirmandInnen	5 KonfirmandInnen
selten	3 VorkonfirmandInnen	7 KonfirmandInnen
nie	19 VorkonfirmandInnen	9 KonfirmandInnen

**Wenn ja, woran bleibst Du hängen?****an den Liedtexten**

oft	5 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
manchmal	6 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
nie	15 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen

**an den Melodien**

oft	5 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn
manchmal	8 VorkonfirmandInnen	3 KonfirmandInnen
nie	12 VorkonfirmandInnen	9 KonfirmandInnen

**an den Sprüchen**

oft	2 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
manchmal	9 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen
nie	13 VorkonfirmandInnen	6 KonfirmandInnen

**am Gebetsteil**

oft	2 VorkonfirmandInnen	---
manchmal	10 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen
nie	13 VorkonfirmandInnen	8 KonfirmandInnen

<sup>6</sup> Alle Konfirmanden haben ein Gesangbuch von der Gemeinde bekommen.

### 3. Fragenblock: Singhaltung allgemein (Kontrollfrage zur besseren Einordnung):

#### Singst Du sonst gerne?

ja sehr	12 VorkonfirmandInnen	9 KonfirmandInnen
manchmal	5 VorkonfirmandInnen	8 KonfirmandInnen
selten	8 VorkonfirmandInnen	---
ungern	2 Vorkonfirmandinnen	3 KonfirmandInnen
nie	3 VorkonfirmandInnen	1 KonfirmandIn

#### War das schon immer so?

ja	21 VorkonfirmandInnen	14 KonfirmandInnen
früher ja, jetzt nicht mehr	3 VorkonfirmandInnen	2 KonfirmandInnen
jetzt schon, früher nicht	5 VorkonfirmandInnen	4 KonfirmandInnen

### 4. Verbale Äußerungen

#### Fällt Dir noch etwas zu dem Thema Kirchenlied ein, das Du aufschreiben magst?<sup>7</sup>

- *Ich mag die Lieder, die etwas lustiger und freundlicher und „kinderlieb“ sind und nicht so gern mag ich die ganz langsamen Lieder.*
- *Mich berühren eher die fröhlicheren Lieder, die traurigen und ...Lieder föhl ich mich eher langweilig oder traurig.*
- *Ich finde die Texte und Melodien sehr schön (meistens).* (Diese Vorkonfirmandin hat als persönliches Lieblingslied „Man sagt er war ein Gammler, er zog durch das ganze Land ...“ genannt.)
- *Ich finde, es sollten mehr stimmungsvolle Lieder sein, so wie in Filmen, wo Nonnen singen.*
- *Viel zu langsam und langweilig.*
- *Ich finde Kirchenlieder nur gut, wenn das Instrumentale stimmt und mich anspricht!!!*
- *Ich finde gut, dass es immer wahre Lieder sind und ich mag fröhliche Lieder.*
- *Manche Lieder sind Ohrwürmer!*
- *Weihnachtslieder finde ich schön*
- *Nein. Ich mag Kirchenlieder nicht wirklich. Ich höre lieber andere Musik.*
- *Die Lieder sind alle immer gleich und haben fast die gleiche Melodie.*

<sup>7</sup> Einige wenige absolut nichts sagende und reine Protest-Äußerungen sind ausgelassen.

- *Manche sind etwas altmodisch.*
- *Singen, tolle Lieder*

## 5. Konkrete Lieder

**Fallen Dir spontan Kirchenlieder ein?** (Als Hilfestellung wurden die Kategorien Morgen-, Abend-, Lob-, Advents-/Weihnachts-, Passions-, Oster- und sonstige Lieder vorgegeben, allerdings konnten die meisten damit nicht viel anfangen.)

- Macht hoch die Tür* (EG 1, auf Nachfrage im mündlichen Gespräch bei den VorkonfirmandInnen<sup>8</sup>)
- O Heiland reiß die Himmel auf* (EG 7; nach Blättern im Gesangbuch bei den KonfirmandInnen)
- Tochter Zion* (EG 13)
- Noch manche Nacht wird fallen* (EG 16, Str. 4 – Text ausgeschrieben)
- Wir sagen euch an den lieben Advent* (EG 17)
- Vom Himmel hoch da komm ich her* (EG 24)
- Es ist ein Ros entsprungen* (EG 30)
- Ich steh an deiner Krippen hier* (EG 37)
- Ihr Kinderlein kommet* (EG 43)
- O du fröhliche* (EG 44)
- Stille Nacht* (EG 46)
- Ehre sei dir Christe* (EG 75; nach Blättern im Gesangbuch)
- Christ ist erstanden* (EG 99; nach Blättern im Gesangbuch)
- Der Gottesdienst soll fröhlich sein* (EG 169; „kenne ich noch aus dem Kindergottesdienst“)
- Suchet zuerst Gottes Reich in dieser Welt* (EG 182)
- Herr, unser Herrscher, wie herrlich bist du* (EG 270; nach Blättern im Gesangbuch)
- Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen* (EG 272)
- Danke* ((EG 334; „cool“)
- Brich mit den Hungrigen dein Brot* (EG 420)
- Die helle Sonn leucht jetzt herfür* (EG 437; nach Blättern im Gesangbuch)
- Hinunter ist der Sonne Schein* (EG 467; nach Blättern im Gesangbuch)
- Geh aus mein Herz* (EG 503 auf Nachfrage<sup>9</sup> – eine Meldung: „*Meine Oma mag das Lied, ich kenne es nicht.*“)
- Laudato si* (EG 515)

<sup>8</sup> Aus Zeitgründen wurden ältere „allgemein bekannte“ Lieder nicht systematisch abgefragt.

<sup>9</sup> Aus Zeitgründen wurden ältere „allgemein bekannte“ Lieder nicht systematisch abgefragt.

*Stern über Bethlehem* (EG 542, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*Der Herr ist auferstanden* (eher EG 548 als EG 118)  
*Einer ist unser Leben* (EG 552, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*Herr, wir bitten, komm und segne uns* (EG 590, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*Er hält die ganze Welt in seiner Hand* (EG 619, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*Ins Wasser fällt ein Stein* (EG 621, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*Wenn das Brot, das wir teilen als Rose blüht* (EG 632, Regionalteil Kurhessen-Waldeck)  
*In der Stille angekommen*  
*Kyrie*  
*Halleluja*  
*Der Herr halte seine Hand über uns*  
*Eine handvoll Erde*  
*Man sagt er war ein Gammler, er zog durch das ganze Land*  
 Preiset den Herrn  
 Guten Abend, gut' Nacht  
 Give me that old time religion  
 When Israel was in Egyptland  
 King of Lord  
 O happy  
 I'm so glad that Jesus lives in my house  
 Oh Tannenbaum  
 Jingle Bells  
 Kling Glöckchen  
 Fröhliche Weihnacht  
*Stups, der kleine Osterhase*<sup>10</sup>

Die Fragen nach dem ersten Zugang zur Kirche wurden gestellt, um eine Grundhaltung der Kirche gegenüber zu ermitteln. Diese ist überwiegend positiv, der Anteil der negativen Bewertung ist nichtsdestotrotz als groß zu bezeichnen: Besonders der erste Eindruck vom Äußeren der Kirche und ihrem Innenraum sowie vom Orgelspiel ist den meisten Befragten in angenehmer Erinnerung. Bei den Lieder liegt das Ergebnis bei 25 positiven zu 16 negativen Voten, allerdings gibt es hier die meisten „sehr positiven“ Bewertungen.

<sup>10</sup> Ob die Angabe dieses in Kindergärten beliebten Ulkliedes als „Witz“ gemeint war, wie man annehmen möchte, sei dahin gestellt, die sonst genannten Lieder *Danke*, *Stern über Bethlehem* und *Laudato si* waren jedenfalls offenbar ernst gemeint.

Nur wenige KonfirmandInnen geben an, dass sie die Lieder des Gottesdienstes gerne singen, für die Mehrheit gilt das immerhin manchmal, doch viele verneinen dies. Wenig besser ist das Frageergebnis mit der vorgegebenen Begründung: „Ich singe gerne, weil ich dabei selbst etwas tue und nicht nur zuhören muss.“ Dennoch gehört das Singen für viele eindeutig, für die meisten immerhin manchmal zum Besten des Gottesdienstes. Als eindeutig zum Langweiligsten des Gottesdienstes gehörig betrachten nur zwei das Singen. Der überwiegende Teil der Befragten nimmt beim Singen immerhin manchmal die Texte als ansprechend wahr. Beim Lesen kann ein hoher Anteil mit den Texten nichts anfangen. Immerhin ein Drittel der Befragten gibt an, dass sie „sehr gerne“ singen, der Anteil der Nichtsänger ist mit 20% jedoch auch sehr hoch. Geistliche Lieder werden zu Hause selten gesungen. Die Frage, ob sie sich beim Singen/Lesen von Kirchenliedern Gott näher fühlen, hat die Hälfte der Befragten zumindest mit „manchmal“ beantwortet.

Noch höher ist der Anteil derjenigen, sich in ihren Gefühlen, ihrem Inneren von Kirchenliedern berührt fühlen. In den Familien der meisten KonfirmandInnen ist geistliches Liedgut wenig präsent.

Die Antworten zum Gesangbuch als solchem sind etwas schwierig zu bewerten, da sie offenbar zum Teil nicht richtig verstanden wurden. So wurde zwar mündlich erläutert, dass mit Gesangbuch das EG gemeint ist, offenbar schwebte manchen aber doch ein Liederbuch überhaupt vor. Klar wird jedoch, dass das Gesangbuch kaum als ein Buch wahrgenommen wird, in dem man mit Gewinn blättern kann.

Die VorkonfirmandInnen konnten die Frage nach Liedern, die ihnen bekannt sind, im Gespräch in Kleingruppen nur zögernd beantworten. Auffällig ist, dass, wenn überhaupt, neuere Kirchenlieder genannt wurden. Am ehesten fielen ihnen Weihnachtslieder ein, darunter scheint *Stern über Bethlehem* das bekannteste und beliebteste zu sein. Die KonfirmandInnen haben Liedtitel schriftlich niedergelegt und dazu auch die Möglichkeit genutzt, im EG zu blättern. Häufig wurde in beiden Gruppen *Give me that old time religion*, *Wenn das Brot, das wir teilen* und *Ich lobe meinen Gott* genannt. Bei der Angabe der fünf zuletzt aufgeführten Lieder in Abschnitt 5 (s.o.) wurde sicher nur die Vorgabe Weihnachtslied/Osterlied wahrgenommen und nicht mehr an die eigentlich gemeinte geistliche Bestimmung gedacht.

Einerseits bestätigt die Umfrage in der Cappeler Gemeinde also die allgemein verbreitete Auffassung, dass das Kirchenlied beim Nachwuchs in „ganz normalen Gemeinden“ keine besonders gute Reputation hat und auch nur recht geringe Kenntnisse vorhanden sind. Andererseits kann die oft zu hörende Begründung, es sänge ja auch sonst niemand mehr selbst, nicht bestätigt werden. Der Anteil derjenigen, die zum Singen im Gottesdienst zum Kirchenlied als solchem eine „manchmal“ positive Haltung angegeben haben, lässt hoffen. Die insgesamt

freundliche Erinnerung an die Lieder beim ersten Gottesdienstbesuch fordert geradezu heraus, dieses Repertoire weiter auszubilden. Diese Chancen müssen genutzt werden! Die Auffassung, mit dem EG sei bei Kindern und Jugendlichen nichts zu wollen, führt gerade in die falsche Richtung. Ihnen muss das Kirchenlied so wertvoll gemacht werden, dass die ihnen der Gottesdienst nicht zuletzt deswegen ans Herz wächst. Wie kann das geschehen?

So oft es geht, sollten Kinder einen Teil des Gottesdienstes miterleben können, bevor sie in einem eigenen Kindergottesdienst auf kindgerechte Art angesprochen werden. Hier werden die Anfänge gelegt, um Kinder in den Gottesdienst hineinzuwachsen zu lassen. Das Werkbuch zum EG begründet dies einleuchtend: „Kleine Kinder ‚verstehen‘ noch ganzheitlich. Für sie ist es nicht wichtig, dass sie den Text eines Liedes intellektuell nachvollziehen können. Schon bevor sie selbst singen können, erfassen sie die Schönheit einer Melodie, ihren rhythmischen Reiz, den Klang einer singenden Stimme; sie spüren, ob die Person, die singt, ‚bei der Sache‘ ist; sie sehen Bilder und Bildworte, die im Text vorkommen, und phantasieren ihnen nach; sie lassen sich vom interessanten Klang eines Wortes oder von einem besonderen Reim faszinieren und können mitunter ein Lied gar nicht oft genug hören.“<sup>11</sup> Beispiele aus dem klassischen Kirchenliedrepertoire wären *Sonne der Gerechtigkeit*, *Macht hoch die Tür*, *Wohl denen die da wandeln vor Gott in Heiligkeit* (viele Kinder haben ein Gespür für „Heiligkeit“), *Geh aus mein Herz und suche Freud*, *All Morgen ist ganz frisch und neu*<sup>12</sup> „In dieser Phase können sie [die Kinder] Lieder aufnehmen, die sie vielleicht erst als Erwachsene wieder entdecken und in ihrem tieferen Gehalt erkennen.“<sup>13</sup> Die Gemeinden sollten dazu ermutigt werden, den Kindern diese Gelegenheit zu geben. Das Eingangslied des Gottesdienstes – welcher der liturgisch möglichen Inhalte (Morgenlied, Lied zum Gottesdienstbeginn, Anrufung des heiligen Geistes, Lied zum Kirchenjahr,...)<sup>14</sup> zum Tragen kommt – muss, wann immer Kinder anwesend sind, unter diesem Aspekt besonders sorgfältig ausgewählt werden. Es wird dann für Kinder und Erwachsene gleichermaßen ansprechend sein, auch wenn es in unterschiedlicher Art und Weise „verstanden“ wird. Dabei muss notwendigerweise auch die Melodie als Sympathieträger berücksichtigt werden. Das Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch bietet hierzu eine Liste mit geeigneten Liedern an<sup>15</sup>, die natürlich nach eigenen Bedürfnissen modifiziert werden kann. Gerade weil im Kindergottesdienst verstärkt neuere, schlichtere Lieder und Spiellieder eingesetzt

<sup>11</sup> Lieder für Kinder und Jugendliche in: Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch. IV, Göttingen 1997, S. 81

<sup>12</sup> Beliebte Kirchenlieder aus dem Repertoire meiner eigenen und befreundeter Kinder im Alter zwischen 2 und 10 Jahren.

<sup>13</sup> s. FN 11

<sup>14</sup> Handbuch der Liturgik (...)

<sup>15</sup> WEG IV, Göttingen 1997, S. 82–83.

werden (und auch werden müssen), darf und sollte im Eingangsteil eines Gottesdienstes eben gerne auch aus dem älteren bildreichen Repertoire gewählt werden. Was über die Qualität von Kirchenliedern gesagt werden kann (s.u.), hier kommt es besonders zum Tragen, denn ein starker, von Herzen kommender Gemeindegesang, ist der beste Weg, ihn den Kindern lieb zu machen.

„Im Gemeindegesang werden die Singenden gemeinsam berührt von Traditionen, zugleich tradieren sie selbst.“<sup>16</sup> Im Bewusstsein, dieser Traditionskette anzugehören, wird den Jugendlichen im Konfirmandenunterricht der kulturelle und geistliche Schatz des Gesangbuches nahe gebracht. „Erklären können wir’s nicht, verschweigen dürfen wir’s nicht, also singen wir.“ (Augustin)<sup>17</sup> Diese Aufgabe, die eigentlich der Religionspädagogik zufällt, sollte von der Fachdisziplin Hymnologie profitieren können. Hier wäre eine Art „Grundkurs Gesangbuch“ gewiss hilfreich. Stichwortartig seien hierzu einige Ideen skizziert:

- Kirchenlied und Gesangbuch, eine kultureller und geistlicher Schatz
- Erfahrungen mit dem Kirchenlied: Sammlung von Texten, die deutlich machen, dass mit dem Kirchenlied ein Konsens guter Lieder bestehen kann, der Menschen tragen kann.
- Ermutigung, Kindern (bestimmte) Kirchenlieder zuzumuten (Ausarbeitung einiger Lieder aus der Liste des WEG)<sup>18</sup>
- Ideen zum Einüben von Liedern im Konfirmandenunterricht
- Einbeziehung von Jugendlichen, die selbst Instrumente spielen
- Aufgaben zum Stöbern im Gesangbuch mit dem Ziel, aus verschiedenen Rubriken Lieder aus verschiedenen Jahrhunderten auszuwählen, von denen in den Gottesdiensten dann möglichst wenigstens eines – an welcher Stelle auch immer – ausgewählt werden sollte – das hätte dann nicht nur einen Wiedererkennungseffekt bei den Jugendlichen, die vor allem pflichtgemäß anwesend sind, sondern nähme sie in ihren Bedürfnissen auch ernst.
- Liedandachten (von Jugendlichen?) für Jugendliche.
- Bibliographie von Konzepten für die Arbeit mit dem Gesangbuch im Konfirmandenunterricht<sup>19</sup>
- Zugänge für diejenigen, die wirklich nicht gerne singen (davon gibt es auch unter den Erwachsenen) oder gerade nicht singen können (Stimmbruch, In-

<sup>16</sup> Christa Reich, *Der Gemeindegesang*. In: Winfried Bönig (Hg.), *Musik im Raum der Kirche*, Stuttgart 2007, S. 362–375, zit. S. 373

<sup>17</sup> Zit. nach Christian Möller (Hg.), *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*. Ein hymnologisches Arbeitsbuch. Tübingen/Basel 2000 (Mainzer hymnologische Studien.1)

<sup>18</sup> WEG IV, Göttingen 1997, S. 82–83.

<sup>19</sup> Z.B. „*Gott gab uns Atem ...*“ *Anregungen und Bausteine zu Liedern*. Gütersloh 1996; (kopraxis 35); *Das Evangelische Gesangbuch im KU*, 2001 (konfernormal 62); Wolfgang Teichmann, *Singen im Konfirmandenunterricht*, Unterrichtsmaterialien zum Downloaden: <http://www.rpi-locum.de/teikon.html>

fekte). Anleitung lesend und hörend teilzunehmen. „Jedes [...] Kirchenlied sollte in einem Kreis hörbereiter Menschen auch als ein deutsches Strophen Gedicht laut vorgelesen werden können! Auch wenn die Worte nur für sich selbst abgedruckt werden, sollten sie bei stiller Lektüre Aufmerksamkeit finden und zur Besinnung anregen können [...] es dürfte kein [...] schlechtes Gedicht sein, dessen Schwächen sich nur unter der Decke einer ansprechenden Melodie, eines effektvollen Arrangements zu verbergen vermag.“<sup>20</sup>

Vorschläge für Liederfeste, bei denen quer durch die Jahrhunderte verschiedene Stile zu ihrem Recht kommen. Alle musikalisch aktiven Gemeindegruppen können hierbei beteiligt werden: Chor, Kinderchor, Gospelgruppen, Jugendbands, Posaunenchor ... Hier könnte die Praxis der „Hymnfestivals“ der IAH-Tagungen als Vorbild aufgegriffen werden. Wichtig ist, dass die Gemeinde im Wechsel in den Gesang mit einbezogen wird, denn im gemeinsamen Singen geschieht die „Ausrichtung auf die Heilsgeschichte“<sup>21</sup>. Die Gemeinde wird selbst noch aktiver, wenn im Stehen gesungen wird.<sup>22</sup>

Kirchenlied und Kinder. Nachdrücklich sei der kirchliche Nachwuchs der Hymnologie ans Herz gelegt – die Gemeinden als Ganze werden davon profitieren.

<sup>20</sup> Qualitätsfragen bei der Übersetzung von Kirchenliedern. Referat bei der Tagung der IAH in York 1997, IAH-Bulletin 26 (1998), 119–132, zit. S. 123

<sup>21</sup> Christa Reich, Der Gemeindegesang. In: Winfried Böinig (Hg.), Musik im Raum der Kirche, Stuttgart 2007, S. 362–375, zit. S. 373 – Vgl. auch Jürgen Henkys, Singender und gesungener Glaube. Das Kirchenlied im christlichen Leben. In: Ders., Singender und gesungener Glaube. Hymnologische Beiträge in neuer Folge. Göttingen 1999, S. 30–41

<sup>22</sup> Christa Reich, Der Gemeindegesang. In: Winfried Böinig (Hg.), Musik im Raum der Kirche, Stuttgart 2007, S. 362–375, zit. S. 373

## Der Vorstand der IAH 1959–2009

### Präsidenten:

Konrad Ameln	1959–1967
Markus Jenny	1967–1985
Robin Leaver	1985–1989
Andreas Marti	1989–1993
Christian Bunnars	1993–1999
Franz Karl Praßl	1999–[2011]

### Vizepräsidenten:

Ulrich Teuber	1959–1983
Robin Leaver	1983–1985
Gerhard Hahn	1985–1989
Willen Kloppenburg	1989–1991
Ada Kadelbach	1991–1999
Alan Luff	1999–[2011]

### Sekretäre:

Markus Jenny	1959–1967
Philipp Harnoncourt	1967–1983
Marguerite Jenny-Loeliger	1983–1985
Magda Riehm	1985–1994
Christian Finke	1995–2005
Barbara Lange	2005–

### Vorstandsmitglieder:

Marijke Bleij-Bel	1999–2007
Christian Bunnars	1989–1993
Hedda T. Durnbaugh	1989–1999
Ilona Ferenczi	1991–1999

Stefan A. Ferenčak	1999–
Ansgar Franz	2005–
Gerhard Hahn	1983–1985
Karl-Johan Hansson	1991–1999
Jürgen Henky	1983–1989
Caspar Honders	1959?–1985
Ada Kadelbach	1989–1991
Willem Kloppenburg	1985–1989
Hermann Kurzke	1999–2005
Robin Leaver	1981–1983
Jan R. Luth	1991–1999
Andreas Marti	1985–1989
Karol Mrowiec	1975–1981
Alfonz Nádasz	1983–1991
Maria Pfirrmann	2007–
Franz Karl Praßl	1993–1999
Waltraud Sauer-Geppert	1975–1983
Eberhard Schmidt	1977–1983
Ilsabe Seibt	1999–
Toomas Siitan	1993–2005
Kilian Szigeti	1981
Piotr Tarlinski	2005–
Sigvald Tveit	1999–
Elisabeth Wentz-Janaček	1983–1991

**Ehrenmitglieder:**

Markus Jenny  
Philipp Harnoncourt







I.A.H. Bulletin  
Nr. 37/2009



ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-205-6