



I.A.H. Bulletin Nr. 42/2014

A SACRED
SOUNDSCAPE
KLANGLANDSCHAFT
DES HEILIGEN

Part II / Teil II

27th BIENNIAL IAH CONFERENCE
27. IAH-STUDIEN TAGUNG
Amsterdam (Netherlands)
August 11th - 16th, 2013

Graz-Opole 2014

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 42/2014

A SACRED SOUNDSCAPE KLANGLANDSCHAFT DES HEILIGEN

27th Biennial IAH Conference
27. IAH-Studentagung
August 11th – 16th, 2013

Amsterdam (Netherlands)

Part II / Teil II
Papers / Beiträge

Edited by / Herausgegeben von
Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski

Graz–Opole 2014

Scholarly Committee / Wissenschaftliche Kommission

Prof. Dr. Peter Ebenbauer (Univ. of Graz, Austria)
Dr. Elisabeth Fillmann (FH Trier, Germany)
Prof. Dr. Ansgar Franz (Univ. of Mainz, Germany)
Prof. adj. Jørgen Kjærgaard (Univ. of Aarhus, Denmark)
Prof. Dr. Andreas Marti (Univ. of Bern and Zürich)
Prof. Dr. Franz Karl Praßl (Univ. of Music, Graz Austria)
Prof. Dr. Anthony Ruff (St. John's Univ., MN, USA)
Dr. Piotr Tarlinski (Univ. of Opole, Poland)

Editorial staff / Redaktion

Dr. David Scott Hammes (Trondheim, Norway)
Barbara Lange (Mirow, Germany)

I.A.H.-Office / IAH Sekretariat

Barbara Lange
Schildkamp 1 B; D-17252 Mirow (Germany)
E-mail: sekretariat@iah-hymnologie.de

Contributions for the *Bulletin* are to be sent to the IAH office,
and then they will be submitted to the scholarly commission for peer review.
Beiträge für das Bulletin sind an das Sekretariat der IAH zu senden und werden
von der Wissenschaftlichen Kommission einem Peer Review unterzogen.

ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-472-2

Cover photo / Titelfoto

Oude Kerk in Amsterdam: Grand Organ / Hauptorgel

Graphic design by / Graphische Gestaltung

❖ Studio IMPRESO Przemysław Biliczak (Poland)

Printed by / Druck

Drukarnia Wydawnictwa św. Krzyża w Opolu (Poland)

Inhalt – Contents

Editorial	5
Editorial	7
Roel A. BOSCH	
The Psalms: Core of the Dutch hymnbook. A result of five centuries of musical, theological and cultural developments	9
Yu-Ring CHIANG	
Von Schottland „bis an das Ende der Erde“. Über die frühen Kirchenlieder in Formosa (Taiwan) in schottischen Berichten	23
Arie EIKELBOOM	
Hymnologie in den Niederlanden – Ein Überblick	35
Pieter ENDEDIJK	
Das neue <i>Liedboek – zingen en bidden in huis en kerk</i> (2013) im Vergleich mit dem bisherigen <i>Liedboek voor de Kerken</i> (1973)	39
Gracia GRINDAL	
Meters and meaning	45
Martin J.M. HOONDERT	
A new Requiem	55
Konrad KLEK	
Bachs Choralkantatenjahrgang in hymnologischer Sicht	61
Geert MAESSEN	
Towards a reconstruction of the Old Hispanic threnos-melody	77

Andreas MARTI

Das neue niederländische *Liedboek*: Musikalische Beobachtungen 87

Arleta NAWROCKA-WYSOCKA

Congregational singing in the Lutheran Church of Cieszyn Silesia
in the 19th and early 20th century 95

Ekkehard POPP

„Davon ich singen und sagen will“ –
Bilanz und Perspektiven der Celler Kirchenliedreihe 105

Pieter POST

Theatrical, rebellious, controversial and loved. *The Winds of God*:
from a Norwegian drinking song to an international church hymn 113

Franz Karl PRASSL

Gott leben alle Tage. Das deutschsprachige katholische Gebet- und
Gesangbuch *Gotteslob* (2013). 135

Felician ROŞCA

Snapshots from the 2013 hymnology seminar 197

Christoph SCHWEIKLE

„Weil diese Lieder eine Wirkung haben, die phänomenal ist“. Welche
ekkleziologischen Bilder werden durch Gemeindegesang transportiert? 209

Hans-Jürg STEFAN

„Wir bitten Sie inständigst, doch zu erkunden ...“. Zum Fund des
doppelten Briefautographs von Jochen Klepper und Gertrud Staewen,
vom 8.1.1942. 219

Ágnes WATZATKA

Tradition und Zeitgeist. Figuralismus im Kirchengesang. 241

Jochen KAISER

Erlebnisorientierte Liedanalyse Methodenvorstellung und Beispielanalyse 255

Editorial

Wie schon im Editorial zum Bulletin 41/2013 angekündigt, folgen im Bulletin für das Jahr 2014 die Sektionsbeiträge der 27. Studientagung der IAH in Amsterdam vom 11.-16. August 2013. Zum Generalthema der Tagung „A Sacred Soundscape – Klanglandschaften des Heiligen“ sind neben den Hauptreferaten insgesamt 23 Referate als Sektionsbeiträge von Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmern gehalten worden. 17 davon wurden zur Publikation im Bulletin eingereicht und sind in diesem Bande enthalten. Damit ist ein wesentliches Element der Studientagungen der IAH – die Vorstellung der Forschungsergebnisse der Mitglieder entweder zum Tagungsthema oder auch als freie Beiträge – in diesem Band dokumentiert. Dazu kommt noch ein freier Beitrag, der nicht auf der Tagung verlesen worden ist, den wir aber aufgrund seiner Aktualität und seines interessanten methodischen Ansatzes Ihnen – geehrte Leserinnen und Leser – nicht vorenthalten wollen.

Roel Bosch stellt dar, dass die metrischen Psalmen im niederländischen Gesangbuch ein Ergebnis von Entwicklungen über fünf Jahrhunderte darstellen: theologisch, musikalisch und allgemein kulturell. *Yuring Chiang* forscht seit vielen Jahren intensiv über die Rezeption protestantischer Kirchenlieder auf der Insel Taiwan. Diesmal beschreibt sie unter dem Titel „Von Schottland bis an das Ende der Erde“, wie in schottischen Berichten die Aufnahme der frühen Kirchenlieder in Taiwan (Formosa) gesehen und bewertet worden ist. *Arie Eikelboom* beschäftigt sich mit generellen Fragen unter dem Titel „Hymnologie – eine Gesamtübersicht“. Eine interessante Gegenüberstellung, die viel über die hymnologischen und liturgischen Entwicklungen der letzten 40 Jahre aussagt, bringt *Pieter Endedijk*: Das neue *Liedboek - zingen en bidden in huiseenkerk* (2013) im Vergleich mit dem bisherigen *Liedboekvoor de Kerken* (1973). *Gracia Grindal* gibt einen weiteren Einblick in ihre Arbeit als Liederdichterin. Sie berichtet über neue Kirchenlieder zu den Lesungen nach dem neuen Common Lectionary, das inzwischen von zahlreichen Kirchen verwendet wird und auch der Rezeption durch neue Lieder bedarf, ist es doch „A treasury of faith – ein Schatz des Glaubens“. *Martin Hoondert* zeigt in seinem Beitrag „A new Requiem – ein neues Requiem“ auf, wie sich seit der jüngsten katholischen Liturgiereform in den Niederlanden ein neues Repertoire für den Gemeindegesang bei den Begräbnismessen usw. entwickelt hat, welches das klassische (gregorianische) „Requiem“ weitgehend abgelöst hat. *Konrad Klek* gibt vertiefte Einsichten in einzelne Gestaltungsprinzipien barocker Kantaten anhand einer hymnologischen Betrachtungsweise von Bachs Choralkantatenjahrgang. Aus

einem völlig anderen Bereich kommt der Aufsatz von *Geert Maessen*. Der Gregorianikfachmann beschäftigt sich mit der Rekonstruktion der Melodien für die Klagelieder des Triduum sacrum gemäß der altspanischen Tradition. *Andreas Marti* durchleuchtet kritisch das neue *Liedboek* aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive und kommt zu überraschenden Einsichten. *Arleta Nawrocka-Wysocka* beschäftigt sich in ihrem Beitrag auf der Basis ihrer Feldforschungen mit der Praxis älterer Techniken des Gemeindegesangs in der Lutherischen Kirche von Cieszyn-Silesia (schlesisch Teschen) im 19. und frühen 20. Jahrhundert. *Ekkehard Popp* berichtet über eine gelungene Initiative zur Vermittlung von Kirchenliedern an eine breitere Öffentlichkeit (Liederpädagogik) in der evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde Celle-Neuenhäusen. Unter dem Titel „Davon ich singen und sagen will“ zieht er eine Bilanz und zeigt Perspektiven auf. *Pieter Post* referiert im Rahmen des Tagungsthemas zu „The wind of God“. Das Jahr 2013 brachte auch den katholischen Kirchen in Deutschland und Österreich ein neues Gesangbuch: das *Gotteslob* 2013, welches das *Gotteslob* 1975 abgelöst hat. *Liedboek* und *Gotteslob* hatten etwas die gleiche „Lebenszeit“ und wurden – überraschend – mit einander sehr ähnlichen Konzeptionen erneuert. *Franz Karl Prassl* stellte das *Gotteslob* 2013 in einem erweiterten Sektionsbeitrag ausführlich vor. Die Neuerungen des Buches auf vielen musikalischen wie liturgischen Ebenen erfahren Sie in diesem Beitrag. Eine virulente hymnologische Landschaft ist Rumänien: vielsprachig, multinational und multikonfessionell. *Felician Rosca* gibt einen Einblick in einige der aktuellen Fragestellungen der Forschung. *Christoph Schweikle* referierte über das Verhältnis von Kirchenliedern und Kirchenbildern und stellte dazu einige Überlegungen an. *Hans-Jürg Stefan* konnte einen überraschenden Fund präsentieren: ein doppeltes Briefautograph von Jochen Klepper und Gertrud Staewen an Walter Tappolet.

Agnes Watzatka untersuchte weitverbreitete, aber auch weitgehend abgekommene Praktiken im Gemeindegang unter dem Titel: „Tradition und Zeitgeist: Figuralismus im Kirchengesang“.

Außerhalb der Dokumentation der Tagung folgt ein Beitrag, der sich mit neuen Ansätzen einer hymnologischen Betrachtung von Kirchenliedern widmet: *Jochen Kaiser* betreibt eine „erlebnisorientierte Liedanalyse“, die nicht nur nach dem „Was“ des Singens fragt, sondern auch nach dem „Wie“. Anhand einer Methodenvorstellung und einer Beispielanalyse möchte der Autor damit auch eine Diskussion unter hymnologischen Fachleuten anstoßen.

Es ist wieder ein bunter Strauß an Themen und Perspektiven geworden. Die Herausgeber bedanken sich bei den Autorinnen und Autoren, besonders aber bei Barbara Lange und David Scott Hamnes für die redaktionelle Bearbeitung der Referate. Bei unserer Leserschaft erhoffen wir gütige Nachsicht für das verspätete Erscheinen des *Bulletins*, das einer Reihe von Gründen geschuldet, aber auch uns unangenehm ist.

Wir wünschen Ihnen allen eine ertragreiche Lektüre.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

Editorial

As already announced in the editorial in the 41/2013 *Bulletin*, the sectional presentation of the 27th IAH conference in Amsterdam of August 11-16, 2013 are in the 2014 *Bulletin*. There were, alongside the plenary addresses, a total of 23 sectional presentations given by participants on the general theme of the conference, “A Sacred Soundscape – Klanglandschaften des Heiligen.” Of these, 17 were submitted for publication in the *Bulletin* and are in this volume. An essential element of the IAH conference is thus document in this volume – the presentation of the research of members either on the conference topic or other topics. There is an additional paper which was not read at the conference but, because of its timeliness and its interesting methodical approach, we did not want our interested readers to miss.

Roel Bosch shows that the metrical psalms in the hymnal from The Netherlands represent the results of over five centuries of developments: theological, musical, and broadly cultural. For many years, *Yuring Chiang* has researched the reception of Protestant congregational hymns on the island of Taiwan. Under the title “From Scotland to the end of the earth,” she now describes how the reception of early congregational hymns in Taiwan (Formosa) has been viewed and evaluated in Scottish reports. *Arie Eikelboom* takes up general questions under the title “Hymnology – A General Survey.” *Pieter Endedijk* provides an interesting contrasting view that says much about the hymnological and liturgical developments of the last 40 years: the new 2013 *Liedboek–zingenen bidden in huiseenkerk* [“Hymnal – Singing and Praying in Home and Church”]. *Gracia Grindal* offers a broadened view of her work as hymn text writer. She reports on her new hymns for the Scripture readings in the new Common Lectionary, which by now is used in many churches and has created a need for new hymns. It is indeed “a treasury of faith – ein Schatz des Glaubens.” In his piece, “A New Requiem – ein neues Requiem,” *Martin Hoondert* shows how, since the most recent Catholic liturgy reform in The Netherlands, a new repertoire for congregational singing at burials has developed which has largely displaced the classical (Gregorian) “requiem.” *Konrad Klek* gives deepened insight into individual construction principles of Baroque cantatas from the viewpoint of a hymnological consideration of Bach’s yearly cycle of choral cantatas. The piece by *Geert Maessen* comes from a

completely different direction. An expert in Gregorian chant, he takes up the reconstruction of melodies for the Lamentations of the Sacred Triduum according to the old Spanish tradition. *Andreas Marti* critically examines the new *Liedboek* from a musicological perspective and comes to surprising insights. In her piece, *Arleta Nawrocka-Wysocka* concerns herself with the praxis of older techniques of congregational singing in the Lutheran church of Cieszyn Silesia in the 19th and early 20th century on the basis of her field research. *Ekkehard Popp* reports on a successful initiative for conveying congregational hymns to a broader public (hymn pedagogy) in the Lutheran-evangelical congregation of Celle-Neuenhåusen. Under the title “Of This I Will Sing and Speak,” he takes stock and opens up perspectives. *Pieter Post* took up the conference theme in “The Wind of God.” The year 2013 also brought a new hymnal to the Catholic churches in Germany and Austria: the 2013 *Gotteslob*, which replaces the 1975 *Gotteslob*. The *Liedboek* and *Gotteslob* had approximately the same “lifetime” and – surprisingly – were revised under conceptions very similar to each other. *Franz Karl Prassl* presents the 2013 *Gotteslob* in greater detail in an expanded sectional presentation. In this piece, one learns of the revision of the book on many musical and liturgical levels. Romania is a tumultuous hymnological landscape: multilingual, multinational, and multiconfessional. *Felician Rosca* offers a view into some current questions in research. *Christoph Schweikle* reports on the relationship between congregational hymns and images of the church and offers relevant reflections. *Hans-Jürg Stefan* was able to present a surprising discovery: a double autograph letter from Jochen Klepper and Gertrud Staewent to Walter Tappolet. *Agnes Watzatka* investigates widely disseminated, but also widely abandoned, practices in congregational song under the title, “Tradition and *Zeitgeist*: Figuralism in Congregational Song.”

Along side documentation of the conference, there is a piece which takes up new approaches in hymnological viewpoints of congregational hymns: *Jochen Kaiser* develops an “experience-oriented hymn analysis” which inquires not only into the “what” of singing, but also the “how.” Through presentation of method and an analysis of examples, the author wishes to stimulate a discussion among hymnological experts.

Once again it is a colorful bouquet of topics and perspectives. The editors thank the authors, and especially Barbara Lange and David Scott Hamnes for their editorial work on the papers. We hope for our readers’ forbearance that this *Bulletin*’s appearance is delayed, which happened for a variety of reasons and is unpleasant for us.

We wish you all productive reading.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

The Psalms: Core of the Dutch hymnbook. A result of five centuries of musical, theological and cultural developments

In this article we follow the psalms through Dutch post-reformation history. We pay attention to the different ways psalms have been and are used in liturgy. But it is not just liturgy and church-history; psalms and quotations from psalm have been used as markers of every-day events, of a way of life. They play an important role in the new *Liedboek, zingen en bidden in huis en kerk*¹. Different forms, both in text and in music, illustrate this.¹

Introduction: De moeder de vrouw

Every language has its own 'ideal sonnet': in the English language one may read Shakespeare, Germans choose Goethe or Schiller. In Dutch language, most often a rather modern one is quoted, '**De moeder de vrouw**', by Martinus Nijhoff. This poem was written in the 1930s, in rather colloquial Dutch, and is about a visit to a new bridge, a pass-time bike-trip.

*Ik ging naar Bommel om de brug te zien.
Ik zag de nieuwe brug. Twee overzijden
die elkaar vroeger schenen te vermijden,
worden weer bureu. Een minuut of tien
dat ik daar lag, in 't gras, mijn thee gedronken,
mijn hoofd vol van het landschap wijd en zijd -*

¹ All this is only part of a larger story. More detailed information may be found in the following texts: Roel BOSCH, 'En nooit meer oude Psalmen zingen', zingend geloven in een nieuwe tijd, 1760-1810, Zoetermeer 1996; Roel BOSCH, *Die Statenberijming von 1773 in den Niederlanden, Staatliches Bemühen, theologische Grundlagen und kirchliche Rezeption*, in Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens & Jan R. Luth (eds), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden*. 16.-18. Jahrhundert. 2004, Tübingen. A full list of publications by Bosch may be found at <http://iloapp.noorderlichtgemeente.nl/blog/roelbosch?Home&post=181>

*laat mij daar midden uit de oneindigheid
een stem vernemen dat mijn oren klonken.*

*Het was een vrouw. Het schip dat zij bevoer
kwam langzaam stroomaf door de brug gevaren.
Zij was alleen aan dek, zij stond bij 't roer,*

*en wat zij zong hoorde ik dat psalmen waren.
O, dacht ik, o, dat daar mijn moeder voer.
Prijs God, zong zij, Zijn hand zal u bewaren.²*

To give an idea of the contents, here an un-authorised translation:

The mother, the woman

*I went to Bommel to watch the bridge.
I saw the new bridge. Two opposites, which
used to avoid each other, so it seemed,
now were neighbours. May have been ten minutes,
I, laying in the grass, finished my tea,
head full of the landscape all around –
let me hear, from the midst of eternity,
a voice that made my ears ring.*

*It was a woman. The ship on which she sailed
came slowly down the stream and through the bridge.
She was alone on deck, and steering,

and what she sang, I heard that it was psalms.
Oh, I thought, oh, were it my mother, sailing there.
Praise God, she sang. His hand will keep you.³*

The story behind the poem has been made up. It is not an autobiographical realistic story, Nijhoff didn't go to this bridge. He got the idea after a story told by a friend of his. But in the same way it is even more than realistic: it tells the whole story of Nijhoff, his position in life, in family, in faith, together with the whole story of Dutch culture. The two opposites may represent the town, one side of the river, and the farmland, north; but also the southern, Roman-catholic part of the country, and the northern protestant part. These were two ways of life, two different histories, the Dutch Republic in the North, the 'occupied coun-

² Nijhoff, 1894-1953, from *Acht sonnetten*.

³ The translations of these poems are provided to give an idea of the contents and are not to be published or used in any other way.

try' in the South.⁴ But also they show two generations, the pious mother, soldier in the Salvation Army, and the critical son, the one drinking tea, the other singing a religious song.

All of a sudden a voice is heard, connecting the two opposites: 'laat mij daar een stem vernemen', an expression common in vulgar Dutch. This is no 'high language'; it introduces a Revelation-like effect: 'my ears were ringing'. It was a voice as if straight from eternity. The voice belongs to a strong woman, steering a ship on the River Rhine (River Waal is considered a branch of River Rhine), but instead of noticing a Loreley-like figure, here is a god-fearing woman: she sings psalms and gives honour to God. This poem reflects Dutch cultural and religious history in 14 lines; both full of faith and with distance, with reverence and with humour, just like what psalms do in common life. This poem is repeating what many a psalm tells us: it reflects a part of life or even a whole way of life, it's a kind of a mirror glass. In Dutch Calvinist tradition, it is the psalms that catch 400 years of faith and life, in various ways, but always with the same going-together of text and melody, though both text and melody, or performing of the melody, may have been changed. Over and again, the psalms appear in a poem, a novel, a story, a comparison in daily life. In the three parts that follow I'll go to and fro between Dutch culture and the Liedboek, using culture to explain why these versions came into the book, but also the other way round, using the book to illustrate the broad diversity of psalm singing in the Netherlands.

1. The Genevan Psalms, as the backbone of Liedboek

The historical facts are well-known, and told more often: Calvin had all 150 Psalms translated into the form of 'chansons', rhyming verses. The whole congregation could sing these. For the sake of all those not speaking French, the young minister Petrus Datheen, from the southern part of Dutch-speaking Europe, translated these psalms into Dutch. He completed the work in 1566; his version was often used in refugee and diaspora communities. Every single stanza would match the corresponding French stanza.⁵ The language is steady, sometimes sturdy, using short sentences which are easy to follow, a real 'folk-text'.

⁴ During the era of the Republic, 1648-1795, the Southern parts of Brabant and Limburg were considered 'Generaliteitslanden'. The States General of the Seven United Netherlands occupied these regions, placed soldiers and ministers in the larger towns and had people pay taxes to the occupying forces. Things changed following the Batavian-French era from 1795-1813. However, Dutch people from the South still don't like to be called 'Holland', that being the main province in the time of occupation. River Waal is not the border between Holland and Brabant. The river Maas forms this border, some 10-20 kilometres further south; yet, the shape of the country changes from river Waal and southward.

⁵ The full text may be found here: <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=dath001psal01>

French is quite unlike Dutch: in many cases the fluent French stream of words could not easily be put into Dutch, without some problems with stress on certain syllables. Psalm 23 is a good example:

Psalm 23:1

*Dieu mon berger me conduit et me garde
MYN Godt voedt my als myn heerder ghepresen.*

One generation later, nobleman Marnix van St. Aldegonde made another translation in 1591, which is more renaissance-like, and more poetic:

DE Heer is self mijn Herder, die my hoedet.⁶

The Reformed church choose to go on singing Datheen; at home, in smaller circles of the elite, psalms would be sung in French, or in the translation of Marnix. The music of Jan Pieterszoon Sweelinck would match perfectly with French, which was no problem for the elite. Datheen belonged to another group, and to church.

Over the ages, criticism on Datheen became stronger. In the 1750s it was not very difficult to find examples to laugh at; partly because the language was out of date, or had an origin in South-Netherlandish dialect, and partly because the author was not considered a great poet. A story about a woman, living together with her father, illustrates this. One day the father died, next Sunday in church the Psalm was 3:3;

Datheen, 1566, Psalm 3:3:

*Dies sal ick rust' ontfæen,
End seker slapen gaen,
Bewaert voor alle schaede.
Ick sal des morgens klaer,
Ontwaeken sonder vaer,
Want Godt wilt my slaen gaede.*

*I'll get rest
and go to sleep well,
kept from all harm.
And in the morning, it's clear,
I'll wake up without FEAR / FATHER,
for God will watch me.*

She felt comforted: she woke up in the morning without 'vaer', 'father', and still God watched her. What a wondrous coincidence it was just this Psalm that had to be sung! But actually, the word 'vaer' meant 'fear'; well-educated people

⁶ The full text may be found here: <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=marn001boec02>

scorned illiterates like her, and laughed at her misunderstanding and not least her minister for printing the story to begin with. But exactly this way of listening to the psalm and singing it, illustrates the power the old texts and the old way of singing had. People would feel drawn into the text, encompassed by the history of the people of God, comforted in being not the only ones. Wasn't it Calvin, who repeated the old word of angels singing psalms, and we joining them in praying and praising God?

Anyhow, other versions, 'berijmingen', were made. The dark sides of Datheen inspired many to make their own try, and versify the psalms. Certainly in the towns in some churches people were singing from six different 'berijmingen' at the same moment, in 1770: the French text, Datheen, Marnix, Ghijssen, *Laus Deo Salus Populo*, Johannes Eusebius Voet. Though the way of singing – very slowly – made these different texts not really problematic, just adding to the discord in music and tones, the States General were afraid of troubles. They ordered a new 'berijming' to be made, composed from the last three mentioned. Nine men completed the work in three months, January-March 1772.⁷

In this book, the first line of Psalm 23 reads like this:

De God des heils wil mij ten herder weezen.

This text is also known as the **Statenberijming**, since 1967 often called 'Oude Berijming', 'Old version'.⁸

Many of the editors of these psalms didn't like the job. They would have preferred to edit 'Evangelical Hymns', in tune with the fulfilled gospel of our Saviour, and more in line with Isaac Watts. Government forbade this, to prevent revolts; but in the period of revolutions and evolutions, the Batavian-French time, the youngest minister of the Psalm-board, Ahasverus van den Berg, became the chair of the Hymn-board. So it came to the publishing of '**Evangelische Gezangen**', 1806. Many new song texts were applied to tunes of some psalms; a list was added, in which the tunes were arranged:

best, f.i. 3, 42, 84, 97, 119, 150, Simeon's canticle
 good, f.i. 22, 25, 100, 139, Zacharias' canticle
 acceptable, f.i. 5, 107, 121, 147, The canticle of Mary
 condemnable/objectionable, f.i. 23, 80, 104, 148, 149.⁹

⁷ Het boek der psalmen, nevens de gezangen bij de Hervormde Kerk van Nederland in gebruik'. The full text may be found here: http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=_boe008boek01

⁸ In this period the German reformed minister Mattias Jorissen fled to the Netherlands, became a minister in Hasselt Overijssel, and got to know these Psalms. He made a German 'Bereimung' in 1798, to replace Lobwasser. Some years later he became a member of the editing board of a Dutch Hymnbook, 'Evangelische Gezangen', published in 1806.

⁹ In fact this list reflects the popularity in the 18th century. The same list might be extracted from about ten popular hymnbooks. See Roel BOSCH, *En nooit meer oude psalmen zingen*, Zoetermeer

The version of 1773 became an icon in Dutch culture, and remained in use for another 200 years. It appears again and again as part of new hymnbooks and is still in use in right-wing Protestantism, in congregations where no hymns or ‘gezangen’ are accepted. From here, we make some long strides, and enter the 20th century. After 160 years, the 1773-text was no longer found adequate. This was partly because of the text, which for good readers clearly reflecting the enlightened theology of the 18th century, and for others provided unclear wording, phrases, and complicated sentences. Also music played a role. The text, although notated in the 1555-way, was sung isometrically; this prevented an easy way of re-introducing the original way of metric singing, attempted in the 1930s. Dutch authors, like Maarten ‘t Hart, like to tell about the misunderstandings they had as a child, when they had to learn the text by heart. Every Monday-morning, first thing in school, he had to sing a psalm. The meaning of the text often remained unclear to him.¹⁰

Ik zal mij buigen op uw eis, I will bow to your **command**,
 he interpreted as
Ik zal mij buigen op uw ijs, and he saw the image of himself,
 on skates on the **ice**, bowing down (‘buigen’)
 because of a fierce wind.

In choosing the psalm verses to be sung in church, humour sometimes played a role. There are lots of examples like this one. A minister, Ds. Prins (=Prince), was ordained and introduced to his new parish. His colleague, leading the service, had people sing, ‘Vest op prinsen geen vertrouwen’, ‘don’t trust p/Princes’. In everyday life often a phrase from a psalm could help bringing conversation to a next stop. And then, here we are in 1942, when the Synod of the Hervormde Kerk, tried to achieve a new ‘berijming’.

Hymnary 1938 had done good work, but the psalms remained a stumbling block. So they asked Nijhoff, as a poet engaged with the church, for advice. Nijhoff, very angry with the internal disorder of the Reformed Church, especially in the way the more liberal parts did not get any voice in the church of Amsterdam, and with the misdealings to Jewish members of the church, was not immediately willing to help. However, after the war new steps were made, and his time came again.

Some young poets, poetical ministers, most of them also well-known across the borders, f.i. Jan Wit, Willem Barnard, Ad den Besten, were asked to provide new texts. They hesitated, considered the tunes out of date, the form of text unfit.

1998, pp. 363-364.

¹⁰ This requirement still exists in some schools; it was very widely spread until the 1970s and 1980s.

One compared himself to David, not the singer but the warrior: ‘I can’t fight in this harness.’ And then senior poet Nijhoff was called in, and he convinced them that the work should be done, so that new generations again might know these texts by heart, texts which would accompany them to bed and to church, for better and for worse. He gave some eight examples of how the work could be done.¹¹

Nijhoff’s Psalm 23 provides an example:

Ik wil van God als van mijn herder spreken.

The beginnings of the Liedboek 1973

As soon as word was spread that the Nederlandse Hervormde Kerk intended to make a new Psalmberijming, the national organisations concerned with primary schools asked for their opinions to be heard. They feared that children from different churches attending the same school would be troubled if more differing new versions be issued. This urgent question motivated churches to come to an independent Society for a new Psalmbook, an organisation which later became the ISK, Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied, issuing the hymnbooks 1973 and 2013, with mandates from the different participating churches.

So then they started, ‘Hervormd, Remonstrants, Luthers, Doopsgezind, Gereformeerd, Vrijgemaakt Gereformeerd, Christelijk Gereformeerd’, later to be joined by the Baptists, who soon left again, as did Vrijgemaakt en Christelijk Gereformeerd. The new text was made in the years until 1960, and a test-version was introduced, revised, and from 1967 onward it became the most widely used version of the psalms.

Young poets from the late 1940s and 1950s, such Barnard, Den Besten and Wit, had learned a lot in remaking the psalms; their knowledge came again to fruits in these beautiful hymns they wrote or translated, part of Liedboek 1973. The language of the psalms is resounding there again! These 150 psalms are all part of *Liedboek, zingen en bidden in huis en kerk*, 2013. The editing board had no say in this respect. The participating churches made this a clear demand, mainly because in some congregations the move from ‘berijming’ 1773 to 1967 is only recently put into effect.

The theological views in these versions are not all equal. Datheen and 1967 have in common the idea that the psalms in themselves are clear enough. In the sung text, the poet does not have to help the singer in contextualizing the psalms. Christ or church are not mentioned, there are no remarks pointing to gospel texts or epistles. Nijhoff, his mother a soldier in the Salvation Army, permitted him-

¹¹ Nijhoff translated psalms: 3, 16, 21, 23, 60, 67, 108, 150. Of all translations, these are the most ‘free’ ones.

self a little bit more freedom: in Psalm 23 he inserts the words, 'nachtmaal der genade', 'the nocturnal supper of grace'; in Psalm 150 he extends the temple, *praise God in his temple*, to the whole world: *praise God everywhere*, a universalists view.¹² The other poets as far as I can see refrain from this very subtle contextualization of the psalms.

In the 1773 'berijming' the composing team grudgingly agreed with the impossibility of not adding evangelical hymns. They tried to free the psalms from non-enlightened images of God, of immoral human behaviour, to remove what they called 'old-jewish elements' and to add visions of hope on a better world. Especially in Psalm 22 we recognise the ideals of the first missionary societies. All the people of the world will know that 'it is finished', 'het is volbracht' is a quote from John 19. Yet, the name of Christ and his church may be looked for in vain. The christianised psalms of Watts were for some the ideal, but this was as yet not to be reached in Dutch context.

Criticism: not 1967 again!

Back again to Liedboek 2013 and its reception. It is good to be reminded of the many voices that asked for a new 'berijming', and thought it a pity that the Liedboek again used the 1967-version. To make a whole new psalter would have taken far more time than the five years available; but in some cases contemporary poets were asked to make new strophic rhyming psalms. One of them a young poet, the others in their 60s or 70s; in most cases the result was a more or less a free excerpt from the psalm. None of these new versions has retained the old Genevan tune; two of these, numbers 4 and 13, are rather jazzy, with melodies borrowed from the Scottish Church Hymnary IV, and the other four have new tunes. Will the churches, will ISK think it worthwhile to evaluate these six new psalms, and try to come to a new 'berijming' again?¹³

2. Roman-catholic renewal and ecumenical liturgical renewal: ad fontes

In the days of the Second Vatican Council (1962-1965), the Latin-american trappist priest, Ernesto Cardenal, used to the daily office of praying psalms, published 'Salmos', a contextualised version of several psalms, in the spirit of liberation theology. In the Netherlands the translation of this book became very popular: at least eight prints were made in Dutch, entitled not just 'Psalms', but: 'Protest achter prikkeldraad', 'protest behind barbed wire'. The popularity of seeing the

¹² This free broadening of the range of God's love and praise at first was dismissed by Synods in 1960; but as no good alternative was offered, it was included in the final version in 1967.

¹³ Psalms written by commission for Liedboek 2013: 4a, 13a, 31a, 57a, 88a, 139a.

psalms through the eyes of the outlaws, the victims, the little people is reflected in what happened almost simultaneously. A group of young well-educated Roman-catholic intellectuals started to translate the biblical psalms into forms to be used in liturgy. These '50 psalms' show the first work of then Jesuit priest Huub Oosterhuis, who completed these together with two experts in the Old-Testament and another seminarist, Michel van der Plas.

Their psalms, or at least quite a few of them, have a great quality in textual expression. Free of a rhyme-scheme, they show a strong flow of words in everyday Dutch. Many of the longer original texts are reproduced slightly shortened, as is known in the tradition of the responsorial psalms in Mass. The whole psalm is not sung, but only the part that might be the core of it. In putting the text into song, the antiphon gives the psalms their heart. From this material, the following became very well-known texts:

Voor kleine mensen is hij bereikbaar, Psalm 72;
 Little people (Hebrew: enawim) may reach him.
Steeds weer zoeken mijn ogen naar U, Psalm 25;
 My eyes will always look for you.

The way these psalms are given a form intends to make them into real **responsorial psalms**. The roles between precentor or choir and congregation are clear, there is a question and answer, or a statement and an agreeing response. In this way, the singing of the psalm is both reading the Word of God and responding to it. The interesting thing is that many of the psalms, written in this form, have become popular in parts of churches that are not familiar with Catholic or ecumenical liturgy. Student-parishes played a role in distributing the psalms also in more traditional protestant circles, where a term like 'responsorial psalm' is totally unknown.

In *Liedboek, bidden en zingen*, all primary Sundays (Advent, Christmas, Epiphany 1-3, Lent, Easter, Pentecost) have been assigned their own responsorial psalm. The rest of the year is provided with a wide variety. Of a total of 39, we find 15 from the '50 Psalmen', ascribed to Huub Oosterhuis and Michel van der Plas; 15 by the poets Ida Gerhardt and Marie van der Zeyde, also used in 'Abdijboek', Dutch-language monasteries; and nine by various other authors. All of these are also to be found in many official or non-official Roman-catholic hymnbooks.

Added to this element from Catholic and ecumenical tradition, also the **in-troit** text of the Sunday now is available. In Lutheran Dutch liturgy, these texts were kept in the Church book, usually not as sung but spoken texts. These verses, mainly from the psalms, are offered in the part of *Liedboek* according to the church year. They are short texts, 'one-breathers', with music that can stand on its own, but might also be sung as an introduction to the Genevan Psalm: the In-

troit for the first Sunday in Advent, for instance, 432a might be followed by one or more stanzas of Lied 25.¹⁴ In offering these ways of singing parts of the Psalms, the editors of the Hymnbook hope that some of the verses from the Psalms might again find a way to the heart and mind of those who sing, just as was the case in the old texts, over so many years.

3. Psalm versions

To put all the rest of the psalm versions in one paragraph is not quite fair; we could well make more groups. But for now, let's count numbers and conclude that most by far, especially when originally Dutch, represent post-war interest for the indispensable extra of the Old Testament, and thus are a far cry from trying to evangelize, or introduce the new-testament into the texts.

1) First, there is a group from the tradition of the Oude Kerk, 'Voor de kinderen van Korach'. Unlike the responsorial Psalms, here the author and composer try to form the whole text of the psalm into a song. They respect the roles inherent in the texts, so that in Psalm 122, Lied 122a, we get three roles, the precentor, the choir and the people. These make up just a small number of psalms, yet they play quite an important role in all kind of confessional groups. For the stricter reformed, used to nothing but the Genevan psalms, they are biblical enough, close to the original, and the more liberal groups feel connected to the mood and flow of the religion and people of Jesus through this form. In most cases, the music doesn't take too much of an effort the get hold of. These number four in total: 96b, 100b 122a, 124a.

Other comparable psalms are also included: 1a, for instance, in which the music is written in a more minimalistic way.

2) The Evangelical movement in the Netherlands has quite a few members with Calvinist roots. On the other hand, some Calvinist churches tend to take over part of evangelical musical culture. In fact, this resulted in the project 'Psalmen voor Nu', which attempted to put all 150 psalms into the textual and musical idiom of light music, even pop music. The forms used are rather diverse. Most are intended to be sung by a soloist or small group, the congregation sometimes answers with a chorus. Some, however, have become rather popular and are sung by all, including numbers 84 and 130. In total, 7 from this project have been incorporated into Liedboek.¹⁵ In musical style, when compared to the Australian band 'Sons of Korah', they are far more 'mellow'; usually they miss the personality these pop-psalms show. For the purposes intended, however, they suffice.

¹⁴ The texts for these introits were edited by a working group from the editing board. The music was composed by Leonard Sanderman and Jaco van Leeuwen.

¹⁵ The seven examples from *Psalmen voor Nu* incorporated in the *Liedboek* are: 9a, 13c, 32a, 84a, 98e, 114a, 130c.

Though it should be said that evangelicals coming from a non-church or Roman-catholic background are less impressed than those with reformed roots.

3) Ecumenical movements such as Taizé and Iona are well-known in the Netherlands. Some Taizé-songs found their way into Sunday-morning service, like some of the Kyries and Glorias. The chorus from Psalm 103, *Bless the Lord*, is perhaps even better-known. The simplicity of the message is, we think, the reason for the popularity, together with the power of repetition. It is longer the long lines in well-organised sentences, found in the Genevan psalms, which is impressive, but rather the repetition of a sole sentence that wins the hearts. It's not only Taizé that uses this formula. In fact, in Liedboek contains 15 short songs that are formed by core- or kernel-verses, 7 from Taizé, 1 from Iona, 1 from Petzold, the others by contemporary Dutch composers.¹⁶

4) New in a Dutch protestant hymnbook are psalms in the form of the psalmody, used in daily office. This reflects changes in spirituality. When it comes to the numbers of visitors to Roman-catholic monasteries in the Netherlands, many report that two out of three are protestants. Especially the monasteries of the Benedictine family welcome many protestants, eager for quiet refection, the daily office and the fluency in which the psalms form part of daily life. In the same way, many Dutch visit Anglican churches to enjoy unaccompanied psalm-singing. Several books have been published, featuring the psalms as they may be sung in psalmody.¹⁷ Liedboek could not provide all psalms in this form. The choice was made to provide psalms for the daily office, and for special times of the year. Each of these twelve psalms has two antiphons, to make them usable for several occasions. In some cases, the antiphon is chosen from another source. Psalm 87a has an antiphon from Psalm 104,30, for use at Pentecost.¹⁸

¹⁶ Liedboek contains the following Psalms as short verses: 16b Behüte mich Gott – Taizé; 23g Mijn herder is de Heer – Jan Valkestijn; 30b Van U wil ik spreken – Ad de Keyzer; 36a Bij U is de bron – Christiaan Winter; 62a Bij God alleen verstilt mijn ziel – Theo Goedhart; 62b Mon âme se repose – Taizé; 62c Stel je vertrouwen – Iona; 63a o God u bent mijn God – Simeï Montero; 66a Jubilate Deo – Taizé/ Praetorius; 95a Venite exultemus – Taizé; 103b Loof nu, mijn ziel de Here-Johannes Petzold, canon; 103f Bless the Lord – Taizé; 117a Laudate omnes gentes – Taizé; 121a mijn hulp komt van God - antifoon Marja vd Ploeg; 139d La ténèbre – Taizé; 145b Dichtbij is God – Jan Valkestijn. Added to these we find several others as responses to prayers, 367c, f, g, 368d.

¹⁷ Nico VLAMING and Christiaan WINTER, *Heel mijn ziel*, all 150 psalms in de NBV-translation 2004, in the monastic and in the chant-form; Pieter OUSSOREN and Jelle STELLINGWERF, *Voor de liefste een lofzang*, all psalms in Oussoren's 'Naardense vertaling' 2004, in psalmody.

¹⁸ The chosen twelve Psalms to be sung in Psalmody are: 4b – evening; 25e – through the year, Lent; 67b, - Morning, Epiphany, Pentecost, Harvest; 84b, - through the year, Summer; 87 – Pentecost; 91c - Evening, Lent; 92b – Morning, Summer. Sunday; 98f - through the year, Autumn, Easter; 121b – Noon, Pilgrimage, Autumn; 130d – Lent, Autumn; 134a – evening; 139c – Easter, Summer. The texts for the antiphons were edited by a working group from the editing board, the music was composed by two monks from the Cistercian Abbey Maria Toevlucht in Zundert.

In the end, quite a number of Psalms remain. We find rather a large number of Psalm-songs or hymns, such as the four versions of Psalm 23, Watts 90th, Luther's *Aus der Tiefe*, 130a, Parry's *O praise ye the Lord*, 150, some Iona-psalms, 27a and 131a. Some are from children's songbooks, Dutch or German: 92a – after Schweizer-, 8b, 98c, 137c, very simple yet very strong language of Eykman, some also from sources like Sunday-school, or school-methods; then there are those in more popular versions, like 98b, *By the rivers of Babylon*, 137b, and a version of Psalm 139b, also very popular in evangelical circles. The worldwide popular Psalm 51b, *Create in me a clean heart*, came in in the English original text, just like *Aller Augen*, Psalm 145a, the Lutheran 'Tischlied', often sung in German as a Grace at Dutch church-meetings.

Back to the bible

Considering all these different versions, we find they cover 60 out of 150 Psalms. 90 Psalms are only available in the Genevan form. Others are very popular, especially 23 and 98, with a respective ten and seven versions.¹⁹ These highlights reflect the popularity they have in general. The metaphor of the Lord as a shepherd, Ps 23, permeates much of religious language, certainly when it comes to dark days of life and death. The joy of Psalm 98 contrasts with the more pensive mood many protestants are in. To sing about the joy of singing transposes the singer to another realm, in which even mountains and trees participate. And the paradoxical exhortation of an old song to sing a new song certainly adds a humorous aspect to the issues!

4. De moeder het water

We opened by reading Nijhoff's sonnet. Two generations later, what is left from this image of resounding psalms? Dutch society as a whole has lost quite a lot of church-goers and psalm-singers. Texts are seldom known by heart, especially by the younger generations. Still, 'psalm' is a metaphor for a song from the bottom of the heart. Young angry poet Erik Jan Harmens (1970-), bored with so many introspective feel-good texts in poetry of his day, wrote flaming texts under the title 'Psalmen en gospels'.²⁰ Leo Vroman (1915-) wrote a series of 14 'Psalms', addressed to 'System', in a powerful language quite his own, and yet retraceable to the biblical psalms.²¹

¹⁹ Psalms in Liedboek with more than one additional version: 23: 8 song versions, 2 texts; 98: 7; 103: 6; 25: 6; 117: 5; 130: 5; 139: 5; 8: 4+1; 13: 4; 62: 4; 146: 4; 91: 4; 121: 3+2; 63: 3+1; 27: 3+1; 100: 3+1; 90: 2+2.

²⁰ Erik Jan HARMENS, *Gospels en psalmen*, Amsterdam 2008.

²¹ Leo VROMAN, *Psalmen en andere gedichten*, Amsterdam 1995. The book opens with these 14 psalms. Since publishing this work, he did not stop writing 'psalms'. He lives in the United States and remains active, contributing to papers and books.

Rutger Kopland (1934–2012) was a colleague of Nijhoff, and although two generations younger, was directly in communication with him. As a psychiatrist he tried to understand the ways people think and behave, and with this knowledge attempted to find a way ahead. The dementia of his mother, however, struck him with awe. He wrote quite a number of poems about his position in the thoughts, or in the absence of thoughts, of his mother. One can detect anger and pain, and the reminiscence of the faith, once shared in his family but now lost, plays a role. In this situation, he writes a text as a counterfact to that of Nijhoff.

De moeder het water

*Ik ging naar moeder om haar terug te zien
Ik zag een vreemde vrouw. Haar blik was wijd en
leeg, als keek zij naar de verre overzijde
van een water, niet naar mij. Ik dacht: misschien
- toen ik daar stond op het gazon, pilsje gedronken
in de kantine van het verpleegtehuis, de tijd
ging langzaam in die godvergeten eenzaamheid -
misschien zou 't goed zijn als nu Psalmen klonken.*

*Het was mijn moeder, het lijfje dat daar roer-
loos stond in 't gras, alleen haar dunne haren
bewogen nog een beetje in de wind, als voer
zij over stille waatren naar een oneindig daar en
later, haar God. Er is geen God, maar ik bezwoer
Hem Zijn belofte na te komen, haar te bewaren.²²*

The mother, the water

*I went to mother to see her back.
I saw a strange woman. Her eyes were wide and
empty, as if she sought the far other side
of a water, not me. I thought: perhaps-
when I was there on the lawn, had drunk a beer
in the café of this home, time will go
slowly in this godforsaken loneliness -
perhaps it would be good now if some Psalms were sounding.*

*It was my mother, the fragile body motionless
standing on the grass, only her thin hair
slightly moving in the wind, as if she sailed*

²² Rutger KOPLAND, *Tot het ons loslaat*, Amsterdam 1997.

*on quiet waters to an eternal shore and
later, to her God. There is no God. But I summoned
Him to keep his promise, to keep her.*²³

The tea has changed into beer, the ship has gone, and everything has become motionless. Eternity has been changed into ‘godforsaken loneliness’. A call for a psalm sounding! Instead, we hear the prayer, a prayer with no address, and yet addressed. Is this the kind of psalm which is fit for the 21st century? Is this an image of a society, free from faith, at the same time full of thirst for a god, a forgotten god, or a lament on the all-forgetting god?

I think the image is not the only one we can see.²⁴ It would be a great thing to trace the themes of psalms in Dutch culture, now and in years to come. But for now I think it will be best to conclude with a contemporary poem inspired by another Presbyterian-based society, Scotland. Here too the psalms, sung on Sundays and weekdays, were and often still are enough to feed on for the Calvinist believers of the Church of Scotland, the Free Church, the Free Presbyterian Church, the Free Church continuing, and several more.²⁵ Author and poet Donald Murray remembers his youth, on the Isle of Lewis, where his father Angus was a precentor in the church of Cross, Ness. In this tradition people sing unaccompanied. The precentor sings (‘calls’ or ‘throws’) the line, in his own free way, and the people catch it, and repeat it, according to a given tune or freely varying it, in ‘free heterophony’. What you hear then sounds like the sea breaking on the shore:

*They call it ‘Water Music’,
trusting the ripple of each voice
will circle within church walls,
surging from its roof
to flood Creation,
lapping against God’s face to wipe clean
those stains of blood and cruelty
Mankind has left imprinted there.*²⁶

²³ The translations of these poems are provided to give an idea of the contents and are not to be published or used in any other way.

²⁴ Further examples may be found in the following: Hester KNIBBE, *Psalm 4631*, in *Verloren Grond*, also in Hester KNIBBE, *Oogsteen, een keuze uit de gedichten 1982-2008*, Amsterdam 2008. The name ‘psalm’ is not given in the poetry of Marjolijn Heemstra, but in many of her poems psalm-like themes pop up: Marjolijn HEEMSTRA, *Als Mozes had doorgevraagd*, Amsterdam 2010.

²⁵ Several internet sites offer ways to access this form of singing. For example, google ‘gaelic psalm singing’. Several CD’s have been issued by Calum MARTIN, RR 038 Salm & Soul (with 12 professional singers), Salm Vol I RR024 and Salm Vol II RR031 (with congregational singing of an ad hoc meeting on the Isle of Lewis).

²⁶ Donald S. MURRAY, *Speak to us catriona, new tales and traditions of the lews*, Lewis 2007, p. 13. This is the last of four poems with psalms as a subject.

Von Schottland „bis an das Ende der Erde“. Über die frühen Kirchenlieder in Formosa (Taiwan) in schottischen Berichten

*„(...) ihr werdet die Kraft des Heiligen Geistes empfangen,
welcher auf euch kommen wird,
und werdet meine Zeugen sein zu Jerusalem
und in ganz Judäa und Samarien
und bis an das Ende der Erde“ (Act 1,8).*

1. Der historische Hintergrund

Im Jahr 1847 sandte Schottland den ersten Missionar, William Chalmers Burns (1815-1868), über die London Missionary Society (LMS) nach Asien. Carstairs Douglas (1830-1877) war ab 1855 der erste schottische Gesandte in Amoy, der von Burns berufen wurde. Nach dem Vertrag von Tianjin im Jahr 1858 eröffnete Taiwan zwei Häfen für Großbritannien, wodurch die Missionsarbeit gefördert wurde. Taiwan wurde 1860 mittels zweier Briefe von Carstairs Douglas und Hur Libertas Mackenzie (geboren 1833) der englischen presbyterianischen Mission vorgestellt. Danach fing die Evangelisationsarbeit in Taiwan wieder an, die seit 1662 unterbrochen war.

In der vorliegenden Arbeit wird versucht, die Kirchenlieder auf Basis der früheren schottischen Berichte, besonders auf dem *Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa*, in ihren historischen Anwendungen zu erforschen.

2. Der Anfang des Gesangbuches in Amoy

Am Anfang verwendete Taiwan die Lieder von Amoy. Die Missionare brachten die bereits in Amoy herausgegebenen Gesangbücher nach Taiwan, denn die amoyische und taiwanesishe Sprache waren sehr ähnlich. Dr. James Laidlaw Maxwell (1836-1921) kam 1865 als erster Missionar der presbyterianischen Kir-

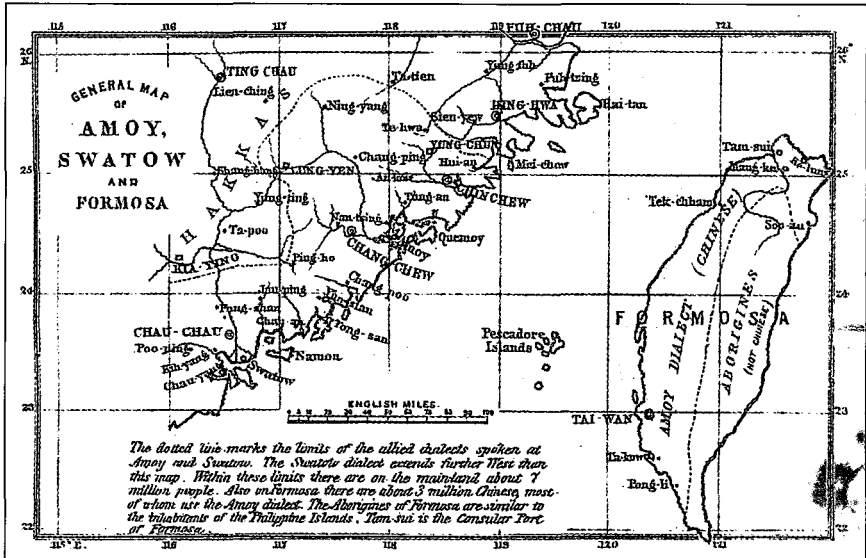


Abb. 1. Der erste Plan Formosas in einem schottischen Kirchenbericht, in: *Eleventh Annual Report of the China at Amoy and Swatow* (1866)

chen nach Taiwan (Abb. 1). Auf diese Mission hatte er sich seit 1863 in Amoy vorbereitet. Damals waren in Amoy bereits drei Gesangbücher bekannt, die 1852, 1857 und 1862 herausgegeben worden waren.

Wie oben erwähnt, wurden 1852 und 1857 die ersten beiden amoyischen Gesangbücher mit jeweils 13 und 58 Liedern veröffentlicht. Die Lieder wurden von William Young ediert. William Young war ein bedeutender Missionar der amoyischen Kirchen. Er war ein Eurasier, geboren in Batavia (heutige Jakarta) und wurde bereits im Alter von 14 Jahren getauft. In Begleitung seiner australischen Ehefrau arbeitete er an vielen Orten. Man weiß, dass er von 1823 bis 1843 Assistent von Missionar Walter Henry Medhurst (1796-1857) in Malacca und Singapur war und dass er 1835 als Mitglied bei der LMS aufgenommen wurde.¹ Einem Dokument ist zu entnehmen, dass er bereits 1831 China besuchte und bis zu seinem Ruhestand 1860 insgesamt 29 Jahre bei der LMS war.² Er

¹ *The office of the Chinese Repository. An Anglo-Chinese Calendar for the Year, Canton 1847, S. 136.*

² Frederick Storrs TURNER, *List of the Missionaries of the London Missionary Society to the Chinese*, in: *A Letter to the Directors of the London Missionary Society, Norwich 1865. [s.p.]*.

ging 1844 als Assistent von Alexander Stronach (1800-?) nach Amoy, wo die LMS ihr Centrum hatte. Zwei Jahre danach richtete Frau Young die erste chinesische Mädchenschule in Amoy ein. Im Jahr 1848 wurde William Young als Priester berufen, aber wegen der Gesundheit seiner Frau übersiedelte er 1850 nach Hongkong und lebte später, 1854-1874, in Australien. Inzwischen hatte er das erste amoyische Kirchengesangbuch mit 13 Liedern herausgegeben (1852) und bei der Editionsarbeit für das *Chinese English dictionary of Vernacular or Spoken Language of Amoy* (1873) von Carstairs Douglas geholfen. Von 1875-1885 arbeitete er wieder in Singapur. In den Dokumenten wurden seine Lebensdaten unterschiedlich vermerkt. Zuletzt wurde aufgrund eines Briefes von Robert Morrison (1782-1834), dem ersten schottischen Presbyterianer in China, nachgewiesen, dass William Young im Jahr 1828 mindestens fünfzehn Jahre alt war.³ Nach einem Bericht des britischen Priesters John Angus Bethune Cook (1854-1926) sei William Young 1885 von Singapur nach London gegangen und dort im Jahr 1886 gestorben.⁴ Das heißt, seine Lebensdaten müssten mit „vor 1813 bis 1886“ angegeben werden.

3. Die Entwicklung der Zeitschrift *China Mission in Amoy*

Die *China Mission in Amoy* startete im Jahr 1855, und war zu Beginn als eine Art Jahresbericht der *Foreign Missions of the Presbyterian Church in England* (PCE) konzipiert. Im gleichen Jahr kam der erste schottische Gesandte nach Amoy, und fortan erschien dieser Jahresbericht in Schottland - zumeist in Edinburgh - stets im Dezember jedes Jahren oder im Januar des Folgejahres als *Annual Report*. Außerdem gab es noch einen Zwischenbericht unter dem Titel *Occasional Paper*, der dem *Annual Report* im Mai, Juni oder Juli folgte. Diese beiden Publikationsreihen blieben, obwohl sie in verschiedenen britischen Archiven gesammelt wurden, nur unvollständig erhalten (siehe Anhang).

Der Titel der Zeitschrift wurde mehrmals geändert und erweitert: Am Anfang erschien das Journal als *The Annual Report of the China Mission at Amoy* (1855-1863), dann unter *Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow* (1864-1870), 1875 wurde der Titel erneut geändert und lautete nun *Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa*. Schließlich wurde die Zeitschrift zwischen 1910 und 1925 (Nr. 55-70) als *Annual Report of the Scot-*

³ „Mr. Pearce, thus introduced him, in a letter to me about a year ago, »...who at the age of 14 has been brought to a saving acquaintance with the truth, and has been baptized. ...«“. SOAS Library Archives and Manuscripts: CWM/LMS/Ultra Ganges. Batavia/Java/Incoming correspondence/Box 1 (Sig.: CWM/LMS/14/02/05/014). Brief vom 28. Januar 1828.

⁴ John Angus Bethune COOK, *Sunny Singapore, an account of the place and its people, with a sketch of the results of missionary work*, London 1907, S. 26.

tish Auxiliary of the China Mission, in connection with The Presbyterian Church of England publiziert.

Die siebente Nummer des *Occasional Paper* sollte 1862 herausgegeben werden, aber der Name dieses Zwischenberichtes wurde merkwürdigerweise nicht *Occasional Paper*, sondern *China Mission at Amoy First Report of Aberdeen Committee* genannt. Der Erscheinungsort war nicht Edinburgh, sondern ausnahmsweise Aberdeen. Die Sammlungen der früheren Nummern 6, 8, 9 des *Occasional Paper* waren nur in den Archiven der Universitätsbibliothek Aberdeen und in der *Wellcome Library* (London) zu finden. Andere Nummern kann man mit etwas Glück in SOAS (University of London) entdecken. Befindet man sich zum Beispiel auf der Suche nach der 12.-14. Ausgabe des *Annual Report* und *Occasional Paper*,⁵ scheinen sie im Katalog des Archives überhaupt nicht auf. Sie wurden bei der Suche nach anderen Dokumenten zufälligerweise mitentdeckt (Abb. 2a).

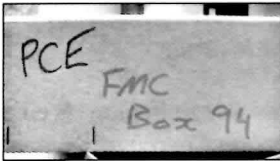


Abb. 2a. Karton außen

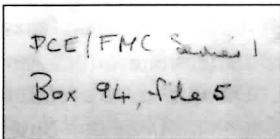


Abb. 2b. Zettel im Karton

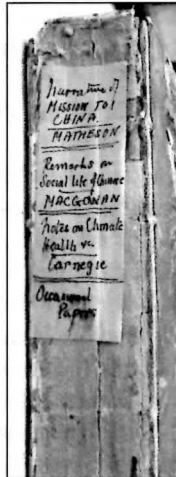


Abb. 2c.
Der Buchrücken

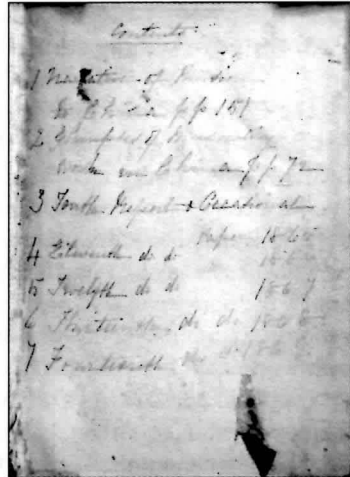


Abb. 2d. Eine versteckte
unvollständige Auflistung

⁵ SOAS Library Archives and Manuscripts: Presbyterian Church of England Foreign Missions Committee/Foreign Missions Committee/Series I (Sig.: PCE/FMC/I/94/5).

4. Die Gesangbücher William Chalmers Burns

In der Ausgabe des sechsten *Occasional Paper* (1861)⁶ stand ein Bericht über die Übersetzungen populärer englischer Kirchenlieder ins Chinesische. Dieser Bericht wurde vom Aberdeen Komitee in Schottland publiziert. Die Lieder wurden von William Chalmers Burns in Foo-chow herausgegeben. In dem Bericht sind insgesamt zehn Lieder angegeben. Er weist auf vier Melodien und sechs Lieder hin. Die vier Melodien bilden die musikalische Grundlage für: *Scot, wha hae wi' Wallace bled*, *Matyrdom*, *Balerma* und *Old Hundred*. Die sechs Lieder sind:

1. *The happy land*
2. *Behold, behold, the Lamb of God on the Cross* (amerikanisches Kirchenlied)
3. *Come, trou fount of every blessing*
4. *Just as I am, without one plea*
5. *From Greenland's icy mountains* (missionarisches Kirchenlied)
6. *Rest for the Weary* (schottisches Kinderlied für die Sonntagsschule)

Im *Seventh Annual Report of the China Mission at Amoy* (1861) wurde berichtet, dass Burns ein neues Gesangbuch herausgab:

Der Rev. W. C. Burns kam für eine kurze Zeit nach Foo-chow zurück. Vor der Abreise aus Swatow beendete er ein neues Gesangbuch, das 28 Lobgesänge und drei Doxologien enthielt. In zwei der Lieder tritt Chorgesang auf, um sie an die Melodie von Gall Carrubbers Schlussgesang anzupassen, unter den die Worte „In evil long I took delight“ gelegt sind. Eines dieser Lieder ist ein Lob auf den Erlöser, und das andere basiert auf der Paraphrase: „I'm not ashamed to own my Lord.“ Herr Burns schloss den Druck eines neuen Gesangbuch im Foo-chow Dialekt ab, das aus 33 Kirchenlieder besteht - einige daraus basieren auf den Psalmen 1, 23, 63, 100, 103 etc.

In der Tat hat William Chalmers Burns nicht nur zehn beziehungsweise 28 Lieder, sondern im Jahr 1861 ein Gesangbuch mit 30 Liedern herausgegeben,⁷ das er später um 3 Lieder erweiterte, und das im Jahr 1875 in Foo-chow sogar 105 Lieder umfasste.⁸

William Chalmers Burns war sehr sprachbegabt, so gab er, nachdem er 1847 nach China gekommen war, viele Gesangbücher in verschiedenen Dialekten heraus (Tab. 1). Es sind dies die Gesangbücher: *Shin she ho seuen* (1854, 64 Lieder in Amoyisch), *Chaou keung shin she* (1861, 29 Lieder im Chaou-chow Dialekt),

⁶ ANONYMOUS, *Translation of Popular Hymns into Chinese*, in: *China Mission at Amoy. Occasional Paper VI* (June 1861), S. 5-6.

⁷ In der Bibliographie von Alexander Wylie (1815-1887) wurde über der Ausgabe von 1861 notiert, dass das Gesangbuch mit 25 Blättern 30 Gesänge und 3 Doxologien beinhaltete. Alexander WYLIE, *Memorials of Protestant missionaries to the Chinese*, Shanghai 1867, S. 176.

⁸ Im Bestand der Bodleian Library der University of Oxford, 142 Seiten (Signatur: Sinica 1646).

Zung keung shin she (1861, 30 Lieder im Foo-chow Dialekt), und *Hea keung shin she* (1862, 20 Lieder in Amoyisch).

Jahrgang	Titel	Liederanzahl	Dialekt
1854	神詩合選 <i>Shin she ho seuen</i>	64	Amoyisch
1861	潮腔神詩 <i>Chaou keung shin she</i>	29	Chaou-chow
1861	榕腔神詩 <i>Zung keung shin she</i>	30	Foo-chow
1862	廈腔神詩 <i>Hea keung shin she</i>	20	Amoyisch

Tab. 1. Die Gesangbücher von William Chalmers Burns in verschiedenen Dialekten

1862 veröffentlichte William Chalmers Burns ein amoyisches Gesangbuch mit 20 Liedern. Im *Twelfth Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow* (1867) wurde geschrieben, dass es zu einer Erweiterung des amoyischen Gesangbuchs mit 55 Liedern gekommen war, die 1866 Burns und Douglas gemeinsam erarbeitet haben.⁹ Auf einer Seite zusammengefasst wurde auch der Liedtext des Psalms 23 samt seiner wörtlichen phonetischen Umschrift vom Amoyischen ins Englische veröffentlicht (Abb. 3).

5. Die Erweiterung der amoyischen Gesangbücher in Taiwan

Nach einer Jahrestagung entschied die Association in Scotland Carstairs Douglas nach Amoy zu schicken. Douglas studierte Mathematik und Naturwissenschaft an der Universität Glasgow (1845-1851) und absolvierte sein theologisches Studium am *Free Church College* in Edinburgh (1851-1855). Danach wurde ihm am 7. Februar 1855 vom Presbyterium Glasgow genehmigt, als Prediger zu wirken. Schließlich segelte er im März desselben Jahres mit seinem Missionsvorgänger William Chalmers Burns nach Asien. In der fünften Ausgabe des *Annual Report of the China Mission at Amoy* (Dezember 1859, Edinburgh) wurde „Formosa“ das erste Mal in einem schottischen Bericht erwähnt. Als die beiden spanischen dominikanischen Missionare Patres Fernando Sainz (1832-1895) und Angel Bofurull am 15. Mai 1859 nach Taiwan kamen, schrieb Carstairs Douglas: „Vor einigen Tagen sind zwei römisch-katholische Priester nach Formosa gesegelt, um dort mit der Mission zu beginnen.“ Nach 200 Jahren erreichten Christen nunmehr wieder die Insel Formosa!

Am 1. Oktober 1860 schrieb Carstairs Douglas einen Brief aus Tamsui in Formosa (Taiwan). Den Brief adressierte er an George Barbour, den Herausgeber der Zeitschrift *Witness* in Edinburgh. Später wurde der Brief in der 12. Ausgabe des *English Presbyterian Messenger* (1861, London) mit dem Titel *A Visit to Formo-*

⁹ Später wurde das Gesangbuch im Jahr 1871 mit 59 Liedern in Amoy herausgegeben.

THE FIRST VERSE OF THE TWENTY-THIRD PSALM, FROM THE AMOY BOOK OF SACRED SONGS.					THE FIRST VERSE OF THE TWENTY-THIRD PSALM, FROM THE AMOY BOOK OF SACRED SONGS.				
The Chinese is read in columns and from right to left. The Roman words printed to the left give the sounds of the corresponding Chinese characters. If numbers 1-4 are thus written there are the English printed to the right are in the Amoy Book of Praise.					The Chinese is read in columns and from right to left. The Roman words printed to the left give the sounds of the corresponding Chinese characters. It is unnecessary to say that where these are the English printed to the right are in the Amoy Book of Praise.				
2	1	3	1		3	1	1	3	
An	Síng	安	上	In	An	Síng	安	上	In
ti	Tò	置	帝	Lo	ti	Tò	置	帝	Lo
ti	goán	在	原	tan	ti	goán	在	原	tan
hi	pún	彼	本	shap	hi	pún	彼	本	shap
chhi ²	si	青	是	ho	chhi ²	si	青	是	ho
chháu	gá	草	我	ho	chháu	gá	草	我	ho
po ²	Bók	埔	收	chh	po ²	Bók	埔	收	chh
khí ²	chí ²	監	者	no	khí ²	chí ²	監	者	no
4	2	4	2		4	2	4	2	
Khoe	Hó	溪	與	Ho	Khoe	Hó	溪	與	Ho
chái	gá	水	我	Ho	chái	gá	水	我	Ho
chheng	tik	清	逐	at	chheng	tik	清	逐	at
chhng	háng	淨	項	in	chhng	háng	淨	項	in
kham	káu	堪	到	ho	kham	káu	堪	到	ho
chí ² h	giáh	食	額	hi	chí ² h	giáh	食	額	hi

Abb. 3. Psalm 23 mit der wörtlichen phonetischen Umschrift vom Amoyischen ins Englische, in: *Twelfth Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow* (1867), S. 22. Die korrekte Version (links, in UB Aberdeen, Sig. Thomson 332/27; SOAS, Sig. PCE/FMC/II/Box 94/File 5) und eine fehlerhafte Version (rechts, SOAS, Sig. PCE/FMC/IV/15/2).

sa gemeinsam mit dem Brief von Hur Libertas Mackenzie vom 25. Oktober 1860 aus Amoy herausgegeben. In dem Brief von Douglas wird über einige Orte im Norden Taiwans geschrieben, wie z. B. über Tamsui, Tekchham und Bangkah. Zu einer großen Überraschung stellte er fest, dass in Taiwan problemlos in der amoyischen Sprache kommuniziert werden konnte. Dies war auch eine wichtige Grundlage für die Verwendung der amoyischen Gesangbücher in Taiwan über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren (Tab. 2). Er schrieb:

Die ganze Region ist von den Gruppen aus Chang-chew und Chin-chew aus dem Land rund um Amoy kolonisiert. Ein sehr großer Teil der Menschen [in Taiwan] ist vom Kontinent ausgewandert. Die Sprache ist genau der gleiche Dialekt [...]. Es scheint ziemlich seltsam, nach der Überquerung eines Meeres denselben

Dialekt zu finden, während uns hundert Meilen oder sogar siebzig auf dem Festland zu unverständlichen Dialekten bringen.

Ort	Ausgabe (Anzahl)	Jahrgang	Titel	Notizen	
Amoy	13	1852	<i>Tōng Sim Sîn Si</i> (養心神詩)	1852 Das erste amoyische Gesangbuch 1865 Wieder Christianisierung Taiwans 1868 Tod Burns; 1877 Tod Douglas	
	59	1871			
	69	1887			
	90	1895			
	151	1897			
Taiwan	122	1900	<i>Sēng Si Koa</i> (聖詩歌)	1895-1945 Taiwan unter Japanischer Besatzung	
	20	1918	<i>Additional Tōng Sim Sîn Si</i> (添補養心神詩)		
	188	1923	<i>Sēng Si</i> (聖詩)		1923 Das erste Taiwanesische Gesangbuch in chinesischer Schrift
	192	1926			
		1930			
	342	1937			
	523	1964			
650	2009				

Tab. 2. Drei Kirchengesangbücher, nach 1998 in Taiwan wiederentdeckt

6. Aktualisierung der Gesangbuchsforschung in Taiwan

Mit Hilfe der historischen schottischen Berichte lassen sich die frühen Kirchengesangbücher und Kirchenlieder fassen. Taiwan wurde am Anfang vom Missionsgebiet Amoy geprägt, daher wurde dasselbe Gesangbuch mehrere Jahrzehnte hindurch benutzt. Die taiwanesische Gesangbuchforschung aus dem Jahr 1997 wurde jetzt aufgrund der zwischen 1998 und 2012 neu entdeckten Kirchengesangbücher aktualisiert.

Im Januar 1866 wurde im *Eleventh Annual Report of the China Missionary at Amoy and Swatow* (Edinburgh, S. 8) der Anfang der Missionsarbeit der Schotten unter dem Titel „New Mission in Formosa“ angekündigt. In der Hoffnung, sich in Tai-wan-foo, der ehemaligen Hauptstadt Taiwans niederzulassen, wo man mit 150.000 bis 200.000 Einwohnern spekuliert hat, schrieb Dr. James Laidlaw Maxwell damals einen Bericht.

Im Januar 1879 war im *Twenty-Fourth Annual Report of the China Missionary at Amoy, Swatow, and Formosa* eine Statistik zu sehen (Tab. 3), die die Entwicklung der Teilnehmer an der heiligen Kommunion in Taiwan am Ende des Jahres 1876 auswies. Sie belegte eine eineinhalbfach höhere Zahl als in Amoy.

Nach dem Ableben Burns' gab Douglas 1871 ein neues amoyisches Gesangbuch mit 59 Liedern heraus, das 1887, zehn Jahre nach dem Tod von Douglas, auf 69 Lieder erweitert wurde (Tab. 4). Die beiden Versionen der Gesangbücher von 1871 und 1887 wurden in Taiwan von den ersten Missionaren im Gottesdienst lange Zeit verwendet und auf ihnen basieren sogar heute noch eigene taiwanesische Gesangbücher.

	Communicants, 31st Dec. 1876.	Adults baptised during 1877.	Admitted to Com- munion, having been baptised in infancy.	Received by Certificate.	Restored to Communion.	Suspended in 1877.	Died.	Gone elsewhere.	Communicants, 31st Dec. 1877.	Children baptised in 1877.	Total baptised Children.	Members now under suspension.
Amoy . .	600	59	0	3	0	12	9	6	635	10	249	57
Swatow .	463	82	0	2	0	5	9	1	532	15	146	52
Formosa .	911	59	0	0	11	11	19	1	950	30	169	81
	1974	200	0	5	11	28	37	8	2117	55	564	190

Tab. 3. Statistik der Teilnehmer am heiligen Abendmahl am Ende des Jahres 1876, in: *Twenty-Fourth Annual Report of the China Missionary at Amoy, Swatow, and Formosa* (1879, S. 6)

Jahrgang	1887	1895	1897	1900	1923	1926	1937	1964	2009
Ort	Amoy			Taiwan					
Titel	<i>Iōng Sim Sîn Si</i>	<i>Iōng Sim Sîn Si Additional Iōng Sim Sîn Si 20 Lieder (1918)</i>		<i>Sêng Si Koa</i>	<i>Sêng Si</i>				
Liederanzahl	69	90	151	122	188	192	342	523	650
Ausgabe-Nr.	1887-060	1895-073	1897-001	1900-030	1923-061	1926-061	1937-064	1964-055	2009-182
	1887-061	1895-061	1897-084	1900-081	1923-121	1926-121	1937-227	1964-329	
	1887-062	1895-068	1897-143						
	1887-063	1895-067	1897-145	1900-100	1923-181	1926-181	1937-150	1964-227	2009-442
	1887-064	1895-086	1918-168	1900-119					
	1887-065	1895-087	1897-147	1900-120	1923-183	1926-183	1937-155		
	1887-066	1895-088	1918-170		1923-176	1926-176			
	1887-067	1895-090	1897-106						
	1887-068	1895-066	1897-105	1900-121	1923-091	1926-091	1937-205	1964-428	
	1887-069	1895-062	1897-025	1900-090	1923-068	1926-068	1937-073	1964-167	

Tab. 4. Die 10 neuen Lieder in der Ausgabe von 1887 (erschienen in Amoy)

Obwohl im Jahr 1900 das erste taiwanische Gesangbuch publiziert wurde, verwendeten es die Kirchen Taiwans nur kurz. Es wurde 1908 im Norden, bzw. 1917 im Süden Taiwans wieder durch das amoyische Gesangbuch ersetzt, das sogar weiterhin ergänzt (1918) wurde, bis 1923 das neue taiwanische Gesangbuch erschien.

Die Ausgabe aus 1918 mit dem Titel *Additional Iōng Sim Sîn Si*, wurde in chinesischer Schrift in Taiwan mit 20 Liedern gedruckt (Nr. 152-171) und wurde

erst 2012 gemeinsam mit der Ausgabe von 1887 im Archiv der *Center of National Taiwan Library* in Taipei wiederentdeckt.¹⁰ Die Liednummern beginnen mit 152, das heißt, sie setzen die vorherige Ausgabe (Ausgabe aus 1897 mit 151 Liedern) fort (Tab. 5).

Jahrgang	1887	1895	1897	1900	1902	1918	1923	1926	1937	1964	2009
Ort	Amoy			Taiwan	Amoy	Taiwan					
Titel	<i>Iōng Sim Sîn Si</i>			<i>Sâng Si Koa</i>	<i>Iōng Sim Sîn Si</i>	<i>Additional Iōng Sim Sîn Si</i>	<i>Sêng Si</i>				
Liederanzahl	69	90	151	122	98	20	188	192	342	523	650
Ausgabe-Nr.	1887-064	1895-086		1900-119		1918-168					
	1887-066	1895-088				1918-170	1923-176	1926-176			
		1895-079		1900-075		1918-160	1923-098	1926-098	1937-167	1964-257	2009-572
				1900-029		1918-153	1923-065	1926-065	1937-066A/B	1964-053	2009-180
				1900-059		1918-156	1923-034	1926-034	1937-105	1964-465	2009-534
				1900-068		1918-162	1923-035	1926-035	1937-104A/B	1964-189A/B	2009-122
				1900-080		1918-158	1923-099	1926-099		1964-285	2009-158
				1900-087		1918-164			1937-248	1964-354	2009-627
				1900-101		1918-154	1923-144	1926-144	1937-303	1964-411	
				1900-102		1918-166	1923-151	1926-151	1937-307	1964-424	
				1900-108		1918-167	1923-165	1926-165	1937-245	1964-235	
				1900-115		1918-169	1923-175	1926-175	1937-272	1964-383	2009-434(1)
					1902-092	1918-165	1923-152	1926-152	1937-129	1964-432	2009-134
						1918-152	1923-064	1926-064		1964-051	2009-002
						1918-155					
						1918-157	1923-114	1926-114	1937-216	1964-317	2009-521
						1918-159			1937-144	1964-469	2009-147
						1918-161					
						1918-163	1923-071	1926-071	1937-134	1964-210	2009-280
					1918-171	1923-187	1926-187	1937-333		2009-645	

Tab. 5. Herkunft der 20 Lieder in der Ausgabe von 1918

Im Jahr 1923 erschien das taiwanische Gesangbuch mit 188 Liedern erstmals in chinesischer Schrift, während das amoyische Liederbuch in lateinischer Schrift zuvor noch in den Gemeinden Taiwans verwendet wurde. Diese 1923 publizierte Ausgabe des taiwanischen Gesangbuchs wurde erst im Jahr 2007 wiederentdeckt und 2009 ausführlich erforscht.¹¹

Anhang: Bestand der *China Mission at Amoy* (nach Jahrgängen geordnet)

1. Fundorte

SOAS - Archives and Special Collections of Library University of London, UK (School of Oriental and African Studies)

NLS - National Library of Scotland

UB Aberdeen - Special Collections and Museums at the University of Aberdeen, UK

¹⁰ Yu-Ring CHIANG, *The Analysis of two Editions of Iōng Sim Sîn Si in Taiwan Study Research Center of National Taiwan Library*, in: Kuandu Music Journal 18 (2013), S. 7-26.

¹¹ Yu-Ring CHIANG, *Ein neu entdecktes Gesangbuch aus Formosa (Taiwan) 1923 – zur Zeit der japanischen Besatzung*, in: I.A.H. Bulletin 37 (2009), S. 51-72.

UB Edinburgh - New College Library [Special Collections] of Edinburgh University, UK

Wellcome - Archives and Manuscripts of the library at Wellcome Collection, London, UK

2. Die markierten Felder geben *Occasional Papers* an.

Fundorte	Signaturen	Jahr	Titel	Annual Report	Occasional Paper
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1856	2 nd Annual Report of the China Mission at Amoy with outline map.	Edinburgh: December 1856 28 Seite	
NLS	APS.1.200.010 PER			Edinburgh: December 1858 32 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1858	4 th Annual Report of the China Mission at Amoy.	Edinburgh: December 1859 32 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1859	5 th Annual Report of the China Mission at Amoy.	Edinburgh: December 1860 32 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1860	6 th Annual Report of the China Mission at Amoy.	Edinburgh: December 1861 32 Seite	
UB Aberdeen	Thomson 240/14	1861	06 Occasional paper (China Mission at Amoy)		Edinburgh, 6 (June 1861), 16 Seite
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1861	7 th Annual Report of the China Mission at Amoy.	Edinburgh: December 1862 32 Seite	
UB Aberdeen	King 303/7	1862	01 First Report (China Mission at Amoy. Aberdeen Committee)		Aberdeen, 1 (May 1862), 12 Seite
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1862	8 th Annual Report of the China Mission at Amoy.	Edinburgh: December 1863 32 Seite	
Wellcome	MS.5852/62	1863	08 Occasional Paper No. VIII, June 1863. [A report of the Mission's activities in Amoy], compiled by William Cochrane Anderson, President; James Johnston, Secretary; George F. Barbour, Treasurer.		Edinburgh: June 1863 15 Seite
UB Aberdeen	Thomson 312/48	1864	9 th Annual report of the China Mission at Amoy and Swatow	Edinburgh, 9 (January 1864) 36 Seite	
UB Aberdeen	Thomson 313/33a	1864	09 Occasional paper (China Mission at Amoy)		Edinburgh, 9 (June 1864), 12 Seite
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1865	10 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1865	
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1865	10 Occasional paper (China Mission at Amoy and Swatow)		Edinburgh: July 1865 16 Seite
SOAS	⊕PCE/FMC/IV/15/2	1866	11 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1866 42 Seite+光緒	
SOAS	⊕PCE/FMC/IV/94/5				
UB Aberdeen	⊕Thomson 319/8				
UB Edinburgh	⊕PCE/FMC/IV/94/5	1866	11 Occasional paper (China Mission at Amoy and Swatow)		Edinburgh: July 1866 12 Seite
UB Edinburgh	⊕New College P.g.19/15				
SOAS	⊕PCE/FMC/IV/15/2	1867	12 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1867 52 Seite	
UB Aberdeen	⊕Thomson 332/27				
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1867	12 Occasional paper (China Mission at Amoy and Swatow)		Edinburgh: July 1867
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1868	13 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1868 Teil Burma, July 1868	
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1868	13 Occasional paper (China Mission at Amoy and Swatow)		Edinburgh: July 1868
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1869	14 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1869	
SOAS	PCE/FMC/IV/94/5	1869	14 Occasional paper (China Mission at Amoy and Swatow)		Edinburgh: July 1869 16 Seite
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1870	15 th Annual Report of the China Mission at Amoy and Swatow.	Edinburgh: January 1870 28 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1875	20 th Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa. Second Edition.	Edinburgh 1875 24 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1876	21 st Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa.	Edinburgh: January 1876 56 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1876	21 Occasional Paper, China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa		July 1876 24 Seite
SOAS	⊕PCE/FMC/IV/94/10	1878	23 rd Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa.	Teil Douglas, July 1877 Edinburgh: January 1878 48 Seite	
SOAS	⊕PCE/FMC/IV/15/2				
SOAS	PCE/FMC/IV/15/2	1879	24 th Annual Report of the China Mission at Amoy, Swatow, and Formosa.	Edinburgh: January 1879 48 Seite	
SOAS	PCE/FMC/IV/15/3	1910 ff	55 th - 70 th Annual Report of the Scottish Auxiliary of the China Mission, in connection with The Presbyterian Church of England.	June 1910-1925	

Hymnologie in den Niederlanden – Ein Überblick

Mein Name ist Arie Eikelboom. Ich war mehr als dreißig Jahre als Dozent für Hymnologie und Musikgeschichte am Niederländischen Institut für Kirchenmusik (Utrecht) und in der Ausbildung für nebenamtliche Kirchenmusiker (Diplom III) tätig. Die Studenten fragten immer: "Wann schreiben Sie auf, was Sie uns in den Vorlesungen erzählen?" 2011 habe ich damit begonnen, meine Bücher zur Hymnologie zu schreiben und privat herauszugeben.¹ Das Interesse an der Hymnologie ist in den Niederlanden nicht besonders groß.

Aufmerksamkeit für die Hymnologie weckte Gerardus van der Leeuws Buch *Beknopte geschiedenis van het kerklied* (Eine kurze Geschichte des Kirchenliedes)² von 1939. Van der Leeuw war nicht der Erste, der über das kirchliche Singen schrieb, aber er war wohl der Erste, der das Interesse daran beförderte. Josua van Iperen (1726-1780) war ihm darin fast zweihundert Jahre vorausgegangen³, Ahasverus van den Berg (1733-1807) verfasste Anfang des 19. Jahrhunderts einen wichtigen Beitrag⁴ und Bennink Janssonius (1807-1872) folgte mit einem Buch über Kirchenmusik in den Niederlanden⁵. Van der Leeuws *Beknopte geschiedenis van het kerklied* beförderte das Interesse am Kirchenlied nicht nur in der Nederlands Hervormde Kerk, sondern auch in der Reformierten Kir-

¹ Arie EIKELBOOM, *Een geschiedenis van de strofische zang in de westerse christelijke kerk*, Den Haag 2011-.

² Gerardus VAN DER LEEUW, *Beknopte geschiedenis van het kerklied*, Groningen 1939.

³ Josua VAN IPEREN, *Kerkelyke Historie van het Psalm-Gezang der christenen van de dagen der apostelen af, tot op onzen tegenwoordigen tyd toe; en in zonderheid van onze verbeterde nederduitsche psalmberyminge: uit echte gedenkstukken saamgebracht*, 2 Bde., Amsterdam 1777-1778.

⁴ Ahasverus VAN DEN BERG, *Gedachten over geestelijke Oden en liederen; inzonderheid tot gebruik bij den openbaren Godsdienst*, Utrecht 1802. (Seine Veröffentlichung wird nicht oft erwähnt.)

⁵ R. Bennink JANSSONIUS, *Geschiedenis van het kerkegezang by de Hervormden in Nederland*, Amsterdam 21863.

che.⁶ Die Bücher von Hendrik Hasper über den Genfer Psalter und Calvin⁷, wie auch seine neue Psalmbereimung riefen zwar viel Kritik hervor, ließen aber das Interesse für das Kirchenlied auch seitens der Theologie wachsen. Erster Dozent für Hymnologie in Groningen wurde Jan Wit (1914-1980).⁸ 1968 erschien eine Studie über Kirchenlied und Kirchengeschichte von Cornelis Pieter van AnDEL⁹, ein Jahr später folgte G.E. Zevenbergens *Kleine geschiedenis van het kerklied* (Kleine Geschichte des Kirchenlieds)¹⁰ für die Ausbildung nebenamtlicher Kirchenmusiker (Diplom III), die 1982 unter Mitwirkung von Jan R. Luth erweitert und überarbeitet neu aufgelegt wurde.¹¹ *Het kerklied, een geschiedenis* von Jan R. Luth, Jan Smelik und Jan Pasveer (Das Kirchenlied. Eine Geschichte, 2001) erweiterte die Sicht über das protestantische Kirchenlied hinaus.¹² Die hymnologischen Entwicklungen in der Katholischen Kirche schildert *De lof Gods geef ik stem* von 1993.¹³

Zu einzelnen Epochen der niederländischen Hymnologie sind diverse Studien erschienen. Zu nennen wären: Jan R. Luths Dissertation über den Gemeindegang in den Niederlanden zwischen 1550 und 1852¹⁴, Jan Smeliks Beitrag *O sangerige keeltjes* über die Liedkultur zwischen 1550 und 1650 (Leiden 1993), seine Dissertation *Eén in lied en leven het stichtelijke lied tussen 1866 en 1938* erschien 1997 in Den Haag. Eine interessante Studie über Lieder im Achtzigjährigen Krieg stammt von Bert Hofman¹⁵. Roel Bosch gab 1996 ein Buch über die hymnologische Entwicklungen zwischen 1760 und 1810 (Zoetermeer 1996)¹⁶ heraus. Über das freisinnige bzw. liberale Kirchenlied von 1870-1973 schrieb Adri-

⁶ D.W.L. MILO, *Zangers en Speellieden*, Goes 1946.

⁷ Hendrik Hasper, *Calvijns beginsel voor de zang in de eredienst*, Bd. 1, 's-Gravenhage 1955; *Calvijns beginsel voor de zang in de eredienst*, Bd. 2, 's-Gravenhage 1976 und deren Analyse in: Bernard SMILDE, *Hasper en het kerklied*, Leeuwarden 1986.

⁸ Seit 1966 veröffentlicht das Instituut voor liturgiewetenschap van de Rijks Universiteit Groningen ein jährlich erscheinendes Bulletin, in dem liturgische und hymnologische Themen diskutiert werden. Es erscheint seit 1985 unter dem Titel *Jaarboek voor liturgie-onderzoek*.

⁹ Cornelis Pieter VAN ANDEL, *Tussen de regels*, 's-Gravenhage 1968.

¹⁰ G.E. ZEVENBERGEN, *Kleine geschiedenis van het kerklied*, Amstelveen 1969.

¹¹ G.E. ZEVENBERGEN, Jan R. LUTH, *Kleine geschiedenis van het kerklied*, überarbeitete und erweiterte Auflage, Amstelveen 1982.

¹² Jan R. LUTH, Jan PASVEER, Jan SMELIK, *Het kerklied, een geschiedenis*, Zoetermeer 2001.

¹³ Ad DE KEYZER, A. KURRIS, Ton PETERS, Jan VALKESTIJN, Anton VERNOOIJ, Siem GROOT, *De lof Gods geef ik stem, Inzichten en achtergronden van de vocale Kerkmuziek in de rooms-katholieke eredienst*, Baarn, 1993.

¹⁴ Jan R. LUTH, „Daer wert om't seerste uytgekreten ...”. *Bijdragen tot een geschiedenis van de gemeentezang in het Nederlandse Gereformeerde protestantisme ca. 1550 - ca. 1852*, Kampen 1986.

¹⁵ Bert HOFMAN, *Crisis in de kerk. De Nederlandse Reformatie in de spiegel van tachtig schrijftuurlijke liederen*, Heerenvveen 2006.

¹⁶ Roel BOSCH, *En noot meer oude Psalmen zingen. Zingend geloven in een nieuwe tijd 1760-1810*, Zoetermeer 1996.

aan le Coq 2005¹⁷. Pieter Post verfasste 2010 eine Studie über die Geschichte der baptistischen Gesangbücher und Kirchenlieder zwischen 1793 und 1973¹⁸.

Die Begeisterung über die neue Psalmbereimung von 1967¹⁹ und das Erscheinen des *Liedboek voor de Kerken* 1973²⁰ ließen das Interesse an der Hymnologie neu aufleben und beförderten zugleich den Gemeindegeseang.²¹ Hilfreich war hierfür auch die Unterstützung kirchlicher Rundfunk- und Fernsehsender.²²

In meiner Geschichte des Kirchenlieds (s. Anm. 1) versuche ich, literarische, theologische und musikalische Aspekte der Lieder zu beschreiben. Wichtig scheint mir dabei auch, dem Kirchenraum Beachtung zu schenken, dem Ort, an die Lieder gesungen werden. Das Werk ist auf 16 Bände angelegt, davon sind elf Bände inzwischen erschienen. Meine Geschichte des Kirchenlieds endet mit dem Jahr 1973, dem Erscheinungsjahr des *Liedboek voor de kerken*.

¹⁷ Adriaan le COQ, *Wat vlied' of bezwijk'. Het vrijzinnige kerklied in Nederland, 1870-1973*, Kampen 2005

¹⁸ Pieter POST, *Geschiedenis van het doopsgezinde kerklied (1793-1973). Van particularisme naar oecumeniciteit*, Hilversum 2010.

¹⁹ *Psalmen, Nieuwe berijming van de interkerkelijke stichting voor de psalmberijming*, s'-Gravenhage, 1968.

²⁰ *Liedboek voor de Kerken, Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied*, 's-Gravenhage 1973.

²¹ *Een compendium van achtergrondinformatie bij de 491 gezangen uit het Liedboek voor de kerken*, zusammengestellt von der Van-der-Leeuw-Stichting, Amsterdam 1977.

²² Die IKOR (später IKON), NCRV und KRO haben mit diversen Sendungen die Entwicklung des Kirchengesangs befördert. Einen enormen Beitrag leistete Frits Mehrtens (1922-1975) mit seinen Programmen *Zingend Geloven* und *Zingt het voorbedachte lied*.

Das neue *Liedboek – zingen en bidden* in huis en kerk (2013) im Vergleich mit dem bisherigen *Liedboek voor de Kerken* (1973)

Am 25.Mai 2013 wurde in Monnickendam, ein kleines historisches Hafendstädtchen ungefähr 15 Kilometer nördlich von Amsterdam, ein neues Gesangbuch für acht protestantische Kirchen in den Niederlanden und Flandern präsentiert.

Das *Liedboek – zingen en bidden in huis en kerk* (Gesangbuch – singen und beten in Haus und Kirche) ist damit der Nachfolger des *Liedboek voor de kerken*, das genau vierzig Jahre zuvor, am 19.Mai 1973 in Middelburg, der Hauptstadt der Provinz Zeeland, das Licht der Welt erblickte.

Über die Unterschiede im Entstehungsprozess, in den Beziehungen zu den Auftrag gebenden Kirchen, oder in der Zusammenstellung könnte ein ausführliches Referat gehalten werden, was den zeitlichen Rahmen dieser Präsentation sprengen würde.

Ich beschränke mich darum auf ein paar Aspekte aus der Entstehungsgeschichte beider Gesangbücher, und ich werde vor allem an einigen Liedern aus dem neuen Gesangbuch die großen Unterschiede zwischen den zwei Gesangbüchern deutlich machen.

1. Die ersten Schritte zu einem Gesangbuch

Die Entstehung des Gesangbuchs von 1973 ist ein langwieriger und mühsamer Prozess gewesen. Das kam vor allem durch die schwierige Situation in den niederländischen Kirchen, und dann besonders in den Kirchen mit calvinistischem Ursprung. Eine Geschichte, die vor allem durch viele Konflikte und Abspaltungen gekennzeichnet ist.

1952 wurde in der Nederlandse Hervormde Kerk, der größten protestantischen Kirche in den Niederlanden, ein Ausschuss gegründet, der ein neues Gesangbuch als Nachfolger des Gesangbuchs von 1938 vorbereiten sollte. Dieser Prozess sollte

also mehr als zwanzig Jahre dauern. In diesen zwanzig Jahren traten auch andere Kirchen dem Projekt bei:

- die Gereformeerde Kerken in Nederland;
- die Evangelisch-Lutherse Kerk in het Koninkrijk der Nederlanden;
- die Algemene Doopsgezinde Sociëteit (die Mennoniten; die Täufer waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine große und bedeutende Kirche, später ist diese Kirche kleiner geworden);
- die Remonstrantse Broederschap (eine 1619 entstandene Kirche aus einer Abspaltung von der Niederländischen reformierte Kirche);
- kurz nach Erscheinen des Gesangbuchs schloss sich auch noch die Vrijzinnige Geloofsgemeenschap an (die Freikirchliche Gemeinschaft oder der Bund Niederländischer Protestanten, gegründet 1870).

Mit jeder Kirche, die in das Projekt einstieg, wurde auch gleich eine ‘Wunschliste’ eingereicht mit Liedern die man unentbehrlich fand.

Beim Gesangbuch 2013 ist die Situation ganz anders. Inzwischen waren drei Kirchen (Nederlandse Hervormde Kerk, Gereformeerde Kerken, Evangelisch-Lutherse Kerk) 2004 fusioniert zur Protestantse Kerk in Nederland. 2006 und 2007 beschlossen die damals teilnehmenden Kirchen ein neues Gesangbuch zusammenzustellen. Und nach der Gründung der Redaktion und der redaktionellen Arbeitsgruppen (Mai 2008) dauerte es genau fünf Jahre bis zur Präsentation des neuen Gesangbuchs am 25. Mai 2013. Auch dieses Mal traten während des Prozesses noch Kirchen bei:

- die Gereformeerde Kerken Vrijgemaakt;
- die Nederlands Gereformeerde Kerken und zwei Flämische Kirchen:
 - die Verenigde Protestantse Kerk in België und die
 - Evangelisch-Lutherse Kerk in België.

Voraussetzung für die Teilnahme war allerdings, dass man dem zuvor festgestellten Plan zustimmte.

2. Die liturgischen Entwicklungen in den niederländischen Kirchen seit 1973

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sehen wir in den Niederlanden eine Neuorientierung an der klassischen Liturgie: mit Wortgottesdienst und Abendmahl/Eucharistie als Basismodell, mit feststehenden Ordinariumgesängen und anderen liturgischen Gesängen, mit einer Perikopenordnung, wie sie in den katholischen, lutherischen und anglikanischen Kirchen üblich ist. Durch diese Neuorientierung entsteht eine Flut von neuen Liedern, und viele davon finden ihren Weg ins *Liedboek voor de kerken*. Die Dichter, die in den Fünfzigerjahren die Psalmen in Reime gebracht hatten (Willem Barnard, Ad den Besten, Muus Ja-

cobse, Jan Willem Schulte Nordholt und Jan Wit), setzen nun ihre Arbeit fort mit vielen neuen Liedern. Dazu kommen noch katholische Dichter wie Tom Naastepad und Huub Oosterhuis.

In den reformatorischen Kirchen in den Niederlanden entsteht eine neue Strömung: neben der klassisch-reformierten Strömung die sich kennzeichnet durch eine einfache, beinahe karge Liturgie, dem Schwerpunkt auf dem gesprochenen Wort, der Predigt als dem wichtigsten Element des Gottesdienstes, und mit nur einigen Liedstrophen als aktivem Part der Gemeinde, entsteht eine ökumenisch-protestantische Strömung. Diese neue Strömung steht viel mehr in der Tradition der Weltkirche und lässt sich inspirieren von der lutherischen, katholischen und anglikanischen Liturgie. Die liturgischen Schätze aus der langen Tradition der Kirche werden wiederentdeckt und inventarisiert. Und mit neuen Liedern und Texten werden alte Formen wieder zu neuem Leben erweckt.

Seit 1973 können wir die folgenden Phasen erkennen:

- 1) Konsolidierung und Ausbreitung des Liedrepertoires im Stile des *Liedboek voor de kerken*;
- 2) Die Reaktion darauf mit unterschiedlichen Ausgaben aus anderen Strömungen;
- 3) Ausgaben die eklektisch sind und unterschiedliche Strömungen versuchen miteinander zu verbinden.

3. Der Auftrag der Kirchen

Als die Redaktion des neuen Gesangbuches 2007 mit ihrer Arbeit begann, befanden sie sich in einer zersplitterten liturgischen Landschaft. Das klassische Kirchenlied allein, wie es im *Liedboek voor de kerken* noch stark vertreten war, ist nicht mehr maßgebend. Nach den Veränderungen in der liturgischen Praxis der letzten vierzig Jahre gibt es immer mehr Bedarf an andersartigen Liedern mit einem anderen Sprach- und Musikidiom. Lieder aus der ökumenischen Bewegung oder auch aus der Basisbewegung, Lieder, die ihren Ursprung haben in der evangelikalen Bewegung, Lieder mit inklusiver oder geschlechtergerechter Sprache, Lieder mit denen Kinder und Jugendliche sich identifizieren können, u.s.w.

Gleichzeitig wurde in diesen Jahrzehnten die Polarisierung immer stärker, und dabei wurden Lieder oder ganze Gesangbücher zu Symbolen für bestimmte Richtungen und Strömungen.

Die Vertreter der unterschiedlichen Bewegungen waren kaum im Gespräch miteinander und man lehnte das Lied des anderen oft ab.

Die Synode der Protestantischen Kirche in den Niederlanden beschließt im April 2007, dass ein neues Gesangbuch erstellt wird und sagt dazu:

Ein neues Gesangbuch soll die Identität der Protestantischen Kirche zum Ausdruck bringen und dabei die unterschiedlichen Sprachfelder und Musikulturen innerhalb der Kirche berücksichtigen.

und:

Ein neues Gesangbuch ist essentiell für die Einheit der Kirche.

Gleichzeitig sollten aber auch die verschiedenen 'Lebenskreise' eine Rolle spielen. Das Gesangbuch sollte so gestaltet werden, dass es nicht nur im sonntäglichen Gottesdienst benutzt werden kann, sondern auch darüber hinaus.

Man hatte ein 'Gesang- und Gebetbuch' vor Augen, für das die Gesangbücher aus Deutschland und der Schweiz ein deutliches Vorbild waren.

Die folgenden 'Lebenskreise' wurden umschrieben:

- der Gottesdienst an Sonn- und Feiertagen;
- andere Anlässe, bei denen die Gemeinde zusammenkommt, sowohl am Sonntag als auch an Wochentagen, Andachten, Stundengebete, oder auch die Besinnung am Anfang und Ende einer Kirchenvorstandssitzung oder anderer Gemeindekreise;
- die Seelsorge;
- die persönliche Andacht im Häuslichen Umfeld (am Morgen, Abend, bei Tisch, an besonderen Tagen).

Vor allem für die zwei letzten Lebenskreise wurden in das neue Gesangbuch circa 130 Texte aufgenommen: Gebete, Gedichte, meditative Texte.

4. Die Unterschiede in der Arbeitsweise zwischen 1973 und 2013

1) Zu allererst muss die andere Verfahrensweise bei der Zusammenstellung genannt werden. 1973 waren es die Dichter und Komponisten selbst, die das Gesangbuch zusammenstellten. Die Dichter, die 1967 an der sogenannten *Psalmberijming* gearbeitet hatten, also an der neuen Nachdichtung aller 150 Psalmen, damit sie auf metrische Melodien gesungen werden konnten, setzten jetzt ihre Arbeit fort mit neuen Liedern und mit Übersetzungen von Liedern aus dem kirchlichen Schatz der Jahrhunderte. 2007 hat man bewusst einen ganz anderen Weg gewählt: die Zusammenstellung sollte nicht von wenigen Dichtern und Komponisten vorgenommen werden, sondern von einer großen Gruppe von Sachverständigen aus unterschiedlichen Fachgebieten. Die sollten eine qualitativ gute Auswahl treffen und dabei die unterschiedlichen Glaubensauffassungen in den Kirchen berücksichtigen.

2) Ein zweiter Unterschied betrifft die Akzentverschiebung im Verhältnis zwischen dem Autor des Liedes und demjenigen, der das Lied singt. In unserer postmodernen Zeit wird stark das Erleben betont, wir sprechen sogar von einer 'Erlebniskultur' und 'Erlebnisgesellschaft'. Kulturelle Formen werden nicht mehr

allein vom Autor oder vom Künstler bestimmt, sondern mehr von der ‘empfangenden Partei’; in unserem Fall also vom Nutzer des Gesangbuchs. Die Mitglieder der Redaktion und der redaktionellen Arbeitsgruppen sind von ihrer Sachkenntnis her Theologen oder Kirchenmusiker, aber sie versetzten sich gleichzeitig immer wieder in die Position derjenigen, die das Gesangbuch benutzen.

Die Position der Gesangbuchnutzer spiegelt sich auch in der Rolle der Kirchen in diesem Prozess wider.

3) Beim Entstehen des *Liedboek voor de kerken* waren es die Synoden, die letztendlich darüber entschieden, welche Lieder aufgenommen wurden. 2007 haben die Kirchen diese Frage der Interkerkelijke Stichting voor het Kerklied (ISK; Interkirchlichen Stiftung für das Kirchenlied) anvertraut. Diese Stiftung ernannte dann auch die Mitglieder der Redaktion. Die Kirchen saßen also nicht am Redaktionstisch, sondern hatten eine andere Rolle: sie ernannten Supervisoren als Vertreter der künftigen Nutzer. Jeder Supervisor wiederum hatte eine Beratergruppe, in der die von der Redaktion festgestellten Lieder beurteilt und erprobt wurden. Die Kommentare gingen dann als Empfehlungen zurück an die Redaktion.

5. Die Unterschiede zwischen 1973 und 2013 – fünf Aspekte

Schauen wir uns das neue Gesangbuch jetzt etwas näher an. Dabei greifen wir fünf Themen heraus und vergleichen sie im Gesangbuch von 1973 und dem neuen Gesangbuch 2013.

1) Psalmen

1973:

- gereimte Psalmen: 150 Genfer Psalmen mit einigen Psalmliedern.

2013:

- gereimte Psalmen:
 - 150 Genfer Psalmen;
 - eine große Anzahl Psalmlieder (z.B.: Nr. 23a, Nr. 91a);
- nicht gereimte Psalmen:
 - Wechselgesänge (z.B.: Nr. 40a, Nr. 98a);
 - Rezitierende Psalmen (z.B.: 25e, Nr. 121b);
 - Kurze Formen (z.B.: Nr. 36a, Nr. 95a).

2) Tradition und Erneuerung

1973:

- ‘Kirche aller Zeiten’: Betonung der historischen Linie;

- viel Lieder aus der Liturgischen Bewegung nach dem Zweiten Weltkrieg;
- ‘Kirche aller Orte’: international, aber eigentlich nur aus Deutschland und England;
- alle Lieder im Stil des klassischen Kirchenliedes (‘musica sacra’).

2013:

- ‘Kirche aller Zeiten’: die historische Linie bleibt erhalten (z.B.: Nr. 204, Nr. 650);
- neue Lieder, die nach 1973 geschrieben sind im Stil des (nunmehr alten) Gesangbuchs (z.B.: Nr. 280, Nr. 636) und auch aus anderen Strömungen (z.B.: Nr. 322, Nr. 790, Nr. 885);
- ‘Kirche aller Orte’: Europa und andere Kontinente (z.B.: Nr. 817, Nr. 856, Nr. 876);
- neben dem klassischen Kirchenlied auch andere Musikrichtungen (z.B.: Nr. 13a, Nr. 139b, Nr. 1007).

3) Lieder für Kinder und Jugendliche

1973:

- wenig Lieder für Kinder;
- Jugendlieder fehlen völlig.

2013:

- ein eigenes Repertoire an Kinder- und Jugendliedern, die von der ganzen Gemeinde gesungen werden können (z.B.: Nr. 51b, Nr. 180, Nr. 187).

4) Andere Lebenskreise

1973:

- eigentlich ausnahmslos Lieder für den Gottesdienst.

2013:

- neben Liedern für den Hauptgottesdienst auch Lieder, andere Gesänge und Texte für andere Zusammenkünfte, für die Seelsorge, und zum persönlichen Gebrauch (z.B.: Nr. 62a, Nr. 219, Nr. 233, Nr. 953, Texte).

5) Gesungene Liturgie

1973:

- nur Strophenlieder, keine liturgischen Gesänge.

2013:

- neben Strophenliedern auch ‘offene’ Formen für die gesungene Liturgie (z.B.: Nr. 298, Nr. 301k, Nr. 339f, Nr. 594).

Meters and meaning

When well-trained poets of the English language begin writing a formal poem, they are expected to know the conventions of each form they use: for example,—the ballad stanza, usually a four line stanza, with either four or three beats per line. English-speaking hymn writers know the stanza in its various forms: SM, CM, LM, or 8787. They know that in its earliest history it was probably going to tell a story, such as Barbary Ellen:

*It was in and about the Martinmas time,
When the green leaves were a falling,
That Sir John Graeme, in the West Country,
Fell in love with Barbara Allan....*

*O mother, mother, make my bed!
O make it soft and narrow!
Since my love died for me today,
I'll die for him tomorrow."*

In this early English ballad the number of syllables per line are not so important as the beats. This reflects the old Anglo Saxon poetic forms that counted beats per line which were kept together more by alliteration rather than rhyme, with at least three of the four beats beginning with the same letter. These could be sung to tunes that allowed for a varying number of syllables per beat, if the balladeer wishes, and if he or she is singing the text as a solo. When a congregation begins to sing along such variations cause uncertainty among the singers. Maybe the needs of congregational singing caused what became the very strict hymn stanza in which both beats and syllables are carefully counted. The hymn stanza in the Germanic languages where one first encounters Protestant hymns, has been very strict about such variations. This is one of the conventions of the hymn stanza: no substitutions or additions to the syllables, or all hell will break loose in a congregation trying to sing it, no matter how cleverly the composer has clarified the problem. So while the English hymn is deeply rooted in the English ballad form, with its four

lines and three to four beats on each line, usually in the iambic foot, the hymn is a highly evolved form of the ballad. Isaac Watts, the father of English hymnody with its strict metrics and forms, is probably the one who taught many a poet how to write poetry, even both William Blake and Emily Dickinson were thought to have learned their poetry technique. Watts taught us that the iambic and trochaic feet are most likely for English hymns. Triple feet like anapests and dactyls seem funny to the English ear, more appropriate for nursery rhymes and limericks. This is not the case, however, with German or Scandinavian hymnody or poetry, something that makes translating serious hymns into English verse a great challenge!

English poetry has a variety of forms, each with their conventions and traditions. First, there are heroic couplets, two lines that rhyme, usually iambic and tightly rhymed. Many great comic poems have been written in this form, Alexander Pope's *The Rape of the Lock*, for example. There are also what is called open couplets, such as Robert Browning's *My Last Duchess*, in which the rhymes are not end-stopped with the rhymes, but may be enjambed and call little attention to themselves. These can be more serious, and can be good for dramatic verse.

The greatest form in English is blank verse, a line of unrhymed iambic pentameter, with a very elastic number of syllables and feet, suitable for our greatest poems, such as Shakespeare's plays or Milton's *Paradise Lost*. This form is very little used for English hymns since something about a hymn wants rhyme or repetition of some kind.

Then there are the stanzaic forms in iambic pentameter which all have associations with famous poems: English poets using the *Venus and Adonis* form, ababcc, in iambic pentameter, are usually going to be telling a sad story, like the great poem by Shakespeare which gave the form its name, *Venus and Adonis*. The stanza Chaucer used to tell the hilarious story of Troilus and Cressida, with its ababbcc rhymes is peculiarly well suited to comedy with its two ending couplets as is the eight line stanza used to great effect by Byron in his epic comic poem *Don Juan*, abababcc, can also be well suited for comedy with its rhyming couplet at the end, especially its feminine rhyme generally comic to the English ear:

Verse 13

*She knew the Latin - that is, "the Lord's prayer,"
And Greek - the alphabet - I'm nearly sure;
She read some French romances here and there,
Although her mode of speaking was not pure;
For native Spanish she had no great care,
At least her conversation was obscure;
Her thought were theorems, her words a problem
As if she deemed that mystery would ennobl'em.*

There are a few others native to English: Tennyson's *In Memoriam* stanza, with its ABBA rhyming scheme that puts a strong emphasis on the second B and seems to release on the last line.

*"Who trusted God was love indeed
And love Creation's final law -
Though Nature, red in tooth and claw
With ravine, shrieked against his creed -
(canto 56, line 13-16)*

"Claw" sounds especially strongly in this form and may be why it is one of the most remembered lines of the great poem.

There are other forms like the tercets of the kind Dante used in his comedy: ababcbcdcdfe and so on. ending in a rhyming couplet, but most of these were taken from the romance languages and not really successful in English, no matter what the English renaissance men tried to do, drunk as they were with the new English language in which they were writing.

The next popular form is the sonnet, found in the romance languages, but well adapted to English by some of our greatest writers. Its 14 lines of iambic pentameter, and varied rhyme schemes, from the Shakespearean abab cdcd efef gg, or the Italian, abbaabba cdecde or some variation or another in the last six lines, known as sestet, has been well adapted to the English tongue. Also there is the Spenserian sonnet, with its lush musicality ababbcbccdcdee. Elegant forms these are, but not easily set as a hymn tune, (there is a Dantean sonnet in the *Luther book of worship*, by Jaroslav Vajda) so these conventions are not so important for me as a hymn writer, although I am very fond of writing sonnets when I write poetry not intended to be set to a hymnic form and perhaps the following will explain the difference between the tight form of a hymn text and non-hymn text poetry. In these poems I can use substitutions in the meter which helps me express my meaning through the prosody. So I can make a subtler kind of music than most hymn texts can.

Sitting in Westminster Wbbey thinking of Hans Nielsen Hauge, Christian patriot and evangelist to Norway during the 18th century

*I sit in Westminster and worship God -'-'-'-'-'
with William Blake and Byron staring down -'-'-'-'-'
at priests pirouetting in their gowns -'-'-'-'-'
of lace and ornate crosses. Bishop Laud, -'-'-'-' | '-'
I am a Non-Conformist forced abroad '--'-'-'-'
by policies of yours. I built new towns -'-'-' | '-'
in North Dakota, added commercial nouns -'-'-' | '--'-'
to the royal tongue. Still, I am awed.- -'-'-' | '-'*

*Fancy me sitting here at evensong, ‘-’-‘-’-’
 moved by the gaudy rituals of lords, ‘-’-‘-’-’-’
 whose ancestors laid hands on any forms -‘-’-’-’-’-’
 beautiful enough to see. I long ‘-’-’-’ | ‘-’
 to lie prostrate on stone and utter words -‘-’-’-’-’
 the shape of fire, nurtured in prairie storms. -‘-’-’-’-’*

Dialog, 1979

The meter is pentameter, the foot is iambic -‘ but the good poet, like the good musician, cannot use only the iamb without relief, in the same way a musician cannot use only quarter notes without some rhythmic relief. So the poet uses poetic substitutions - a trochee for an iamb, as I have done in the first line of the sestet: *Fancy me sitting here ...* That adds emphasis and a kind of music that adds interest to the text. While this works in the sonnet, such a substitution or variation in the hymn stanza will only irritate the composer or singer and the hymn writer will be thought to be less than technically skillful.

So when one writes a hymn text that includes several stanzas, the text has to be as regular as it can be throughout. If one has a substitution on one line of a stanza, it better be included in every stanza thereafter or the composer will not set it. This also includes enjambments - going around the line for the meaning of the text. These drive hymn composers crazy because they disturb the phrase of the melody. In any event, these are the conventions one needs to know to write a hymn text. Most new hymn writers do not know these conventions or the lore about a meter or form, but singing the new text to an old tune tends to clear up the problems. The tune will teach the new writer a lot about the form and force revisions.

As a writer of English poetry, I learned these forms and conventions at my mother’s knee when I learned the traditional nursery rhymes of English and the other English poems she taught me or sang to me. In graduate school I learned more of the lore about these forms and how they are appropriate for one topic or another - for example, the anapest or dactyls in English are usually silly - “This is the way we wash the clothes, we wash the clothes ...”. Robert Graves showed this well when he tried to take an elegy in iambic meter and turn it into a dactylic triple meter with its tripping sound.

*Mother is dead and we all are in pieces
 Brothers and sisters and nephews and nieces.*

English poetic conventions and maybe the plain sound of it, just say no. Feminine ending rhymes are nearly impossible to be serious about in English, even if Henry Wadsworth Longfellow tried to use the Greek Dactylic hexameter to tell one of the great American stories, *Evangeline*. “This is the forest primeval, the

murmuring pines and the hemlock.” It works, but the sing-song of the verse has not endured. As a translator of Scandinavian hymns and poems I meet this problem all the time: “Kirken den er et gammalt hus” is deeply grand and serious, but to make it serious in English the meter is daunting.

But what about those other meters I learned at my mother’s knee and in my father’s arms - old Scandinavian hymns and folk tunes, along with the Kernlied-er of German Lutheran hymnody, in all kinds of tripping rhythms and rhymes? They expanded my meter bag, as it is called, by geometric proportions.

In my project of writing a hymn to go with every biblical lesson in the New Revised Common Lectionary, I have had fun using meters from these traditions as well, sometimes baffling the American composers who have not encountered such strange metrical schemes before. What is this strange foot called an amphibrach? How can there be a meter 5 11 11 11 11 5?

Then my question comes as well - are there conventions surrounding these forms in the original languages? While Martin Opitz in his *Buch von der deutschen Poeterey* (1624) certainly had things to say about meters and forms, especially recommending the alexandrines (dactylic hexameter lines) from the Greek epics, which certainly made life difficult for those writing in German with its strong iambic/trochaic language, I have asked the writers in these languages today if they know of such conventions. Maybe I am not clear, or am asking the wrong question. I usually get a blank stare since form is so little taught either in Northern Europe or America. To answer my own question I have looked at a meter which seems to suggest itself to me and then determine what hymns have been set to it. Are the hymns of Lent unique in their meters? Or Easter? Can one write a text of mourning to be sung to the form which Gerhardt used for “Auf, Auf Mein Herz”? While the tune itself militates against such a text, can a composer write a tune in that meter that would be sufficiently somber? Could an enterprising poet buck the convention and do something entirely new in that form, like writing an elegy to a meter that was traditionally used for a joyful song of praise? This is a question to which I have not gotten an answer. There is the notion that one hears the other text when one uses a new text for an old tune, but that is not my question. It is whether or not the very stanza itself has a tradition or convention about it, such as the Venus and Adonis stanza?

American composers come to my texts with their own conventions and are sometimes baffled by these meters. How can you write a tune to that meter, they ask, and then I show them the old Scandinavian tune and they admit it can be done. Some have said they like these odd meters because it breaks up their own habits and conventions of tuning a text.

To that end, I presented some hymns in Amsterdam that I have written during this project using forms that are not common or known in the English poetic tra-

dition. It was fascinating for me to see how the session went. Most unsuccessful was the Tango tune for a text I wrote for Christ the King Sunday, on Jesus hanging from the tree. While the tune may work on its own, the association of Tango with dance made the combination distasteful to several in the group although the composer said he thought of the tango as a sad form.

Another interesting form was the form for Landstad's great Advent hymn "Jeg løfter opp til Gud min Sang." That meter is virtually unknown in English. I used it for a funeral text for friends of mine who had lost a daughter. For Those Whom we are Grieving Most. 847 847 887. A colleague of mine from the Hymn Society, The Brazilian pastor John Faustini set it to a moving tune, but it is clearly in the rhythms of his native Brazilian Portuguese. Another good set of examples is a text I wrote in 9797D that both Stig Wernø Holter and Jim Clemens of the state of Virginia composed a tune for.

These are issues that may need further exploration. Composers strictly beat out my texts so they can set them. I am sometimes surprised at how they hear them which is my fault as a writer, but I am oddly surprised when they do not agree with my form and set the syllables from one stanza differently from another, which as I have said, is not good. They seem to take every stanza as though I have not understood the form and must figure it out for themselves in order to set it. I still haven't quite understood this, and was once soundly criticized for not getting my meters right because I did not mark elisions in words such as "toward" which the composer heard as two syllables. Or glorious - which I hear as a two syllable word, but am surprised when a composer thinks of it as a three syllable word and makes herculean efforts to figure out how to fit it with the prior or succeeding stanza. It seems to me the meter I have indicated for the text should be a clue. Why is it not? From now on I am careful to mark elided words in my texts. This kerfuffle comes when the two different arts have to work together. How do we think differently about the discovering the meter of a text? I write this so maybe we can understand each other's art. Good hymn text writers have to learn to write stanzas so they almost always have the same kind of emphases in the lines and climaxes in each stanza. Composers like this, but there are other things we might talk about together. Without doubt, I concede the musician is by far the more important in all of these conversations - a hymn text with a bad tune is useless.

With that end I presented some of the tunes for my text with odd, to American ears, meters. Although we merely sang them together, and I did not deliver a lecture on meters, people could see immediately some of the problems. To be more clear I add this now!

For Those Whom We Are Grieving Most

p.60

847 847 887

(In memory of Anne Ofstedal)

Gracia Grindal

DESPEDIDA
João Wilson Faustini, 2012

1. For those whom we are griev - ing most — whom we have
 2. We'll hear the trum - pet sound and see — what few be -
 1. Let us re - joice that Christ is near. — When he ap -

5
 lost, we weep and feel for - sak - en, and yet we do not
 loved that soon we'll be to geth - er with those whom we have
 5
 pears then we will see his heav - en. For he has pro - mised

9
 grieve as those — who have no hope. — One day we will be
 dear - ly loved, — now — one in God. — We'll see those gone be -
 he will be — with us each day — and all his mer - cies

2

For Those Whom We Are Grieving

14

tak - en when Christ will come to wake the dead — like sleep - ers from their
fore us, and join with those, our dear - est ones — who have been raised by
giv - an. For this we live in hope each day, — walk joy - ful - ly his

19

ston - y beds, we'll rise when we are wak - ened.
God's own Son, to - geth - er in God's cho - rus.
nar - row way to be with him for - ev - er,

He Hangs between the Earth and Starry Heaven

STARRY HEAVEN

11 11 555 11

Gracia Grindal

James E. Clemens

d = c. 46

The piano introduction consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melodic line starting on G4 and moving to A4, B4, and C5, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords on G2, B2, and D3. The second measure continues the melodic line with a dotted quarter note on C5, followed by a quarter note on B4, and then a quarter note on A4. The bass clef accompaniment continues with chords on G2, B2, and D3.

unison

1. He hangs be - tween the earth and star - ry heav - en
 2. The ter - ror fell like mid - night while they taunt - ed
 3. This king gave up his king - ly crown and sta - tion

The vocal line is in unison and begins with a quarter rest, followed by a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The piano accompaniment features a treble clef with chords on G4, A4, and B4, and a bass clef with a melodic line starting on G2 and moving to A2, B2, and C3.

to keep the roy - al prom - ise he had giv - en,
 the Lord of all that is, and cruel - ly chant - ed
 de - feat - ing sin and death and con - dem - na - tion—

The vocal line continues with a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. The piano accompaniment continues with chords on G4, A4, and B4 in the treble clef, and a melodic line on G2, A2, and B2 in the bass clef.

that his af - flic - tion, his cru - ci - fix - ion,
 though he was dy - ing in pain and sigh - ing.
 a king so gra - cious his love em - brac - es

div.
 and der - e - lic - tion was all for us, so
 We heard him cry - ing, "To - day I grant you
 all time and spac - es. He did this all for

we could be - for - giv - en.
 heav'n, the joy you've want - ed."
 us and our sal - va - tion!

A new Requiem

Summary

In Roman Catholic parishes, the *Requiem* (Gregorian chant or a polyphonic composition) was the usual ritual music to sing at funerals. After the Second Vatican Council (1962-1965), the repertoire changed. Gregorian chant was marginalized in favor of hymns in Dutch. In the last few decades, a 'new Requiem' has emerged: hymns in Dutch, which are widely used and sung time and again. In this paper the 'new Requiem' is analysed on the basis of two case studies.

Introduction

In Roman Catholic parishes, the *Requiem* (Gregorian chant or a polyphonic composition) was the usual ritual music to sing or be sung at funerals. After the Second Vatican Council (1962-1965), the repertoire changed. Gregorian chant was marginalized in favor of hymns in Dutch. In the last few decades, a 'new Requiem' has emerged: hymns in Dutch, widely used and sung time and again. In this paper, I will present two cases: (1.) a series of funerals that took place in the city of Eindhoven, and (2.) the repertoire of a recently started new funeral choir in Tilburg. Both cities are located in the south of the Netherlands. On the basis of these two cases, I will present the 'new Requiem' and analyse the texts and the music of the most common hymns. I would like to stress that this paper is merely a first presentation of my research on funeral repertoires in Roman Catholic parishes, in other words it is work-in-progress.

1. Funerals in the parish of Tongelre (Eindhoven)

I received information about 83 funerals that took place in the Roman Catholic parish of Tongelre (a district of the city of Eindhoven, the Netherlands) in the

period from September 2004 to February 2008.¹ As a rule these are ceremonies conducted with a small choir, accompanied by an organist. In 8 of the 83 ceremonies, not only the choir and the congregation sang, but there was also music played from CD. In 17 of the 83 ceremonies there was no choir and all the music was played from CD.

The repertoire of the choir is limited and the same hymns keep returning. The ceremony usually begins with the Gregorian introit (*Requiem*) and ends with *In paradisum*. At the final commendation (indicated as ‘absoute’), the order of service usually mentions: *Niemand leeft voor zichzelf* (None of us lives to himself alone),² or ‘organ playing’. Then there are the set acclamations: *Kyrie* for the penitential rite, *For the Lord is my Shepherd* (refrain from Psalm 22 (23) by J. Gelineau) for the communion prayer, and the acclamation for the invocation (*Lord, our God, we pray: have mercy upon us*). The top five of chosen hymns is as follows:

Title of hymn	Number of times sung
<i>Licht dat ons aanstoot</i> (Light that touches us) lyrics: H. Oosterhuis; music: A. Oomen	50 x
<i>Als gij naar de woorden luistert</i> (When You Listen to the Words) lyrics: H. Jongerius; music: English Hymnal	28 x
<i>Blijf mij nabij</i> (Abide with Me) lyrics: W. Barnard et al.; music: W. Monk	17 x
Psalm 126: <i>Als God ons thuisbrengt</i> (When God Brings Us Home) lyrics: H. Oosterhuis et al.; music: B. Huijbers	16 x
<i>Zo vriendelijk en veilig als het licht</i> (As Friendly and Safe as the Light) lyrics: H. Oosterhuis; music: B. Huijbers	13 x

The choir also has a few choral pieces on its repertoire such as the *Ave Maria* by J. Haagh, *Lead me, Lord* by S. Wesley and *Ich bete an der Macht der Liebe* by D. Bortnianski.

What does this case teach us? Having examined the 83 ceremonies, my conclusion is that the choir in the parish of Tongelre has developed its own Requiem Mass primarily in the Dutch language, which as a rule is as follows:

¹ See www.parochietongelre.dse.nl. Martin HOONDEERT, *Funeral rites and the transformation of religiosity: exploring ritual and music in a complex context*, in: *Jaarboek voor liturgie-onderzoek* 24 (2008), pp. 51-69.

² Lyrics: H. Oosterhuis; music: Fl. van der Putt. This song features at least 12 times, but most likely it was sung more often.

1. Entry: Gregorian introit *Requiem*
2. Rite of light: *Licht dat ons aanstoot, or Zo vriendelijk en veilig als het licht*
3. *Kyrie*
4. Hymn in the Liturgy of the Word: *Als gij naar de woorden luistert*
5. Offertory hymn: *Als God ons thuisbrengt* (Psalm 126)
6. Acclamation in the communion prayer: *Want mijn herder is de Heer* (For the Lord is my Shepherd) (Psalm 23)
7. Communion hymn: choral piece
8. Taking the cross to the chapel of remembrance: *Ave Maria*
9. Invocation with acclamation: *Heer, onze God, wij bidden U: verhoor ons*
10. Absoute: *Niemand leeft voor zichzelf*; or organ playing
11. Exit: *In paradisum*

This 'Requiem Mass' is specific to this parish, despite the fact that it consists of hymns that we come across in other parishes as well. New, familiar sounds have been created which for the relatives in the parish of Tongelre are inextricably linked to saying farewell, to grief and consolation.

In analysing the lyrics of the songs and hymns of this 'new Requiem' we may characterise them as expressions of hope and trust. The same can be said of the music, which is easy to sing. There are no complex rhythms or harmonies, the tempi are rather slow, and there are no syncopations. We may characterize this kind of music as 'comforting', creating a mild level of stimulation. Nikki Rickard, in her research on music, emotion and stimulation, speaks of 'relaxing music' and concludes that this kind of music significantly reduces skin conductance and the number of chills (both of which are physiological indications of an emotional response).³ The music appears to have a therapeutic effect and to be aimed at bringing about a transformation into a different mood.⁴ If one of the aims of the funeral ritual is to subdue or channel emotional responses in a situation where one is saying farewell to one's loved ones⁵, music is an important tool to achieve this.

2. *Vita nova*, a funeral choir in the city of Tilburg

In 2012, a new funeral choir was founded in the Frater Andreas Parish in Tilburg, named *Vita nova*. The members of the previous choir had become

³ Nikki RICKARD, *Intense emotional responses to music: a test of the physiological arousal hypothesis*, in: *Psychology of Music* 34.4 (2004), pp. 371-388.

⁴ Jenefer ROBINSON, *Deeper than reason. Emotion and its role in literature, music, and art*, Oxford; New York 2005, p. 393.

⁵ Gerard LUKKEN, *Rituals in abundance. Critical reflections on the place, form, and identity of Christian ritual in our culture* (Liturgia condenda vol. 17), Leuven; Dudley, MA 2005, pp. 54-73

older and were no longer able to fulfil their task. Under the direction of a professional musician, a new choir was been founded, consisting of the younger members of the previous choir and a number of new members. Because of the new start and the professional approach the choir is flourishing now and has built up a repertoire of its own. This repertoire consists partly of hymns and psalms that were sung by the previous choir, and partly of pieces that have been newly added.

The complete repertoire of the *Vita nova* choir consists of 64 compositions (June 2013), among them five psalms, ten Taizé ostinatos and ten ritual songs like the *Our Father, Lord have mercy* and some other acclamations. Also on the repertoire are the Gregorian *Requiem*, and, remarkably, three versions of the *Ave Maria*. Apart from the psalms, the ritual songs, the Taizé ostinatos and the compositions with lyrics in Latin texts, there are thus as many as 31 hymns. Of those 31 hymns, 20 are quite general and also used in the Sunday liturgy.⁶ This means that 11 hymns are part of the specific liturgical-musical repertoire for the funeral liturgy. This is remarkable, because in most parishes there is hardly any difference in liturgical practice between the repertoire of the funeral liturgy and the Sunday liturgy, apart from the Gregorian *Requiem*.⁷ We can conclude that this newly founded choir have tried their best to incorporate specific hymns in their repertoire exclusively for funerals.

Of the 11 funeral hymns, four are meant to be sung as part of the so-called ‘absoute’ (the final commendation), and two are an equivalent of the Latin *In paradisum*. In overview:

Absoute: <i>Sterven is graan</i> (Dying is grain) lyrics: V. Krah; music: J. Vermulst
Absoute: <i>Wie door dit kruis getekend</i> (Those marked by this cross) lyrics: A. Govaart; music: R. Goorhuis
Absoute: <i>Niemand leeft voor zichzelf</i> (None of us lives to himself alone) lyrics: H. Oosterhuis; music: Fl. van der Putt
Absoute: <i>Blijf mij nabij</i> (Abide with me) text: W. Stroux; music: W. Monk

⁶ The hymns for the Sunday liturgy can be found in the collection *Gezangen voor Liturgie* (Baarn 1996, 2nd rev. ed.) and in the weekly publications of Uitgeverij Abdij van Berne (*De zondag vieren*) and the publisher Gooi en Sticht (*Bron van christelijke geest*).

⁷ Martin HOONDEERT & Wim RUESSINK, *Muzikale vormgeving van de rooms-katholieke en protestantse uitvaartliturgie*, in: Louis van TONGEREN (ed.), *Vaarwel: verschuivingen in vormgeving en duiding van uitvaartrituelen* (Meander 9), Kampen 2007, pp. 55-73.

In paradisum: <i>Dat een engel u geleide</i> (May an angel guide you) lyrics: J. Ribbers; music: H. Albert
Exit: <i>Wie zich op aard</i> (Those who on earth) lyrics: V. Krah; music: J. Vermulst
Entrance song: <i>Wie in de schaduw Gods</i> (Those who in God's shadow) lyrics: J. Duin; music: Genève 1551
Communion song: <i>Het zijn de stille doden</i> (It is the silent dead) lyrics: J. Duin; music: Antwerpen 1539
<i>Vergeet niet hoe wij heten</i> (Do not forget our names) lyrics: W. Barnard; music: W. Vogel
<i>Heer, herinner U de namen</i> (Lord, remember the names) lyrics: M. Verdaasdonk; music: H. Strategier
<i>Ik sta voor U in leegte en gemis</i> (I stand before you in emptiness and lack) lyrics: H. Oosterhuis; music: B. Huijbers

In the hymns *Sterven is graan* and *Wie door dit kruis getekend* we recognise the original purpose of the *absoute* ritual. 'Absoute' is derived from the Latin word *absolvere*, which means: 'to receive forgiveness of sins' - the theme of these two hymns. The hymn *Niemand leeft voor zichzelf* is a quotation from Saint Paul (Romans 14:7-8): 'Whether we live or die, it must be for God, rather than for ourselves. Whether we live or die, it must be for the Lord. Alive or dead, we still belong to the Lord.' In contrast to the other three *absoute* hymns, *Blijf mij nabij* does not, , concern the dead but the surviving relatives (unless the 'I' in this hymn is read as referring to a dead person, in which case the hymn is sung on behalf of the dead).

Central themes of the 11 funeral hymns are 'abiding with God' or 'being remembered by God'. Rather than being statements, these themes are prayers, supplications expressing the wish for the Lord to have mercy on the beloved departed and allow them into his kingdom. There seems to be a theological difference between the repertoire of the parish in Tongelre and that of the *Vita nova* choir. A possible explanation for this is the use of specific funeral repertoire in the second case, which is, it seems to me at least, less optimistic in a theological sense than the regular repertoire of the Sunday liturgy.

3. Ave Maria

A last observation concerns one of the Latin hymns that occurs in both repertoires: the *Ave Maria*. Both in the repertoire of the parish of Tongelre and that of the *Vita nova* choir the *Ave Maria* is a fixed part of the repertoire. We hear the *Ave Maria* in versions composed by the Dutch composer J. Haagh C&S, Ed-

ward Elgar and Jakob Arcadelt⁸. In the Gregorian *Requiem* mass, the *Ave Maria* is ‘a stranger’ – it does not traditionally belong to the *Requiem*. How come then that it is so often performed at funerals? To understand this, we have to reflect on the relation between music and consolation and on the way music is appropriated as meaningful.⁹ To start with the latter, the issue of music and meaning has been summarized by Constantijn Koopman and Stephen Davies in two excellent articles and I am relying on their insights here.¹⁰ One of their approaches to the issue is a comparison of the meaning music has for the listener with the meaning other people have for us. Philosopher Roger Scruton, among others, characterizes our response to music as one of empathy (‘Einfühlung’): “you are the music while the music lasts.”¹¹ Alexander Stein, approaching the issue from a psychological perspective, states: “[...] music listening invokes an imaginative resurrection of an internalized other [...]. The work of music can thus itself be conceived as a responsive object.” Referring to a book by British psychoanalyst Christopher Bollas (*The shadow of the object*, 1987), Stein continues, rather speculatively: “This, as Bollas suggests, is a ‘pre-verbal, essentially, pre-representational registration of the mother’s presence’ (p. 39) and will thus facilitate a restitutive transformation of internal experience and affect; we feel held, understood, consoled.”¹² In the case of the *Ave Maria*, the effect of the music as a responsive object is doubled: the prayer to Mary, or rather the image of Mary evoked by the music, and the music itself, to quote Stein again, make the listener feel held, understood and consoled. Besides this, the ‘Ave Maria’ not only belongs to the ritual-musical repertoire of funerals, but also to that of weddings. The ‘Ave Maria’ seems to create a bond between wedding and death, between the living and the dead, between happiness and sadness. As such it can be said to be part of the ritual-musical toolkit readily available for every occasion.

⁸ Actually, Arcadelt did not compose this *Ave Maria*, and some sentences of the regular prayer are missing.

⁹ Martin HOONDEERT, *Geruststellende klanken: muziek en crematierituelen*, in: Nederlands Theologisch Tijdschrift 2014 (forthcoming).

¹⁰ Constantijn KOOPMAN, *Muzikale betekenis in veelvoud. Een poging tot ordening*, in: Tijdschrift voor muziektheorie 4,2 (1999), pp. 24-33. Constantijn KOOPMAN & Stephen DAVIES, *Musical Meaning in a broader perspective* in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 59,3 (2001), pp. 261-273.

¹¹ Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1999, p. 364.

¹² Alexander STEIN, *Music, mourning, and consolation* in: Journal of the American Psychoanalytic Association 52,3 (2004), pp. 783-811, p. 807.

Bachs Choralkantatenjahrgang in hymnologischer Sicht

Einleitung

Im überlieferten Kantatenschaffen Bachs ragt der Choralkantatenjahrgang, den Bach mit seinem zweiten Leipziger Dienstjahr ab dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 startete, als größte formal einheitliche Werkfolge heraus. Inhaltliche Bezugsgröße für das Kantatenlibretto ist hier nicht nur das Sonntagsevangelium, sondern zusätzlich und primär ein Kirchenlied, dessen Rahmenstrophen prinzipiell beibehalten werden, während bei den Binnensätzen in Rezitativ- und Arienform in der Regel Umdichtungen erfolgen, die einzelne Liedverse zitierend integrieren können. Sonderfälle sind die komplette Beibelassung einzelner Zwischenstrophen und das Verfahren der Tropierung, wo zum Liedtext Erweiterungen des Librettisten hinzutreten. Die verlässliche Quellenbasis für dieses Kantatenprojekt sind die von diesem Jahrgang erhaltenen originalen Aufführungsstimmen, welche bei der Erbteilung Bachs Witwe Anna Magdalena zufielen und von dieser alsbald an die Thomasschule verkauft wurden, wo sie fast ohne Verluste erhalten blieben. Die Partituren dagegen gingen an den ältesten Sohn Wilhelm Friedemann, der sie später an verschiedene Personen veräußerte, weshalb hier erhebliche Verluste zu konstatieren sind. Von den Kantatenlibretti gibt es keine separate Publikation mit dem gesamten Textkorpus, wo dann auch der Librettist benannt wäre. Die von Bach für die Gottesdienste stets edierten *Texte zur Leipziger Kirchen-Music* mit den Libretti für fünf bis sechs Sonntage (ohne Verfasserangabe) sind für die ganze Leipziger Zeit nur in wenigen Exemplaren überliefert. Erst vor wenigen Jahren tauchte in St. Petersburg erstmalig ein auf den Choralkantatenjahrgang bezogener Druck auf, der die Libretti zum 13. bis 16. Sonntag nach Trinitatis und Michaelis enthält.¹

¹ S. Tatjana SCHABALINA, „*Texte zur Music*“ in Sankt Petersburg – Weitere Funde, in: Peter Wollny (Hg.), *Bach-Jahrbuch 2009*, Leipzig 2009, S. 11-48, das Faksimile des genannten Drucks hier S. 37-40.

Es gibt keine Quellen, die belegen können, was zum einen die Motivation, bzw. ein spezifischer Kontext für dieses Choralkantatenprojekt war, und zum andern, was der Grund dafür ist, dass Bach nach Ostersonntag wieder zur üblichen Librettoform zurückkehrte, also keinen kompletten Jahrgang bewerkstelligte. Zunächst seien einige Hypothesen vorgestellt, um dann anhand eines hymnologischen Blicks auf die Liedauswahl zu einer vielleicht tragfähigeren Hypothese zu kommen.

1. Hypothesen zum Choralkantatenjahrgang

Der in heutiger Sicht naheliegende Kontext einer Liedpredigtreihe scheidet aus, da dies in den überlieferten Aufzeichnungen eines Küsters festgehalten wäre. Zudem ist zu beachten, dass „die Music“ sonntäglich zwischen Nikolai- und Thomaskirche wechselte – nur an Festtagen erklang die Kantate nachmittags im Vespertagesdienst der anderen Kirche nochmals –, sodass sich eine Predigtreihe mit entsprechender Kantate an einem der Orte gar nicht realisieren ließ. In Martin Petzoldts großem Kompendium über die Bach-Kantaten² ist festgehalten, wer jeweils über welchen Bibeltext gepredigt hat. Auch der allein aus Bachs Biographie resultierende Beginn der Reihe – Dienstantritt in Leipzig war am 1. So. n. Tr. 1723 gewesen – widerspricht einer Verbindung mit liturgischen Gegebenheiten, die wohl signifikanter mit dem Kirchenjahr korrespondieren würden.

In heutiger Praxis wäre weiter denkbar, dass ein neues Gesangbuch solch ein Projekt motivierte. Nun wurde tatsächlich 1725 in Leipzig ein neues Gesangbuch eingeführt, das *Privilegirte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesangbuch*³, das eine bis dato sehr bunte Gesangbuchlandschaft bereinigte. Dessen Vorwort ist aber mit dem 15.2.1725 datiert. Bachs Jahrgang war also schon gelaufen, als es erschien und inhaltlich ist keine spezifische Bezugnahme festzustellen. Im Gegenteil kommt dessen neuer Akzent Paul Gerhardt mit 102 Liedern⁴ nicht zum Tragen bei nur einer Kantate zu einem Gerhardt-Lied (Septuagesimae BWV 92), Bachs Liedwahl hat oft keine Anhaltspunkte am dortigen Liedregister⁵ zu den verschiedenen Sonntagen und auch Melodiezuweisungen und Textfassungen sind nicht immer identisch.

² Martin PETZOLDT, *Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs*, Bd. I: *Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages*, Stuttgart, Kassel 2004, Bd. II: *Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest*, Stuttgart, Kassel 2007, Bd. III in Vorbereitung.

³ Die Auflage von 1727 ist digitalisiert und einzusehen unter <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10592116.html>, aufgerufen am 28.1.2015.

⁴ S. Martin PETZOLDT, *Paul-Gerhardt-Lieder im Werk Bachs*, in: *Musik und Kirche* 77 (2007), S. 13-19, hier S. 14.

⁵ Im *Bach-Kommentar* (s. Anm. 2) benennt Martin Petzoldt stets die Zuordnung des gewählten Liedes in den Liedregistern der Zeit.

Als möglicher Anlass für dieses Projekt ist vielmehr das Gesangbuchjubiläum 1724 in den Blick zu nehmen.⁶ Bekanntlich erschienen 1524 die ersten protestantischen Gesangbücher. Reformationsjubiläen (z.B. 1717) hatten gerade unter der nun katholischen Oberherrschaft in Sachsen eine identitätsstiftende Relevanz. Für das Jubiläum 200 Jahre Einführung der Reformation in Leipzig 1739 lässt sich ein Konnex mit Bachs Schaffen belegen: die ambitionierte Publikation der *Clavierübung III. Theil* mit explizitem Bezug auf Luthers Katechismus in der Auswahl der vertonten Lieder. Die Selbstvergewisserung Bachs beim Choralkantatenjahrgang im Rekurs auf die spezifisch protestantische Liedkultur wäre als Hypothese also weiter zu verfolgen.

Der Abbruch des Jahrgangs wird gemeinhin damit erklärt, dass Bachs Librettist, der seine Texte wohl in den Fünf-bis-sechs-Wochen-Intervallen der gedruckten Texthefte lieferte, nach der liturgischen Unterbrechung der Passionszeit nicht mehr zur Verfügung stand. Die letzte neu komponierte Kantate erklang am 25. März, Mariae Verkündigung, was 1725 der Montag der Karwoche war. Am Karfreitag führte Bach dann die zweite Fassung der Johannes-Passion auf, in welcher analog zum Choralkantatenjahrgang große Choralchöre den Rahmen bilden: *O Mensch beweine deine Sünde groß* (in Es, 1736 in die Reinschrift der Matthäus-Passion integriert, in E) und *Christe, du Lamm Gottes* (Schlussatz aus der Leipziger Bewerbungskantate zu Estomihi 1723 BWV 23). Am Ostersonntag präsentierte Bach als 'Choralkantate' seinen wohl 1707 zur Bewerbung in Mühlhausen konzipierten Erstling *Christ lag in Todesbanden* BWV 4, wo alle Liedstrophen durchkomponiert sind, mit einem zu den Leipziger Kantaten analogen, neu komponierten Schlusschoral (während ursprünglich die 7. Strophe wohl komplexer vertont war wie beim Actus tragicus BWV 106). Ab dem 2. Ostertag ging es mit BWV 6 *Bleib bei uns* in anderem Fahrwasser weiter. In den Folgejahren ordnet Bach sukzessive das Stimmenmaterial weiterer Choralkantaten zu liturgischen Fehlstellen diesem Jahrgang ein, macht ihn aber nicht liturgisch komplett. Dabei handelt es sich mehrheitlich um 'Choraltextkantaten' wo der Liedtext in allen Sätzen original vertont ist, ein Indiz dafür, dass der Spezialist für die Umtextierungs-Libretti nicht mehr zur Verfügung stand. Hans-Joachim Schulze hat Leipziger Sterberegister konsultiert und mit dem am 31. Januar nach kurzer Krankheit verstorbenen Andreas Stübel (geb. 1653) tatsächlich einen 'Kandidaten' ausfindig gemacht, dessen Tod 'passen' würde.⁷ Nur wurde dieser Theologe bereits 1697 seines Amtes als Thomasschul-Konrektor enthoben wegen nicht lehrkonformer, schwärmerisch-chiliastischer Ansichten, die er auch in späteren Jahren weiter äußerte und auf Zeitereignisse bezog. Seine Reputation

⁶ Diesen Hinweis verdanke ich ebenfalls Martin Petzoldt (mündlich).

⁷ Hans-Joachim SCHULZE, *Texte und Textdichter*, in: Christoph Wolff (Hg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Bd. III: Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, Stuttgart, Kassel 1999, S. 116.

erwarb er sich vielmehr durch althilologische Editionen und Schulbücher.⁸ Die theologische Qualität, unbestreitbare Orthodoxie und auch der Predigtcharakter der Kantatenlibretti steht dazu konträr.⁹ Die Stübel-Hypothese sollte fallen gelassen werden.

2. Signifikantes im Choralkantatenjahrgang – Beobachtungen¹⁰

Die Liedauswahl bevorzugt eindeutig Martin Luther. Acht der zunächst 40 neu komponierten Kantaten, also 20 %, haben Lutherlieder zur Grundlage.¹¹ Am Anfang stehen an Position 2 und 3 zwei Lutherlieder – zum Evangelium des ersten Sonntags im Jahrgang gab es einfach keines –, sodass beide Spielstätten mit Luther bedient wurden. Die festlich herausgehobene Zeit, Advent und Christfest, steht primär im Zeichen Luthers (1. Advent, Christfest I und II). Hier ist wohl nicht unwesentlich, dass alle drei Lieder als Übertragungen älterer Vorlagen den ökumenischen Aspekt der gemeinsamen kirchlichen Tradition mit repräsentieren. (Als genuine Lutherlieder nicht berücksichtigt sind etwa *Vom Himmel hoch, da komm ich her* oder *Vom Himmel kam der Engel Schar*.) Gegen Ende des Jahrgangs gibt es an Mariae Reinigung und Sexagesimae nochmals eine Luther-Konzentration und den Schlusspunkt an Ostern markiert Luther pur per omnes versus *Christ lag in Todesbanden*.

Alle anderen Liederdichter sind nur einmal im Jahrgang vertreten, höchstens Bartholomäus Ringwaldt wohl zufällig zweimal (10./11. So. n. Tr.), sofern *Nimm von uns Herr* damals fälschlich als Ringwaldtlied ausgegeben wurde.¹² Weder der Dichturfürst Rist noch Gerhardt haben größeres Gewicht. Anders als in der Literatur verschiedentlich zu lesen spiegelt die Liedauswahl nicht den Kanon der altreformatorischen Lieder, wie er sich ausgehend vom Babsttschen

⁸ Siehe den Eintrag von F. KOLDEWEY in der *Allgemeinen deutschen Biographie*: http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Stübel,_Andreas, aufgerufen am 28.1.2015.

⁹ Vgl. Elke AXMACHER, *Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten*, in: Wolfgang Rehm (Hg.), *Bachiana et alia Musicologia*. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag, Kassel 1983, S. 3-16; Meinrad WALTER, *Johann Sebastian Bach. Johannespassion. Eine musikalisch-theologische Einführung*, Stuttgart 2011, S. 50f., erkennt richtig, dass der Librettist des Choralkantatenjahrgangs wohl auch als Librettist der Johannespassion in Frage kommt, übernimmt aber unhinterfragt die Hypothese A. Stübel.

¹⁰ Siehe zum Folgenden die Übersichtstabelle am Ende dieses Beitrags.

¹¹ *Ein feste Burg* BWV 80 ist offensichtlich erst einige Jahre später zur »Choralkantate« geworden. Der großartige Eingangschor zur ersten Strophe stammt aus den frühen 1730er-Jahren. Die Überlieferung geht hier über die Partitur, das Stimmenmaterial findet sich nicht im Choralkantatenjahrgang. Über www.bach-digital.de ist jetzt ein direkter Zugriff zu den meisten Quellen samt ihrer Überlieferungsgeschichte möglich.

¹² In den hymnologischen Angaben beziehe ich mich auf die Angaben zu den jeweiligen Kantaten im *Bach-Kommentar* von Martin Petzoldt (s. Anm. 2).

Gesangbuch 1545 ausprägte. Das Spektrum reicht bis zu den ‘Neuen Liedern’, sogar mit pietistischem Hintergrund. Verwiesen sei etwa auf 22./23. Sonntag nach Trinitatis und auf Epiphantias. Interessant ist auch um Neujahr die Konzentration von Dreier-Takt-Melodien, wie sie den Orthodoxen eigentlich verdächtig sind: Sonntag nach dem Christfest, Neujahr (Melodie teilweise in Tripla transformiert), Epiphantias, so dass auch melodisch das ganze Spektrum repräsentiert ist von alter Hymnus-Melodie (BWV 62 *Nun komm der Heiden Heiland* in Originalgestalt ohne Leittonerhöhung beim 2. Ton) über phrygische Luther-creation (BWV 38 *Aus tiefer Not*) bis zu schönen modernen Dur-Melodien (z.B. BWV 133 *Ich freue mich in dir*) und eben Dreiertakt-Swing. Der Jahrgang widmet sich dem Kirchenlied also gleichsam enzyklopädisch: Luther – auf der Basis seiner vorreformatorischen Vorlagen – und die vielfältigen Folgen bis (fast) zur Gegenwart.

Die später ergänzten Kantaten sorgen eher für Komplettierung in Richtung orthodoxer ‘Kanon’, auch hinsichtlich der Zuordnung zu den üblichen Sonntagen. Obenan steht aber mit dem als erstem hinzugefügten *Lobe den Herren* BWV 137 Pietismus und daktylischer Dreiertakt in Reinkultur.¹³

Auffallend ist, dass eine erstaunlich hohe Zahl von Liedern an Sonntagen platziert ist, welche die Gesangbuchliedregister dafür nicht nennen. Auf der Basis der Recherchen von Martin Petzoldt gehören 17 Lieder, also fast die Hälfte, in die Kategorie ‘eigenwillige Zuordnung’.¹⁴ Die Liedauswahl folgt also nicht einem liturgisch determinierten Wochenlied-Schema, sondern setzt eigene Akzente.

3. Inhaltliche Akzente im Choralkantatenjahrgang

Das inhaltliche Profil des ganzen Jahrgangs zu erheben, bedürfte einer umfanglichen Untersuchung. Hier soll nur Weniges herausgegriffen werden.

In vielen Varianten inhaltlich umkreist wird die Anfechtung der Gläubigen durch ihre eigene Schuld wie durch die Gottwidrigkeit der Welt, um in gut lutherischer Stoßrichtung unablässig und überdeutlich den „Trost“ im „Trostwort“ des *sola gratia* zuzusprechen und „Geduld“ als dem entsprechende christliche Tugend anzumahnen. Im Grunde repräsentieren viele der Kantaten lutherische Bußpraxis in Sündenerkenntnis, Schuldbekennnis, Verkündigung des Heils allein in Christus, Bitte um Gnade. Der Blick auf die ersten vier Kantaten ergibt konkret:

¹³ Das Lied stand gar nicht im neuen Gesangbuch von 1725. Bach kannte es wohl aus Weimarer Quellen.

¹⁴ In der Auflistung unten mit Minuszeichen am rechten Seitenrand gekennzeichnet. Petzoldt nennt im *Bach-Kommentar* bei jedem Lied die de tempore-Zuweisungen in verschiedenen Gesangbüchern der Zeit.

- Kantate 1 (BWV 20) – schonungslose Gerichtspredigt, Entlarvung der Menschen als Sünder.
- Kantate 2 (BWV 2) – Bitte der Gemeinde um Erbarmen Gottes in der Anfechtung durch falsche Lehre und Mahnung zur Geduld „in Kreuz und Not“ (Satz 5).
- Kantate 3 (BWV 7) – Taufe als Thema des Johannistages mit der Pointe: „Menschen, glaubt doch dieser Gnade, dass ihr nicht in Sünden sterbt“ (Satz 6).
- Kantate 4 (BWV 135) – erste Kantate mit ‘eigenwilliger Zuordnung’ – Lied zum ersten Bußpsalm (!) mit der Stoßrichtung „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte“ (Satz 3) respektive „mein Jesus tröstet mich“ (Satz 5).

In der zweiten Hälfte der Trinitatiszeit häuft sich die ungewöhnliche Liedwahl gerade mit weiteren Bußliedern (13pTr/ 14pTr/17pTr), aber auch mit Liedern, die sehr deutlich den (einzig)en Trost im Glauben bekräftigen helfen: BWV 114 (17pTr) *Ach lieben Christen, seid getrost* schon in der Kopfzeile; 19pTr „mein treuer Heiland tröstet mich“ (BWV 5, Satz 4); 23 pTr „Gott ist mein Freund“ (BWV 135, Satz 2).

In Bachs musikalischer Umsetzung wird Heilswidriges stets mit drastischen musikalischen Mitteln (Harmonik, böse Sprünge in der Stimmführung) gebrandmarkt, umso deutlicher aber auch der Trost musikalisch schon erfahrbar, der ja erst erbeten wird (z.B. BWV 135,3). Bachs Musik realisiert letztlich Luthers „fröhliche Buße“, erschließt unter den Bedingungen des gottwidrigen Lebens „Gnaden=Gegenwart“¹⁵. Mit der Beschränkung auf zunächst 40 Kantaten wird der Jahrgang als solcher einen Bußakt repräsentieren wollen, denn 40 ist die Zahl für Buße (40 Tage Fastenzeit vor Ostern, 40 Jahre Israel in der Wüste) wie Anfechtung (40 Tage Versuchung Jesu in der Wüste). Signifikant ist diesbezüglich auch, dass die zweite Kantate (die erste des Jahrgangs in der Thomaskirche) mit dem großen Kyrie-artigen Eingangssatz im für Buße signifikanten stile antico genau 400 Takte hat. Dem korrespondiert mit 240 = 6x40 Takten am Jahrgangsende die Estomihi-Kantate BWV 127, deren Eingangssatz mit instrumentaler Zitation von „Christe, du Lamm Gottes, ... erbarm dich unser“ pointiert als Bitte um Erbarmen gestaltet ist. Die dann am Karfreitag aufgeführte Fassung der Johannes-Passion wird mit dem expliziten *Christe, du Lamm Gottes* enden.

Hinsichtlich potentieller Festlieder fällt auf, dass neben der Michaeliskantate nur die Neujahrskantate *Jesu, nun sei gepreiset* BWV 41 mit Trompetteria agiert, hier allerdings besonders signifikant und ausladend, beim Schlusssatz mit förm-

¹⁵ Begriff aus einer eigenhändigen Randglosse Bachs in seiner Calov-Bibel. Vgl. dazu die große Publikation von Renate STEIGER, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit*, (Doctrina et pietas II/2), Stuttgart-Bad Cannstatt 2002.

lichen Zwischenspiel-Fanfaren. Dieses Lied hat mit 14 Zeilen auch die größte Strophenform (noch größer als das Schlusslied des Jahrgangs *Wie schön leuchtet der Morgenstern*). Anlass des Lobpreises ist hier, „dass wir haben erlebet/ die neu fröhliche Zeit, die voller Gnaden schwebet / und ewger Seligkeit“. Das neue Jahr ist also gut biblisch qualifiziert als Heilszeit „voller Gnaden“. Da Neujahr 1725 auf den Montag fiel, erklang am Tag zuvor als dem Sonntag nach Weihnachten ebenfalls eine Kantate. Das hierfür speziell gewählte Lied *Das neugeborne Kindelein* ist als vierstrophige Ergänzung zu Luthers *Vom Himmel hoch* konzipiert, indem dessen Schlusspointe „und singen uns solch neues Jahr“ im selben knappen Strophenchema expliziert wird. Das neue Jahr ist „das rechte Jubeljahr“ (Str. 4), indem gilt: „Ist Gott versöhnt und unser Freund, was kann uns tun der arge Feind“ (Str. 3). Am Ende findet sich da in Kinderlieddiktion eine durchaus zwingende Begründung für das Singen: „Frisch auf! Itzt ist es Singens Zeit, das Jesulein wendt alles Leid.“ Man kann das auch als spezielle Begründung für diesen Kantatenjahrgang zu Kirchenliedern lesen. Die Singenszeit des Gnadenjahres wird realisiert gerade in 40 bußfertigen Choralkantaten. Der Neujahrstag ist darin präzise das Zentrum als Fest der Namensgebung Jesu. Jesu Name als solcher ist Inbegriff des Heilshandelns Gottes, Jesus ist namentlich der „Meister zu helfen“ (BWV 78,2, 14pTr), eben der „Heiland“, wie der Librettist in zahlreichen Wendungen das ganze Jahr über ‘predigt’.

Dieser Heiland ist der „treue Heiland“ (s.o. BWV 5 zu 19pTr), dessen Treue speziell in der Sterbesituation zum Tragen kommt. An diesem Ort der finalen und größten Anfechtung des Sünders bewährt sich entscheidend der Zuspruch der Gnade. In der späteren Trinitatiszeit ist dies Thema nicht nur am klassischen Ort dafür, 16pTr¹⁶, wobei das hier gewählte Lied *Liebster Gott, wann werd ich sterben* zu den jüngsten des Jahrgangs gehört und seine Karriere als Standardtext der *Ars moriendi* noch vor sich hatte. Vor allem am Ende des Jahrgangs, im Umfeld des 2. Februar mit dem *Nunc dimittis* des greisen Simeon als Zentraltext (und natürlich Luthers Lied dazu), ist das getroste Sterben im Glauben der Hauptfokus.¹⁷ Ungewöhnlich ist die Wahl des Sterbeliedes *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* für Estomihi, und Bach zaubert da bei der Arie „Die Seele ruht in Jesu Händen ... ich bin zum Sterben unerschrocken“ eine wahrhaft ‘zum Sterben schöne’ Musik, welche die Hingabe des eigenen Lebens leicht macht. Bemerkenswert ist auch die Paul-Gerhardt-Liedkantate am Sonntag vor dem 2. Februar. Sie hat gegenüber sonst sechs oder sieben Sätzen neun und weist mit 620 die höchste Gesamtaktzahl

¹⁶ Vgl. die Monographie von Martin-Christian MAUTNER, *Mach einmal mein Ende gut. Zur Sterbekunst in den Kantaten Johann Sebastian Bachs zum 16. Sonntag nach Trinitatis*, (Europäische Hochschulschriften, Bd. 618) Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997.

¹⁷ Nur die Kantate zu Sexagesimae (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*) ist anders gepolt auf das äußere Kampffeld des Glaubens hin.

auf. Schritt für Schritt erschließt sie gleichsam argumentativ, wie man zur Hingabe des Lebens kommen kann, die sich dann artikuliert in dem Liedzitat: „Ei nun, mein Gott, so fall ich dir/ getrost in deine Hände“ (BWV 92,7). Und die anschließende Arie markiert in der Gestalt eines musikalischen Ohrwurms die Antwort des Menschen auf das Agieren des „treuen Heilands“: „Meinem Hirten bleib ich treu.“ Sie schließt mit der vom Librettisten eingetragenen, expliziten Sterbebitte „Amen: Vater, nimm mich an.“ Das letzte Wort der letzten Kantate im Jahrgang wird dann ebenso das definitive „Amen“ zum Leben sein: „Amen! Amen! komm du schöne Freudenkrone ...“ (Schlussstrophe von *Wie schön leuchtet der Morgenstern*). Dies rekurriert bekanntlich auf das letzte Wort der Heiligen Schrift Offb 22,20: „Amen, ja, komm, Herr Jesu!“ Stimmiger kann man einen primär inhaltlich qualifizierten Kantatenjahrgang kaum beschließen.

Inwieweit eine solche Gesamtkonzeption eher dem (unbekannten, theologisch hoch potenten) Librettisten oder dem Komponisten oder gar einem intensiven Dialog beider zu verdanken ist, kann dahingestellt bleiben. Jedenfalls hat Bach den 40-Kantaten-Zyklus offensichtlich bewusst als inhaltlich qualifizierte ‚Werkeinheit‘¹⁸ gestaltet. Für das Maß von Musik ist in barockem Verständnis der Takt die elementare Einheit. Die 25 Kantaten von 1pTr bis 25pTr umfassen $9394 = 154 \times 61$ Takte, die 15 Kantaten ab 1. Advent $6344 = 104 \times 61$ Takte, insgesamt sind es also 258×61 Takte. Mit 61 ist offensichtlich eine Referenz zu Jes 61 gegeben. Jesaja wird in der Septuagesimae-Kantate im Kontext der Treue-Metaphorik als „der treue Zeuge“ (BWV 92,2) explizit hervorgehoben. Und in Jes 61,2 ist die Rede eben von der Verkündigung des Gnadenjahrs (!), „zu trösten alle Trauernden“. Man kann die Gesamtтактzahl des Jahrgangs auch anders gruppieren: $258(2 \times 3 \times 43) \times 61 = 43 \times 366$. So repräsentiert 366 das hervorgehobene Jahr des Schaltjahres mit 366 Tagen – 1724 war ein solches – und 43 ist Zahlenäquivalent (nach dem lateinischen Zahlenalphabet) von CREDO.

Zum Schluss sei noch ein spezielles Phänomen benannt und gedeutet. Die Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis fällt formal aus dem Rahmen, da sie als einzige des 1724/25 erstellten Jahrgangs alle Strophen des Liedes *Was willst du dich betrüben* im Original bringt. Man hat vermutet, der Librettist habe diesen Sonntag vergessen und Bach habe das erst unmittelbar vor dem Komponieren gemerkt.¹⁹ Nun hat Martin Petzoldt beobachtet, dass die benutzte Liedfassung ziemlich starke Eigentümlichkeiten hat und nur dem Halberstädter Gesangbuch entstammen kann, das in der lutherischen Gemeinde in Köthen in Gebrauch war.

¹⁸ Dieser Begriff wird von Christoph Bossert, Würzburg, als zentrale Kategorie in Bachs Instrumentalschaffen benannt und vieldimensional, u.a. zahlensymbolisch ergründet. (Veröffentlichung in Vorbereitung)

¹⁹ Es gibt auch am Sonntag vorher eine Irritation, da für ihn 1724 keine Kantate nachweisbar ist. Allerdings war Bach da nachweislich in Köthen unterwegs.

Vor allem fehlt in den Leipziger Gesangbüchern die Schlussstrophe 7 „Herr, gib, dass ich dein Ehre/ ja all mein Leben lang/ von Herzensgrund vermehre, dir sage Lob und Dank! O Vater, Sohn und Geist, der du aus lauter Gnaden/ abwendest Not und Schaden, sei immerdar gepreist!“ Das ist eine Entfaltung von Bachs Standardkürzel am Ende aller Werke: „SDG“ (Soli Deo Gloria). Petzoldt²⁰, der auf diese Pointe gar nicht eingeht, muss umso entschiedener beigepflichtet werden, wenn er mit Bezug auf seine Analyse der Textvarianten vorsichtig formuliert: „Es darf daher mit einigem Recht gefragt werden, ob damit ein Beispiel der Textsuche und -wahl durch Bach vorliegt, das bewußt nach der vokalen, ästhetisch-poetischen und theologischen Qualität des Textes Ausschau hält.“ Den Schlusschoral gestaltet Bach dann auch untypisch opulenter als Orchestersatz mit eingebauten Choralzeilen. Die Instrumente spielen 938 Töne, das ist 7x134, Zahlenäquivalent von SOLI DEO GLORIA. Im Übrigen zeigt die Schlusszeile „sei immerdar gepreist“ mit den ersten Melodietönen g-fis-h (h-Moll) eine transponierte Fassung des Motivs (E)S-D-G, wie es etwa im Comes der Es-Dur-Fuge am Ende von *Clavierübung III* als SDG-Signatur evident ist.

Die letzte Kantate zum *Morgenstern*-Choral zieht im Libretto die Liedstrophen 5 und 6 zusammen unter dem einen Thema des Soli Deo Gloria: „Unser Mund und Ton der Saiten/ sollen dir/ für und für/ Dank und Opfer zubereiten. Herz und Sinnen sind erhoben, lebenslang/ mit Gesang, großer König, dich zu loben.“ Bach hat schon im Eingangssatz mit 1206 = 9x134 SOLIDEOGLORIA-Tönen in den Chorstimmen deutlich gemacht, dass dies das implizite Grundthema der ganzen Kantate und damit auch des Jahrgangs ist. Denn die finale Perspektive des Gläubigen über dieses Leben hinaus ist, wie im Schlusschoral der Paul-Gerhardt-Kantate BWV 92 benannt, „dass ich einmal in deinem Saal dich ewig möge ehren.“ Bach setzt dies als Akt der Selbstvergewisserung mit 406 = 14 (BACH) x 29 (SDG, zugleich JSB) Tönen im Choral um, und er signiert im Manuskript der 620 Takte umfassenden Kantate ungewöhnlich mit „Fine SDG“. Das Zahlenäquivalent dieser Signatur ist 62. Und in Jesaja 62 wird die finale Heilsperspektive für das Volk Israel besonders vollmundig beschrieben!

²⁰ Siehe Martin PETZOLDT, *Bach-Kommentar I* (wie Anm. 2), S. 156ff., das folgende Zitat ebd. S. 159.

J. S. Bachs Choralkantaten-Jahrgang, Leipzig 1724/25

Sonntag	Datum/Ort	Evangelium	BWV Kantaten-Incipient	Liedautor	Liedstr./ Ka.sätze	Tonart Takt	Anmerkungen
1 pTr	11.6.24 Nk	Lk 16,19-31	20 <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	J. Rist 1642	12(16)/11	F	Ouverture Cf S, 2teilige Kantate
2 pTr	18.6.24 Th	Lk 14,16-24	2 <i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	M. Luther 1524 (Ps 12)	6/6	d phr	Motette Cf A, einzelne Verse in Rez. zitiert
Johannis- tag	Sa, 24.6.24 Nk/Th	Lk 1,57-80	7 <i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i>	M. Luther 1541 (Katechismuslied)	7/7	e dor	2 VI concert. Cf T
3 pTr	25.6.24 Th	Lk 15,1-10	135 <i>Ach Herr, mich armen Sünder</i>	C. Schneegaß 1597 (Ps 6; Ü: J. H. Schein)	6/6	h (phr)	Choralfantasie Cf B
4 pTr = Mariae	2.7.24 Nk/ Th	Lk 1,39-56	10 <i>Meine Seele erhebt den Herren</i>	Lk 1,46-55	12/7	g	Cf S/A tonus peregrinus
Heimsu- chung			erg. 177 <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ</i>				
5 pTr	9.7.24 Th	Lk 5,1-11	93 <i>Wer nur den lieben Gott</i>	G. Neumark 1657 (Sir 11,11-24)	7/7	c	S2, S5 Trop, S4 Ch, Zitate in S3, S6
6 pTr	16.07.24			deest (erg 9 <i>Es ist das Heil uns kommen her</i>)			
7 pTr	23.7.24 Th	Mk 8,1-9	107 <i>Was willst du dich betrüben</i>	J. Heermann 1630	7/7	h	p o v Textvar. Halberstadt/ Köthen
8 pTr	30.7.24 Nk	Mt 7,15-23	178 <i>Wo Gott der Herr nicht</i>	J. Jonas 1524 (Ps 124)	8/7(8)	a	S2, S5 Trop, S4 Ch, 2 Str Schlusschor
9 pTr	6.8.24 Th	Lk 16,1-9	94 <i>Was frag ich nach der Welt</i>	B.-Kindermann 1664 (Ü: M. Pfefferkorn)	8/8(9)	D	Fltray; S3, 5 Trop, 2 Str Schlusschor

10 pTr	13.8.24 Nk	Lk 19,41-48	101 <i>Nimm von uns, Herr</i>	M. Moller 1584 (Ü: B. Ringwaldt)	7/7	d C	S3, S5 Trop, Zitate in S4, S6
11 pTr	20.8.24 Th	Lk 18,9-14	113 <i>Herr Jesu Christ, du höchstes Gut</i>	B. Ringwaldt 1588	8/8	h 3/4	S2 Ch, S4 Trop, Zitate in S3, S7
12 pTr	27.08.24		deest (erg. 137 <i>Lobe den Herren</i> , vgl. 117 <i>Sei Lob und Ehr</i> , 100 <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i> , alle p o v)				
Ratswahl	Mo, 28.8.24 Nk		Aufführung durch Zeitungsnotiz belegt, aber nicht welche Kantate, dem Jg. jedenfalls nicht zugeordnet				
13 pTr	3.9.24 Th	Lk 10,23-37	33 <i>Allein zu Dir, Herr Jesu Christ</i>	K. Huber/Nürnberg 1540	4/6	a 3/4	Zitate in S2, S4
14 pTr	10.9.24 Nk	Lk 17,11-19	78 <i>Jesu, der du meine Seele</i>	J. Rist 1641	12/7	g	Ciacona, S3 Zit Doppelv, S5 Zit 4 Verse
15 pTr	17.9.24 Th	Mt 6,24-34	99 <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	S. Rodigast 1674	6/6	G	Zitate in S2, S4
16 pTr	24.9.24 Nk	Lk 7,11-17	8 <i>Liebster Gott, wann werd ich sterben</i>	C. Neumann 1697	5/6	E 12/8	(Schlusschor: Satz D.Vetter, Leipzig)
Michaelis	Fr, 29.9.24 Nk/Th	Mt 18,1-11	130 <i>Herr Gott, dich loben alle wir</i>	P. Eber 1554	12/6(7)	C	S2 Zit Doppelv, 2 Str Schlusschor
17 pTr	1.10.24 Nk	Lk 14,1-11	114 <i>Ach, lieben Christen, seid getrost</i>	J. Gigas 1561	6/7	g 6/4	S4 (Str3) Ch (Pestlied)
18 pTr	8.10.24 Th	Mt 22,34-46	96 <i>Herr Christ, der einge Gotts Sohn</i>	E. Cruciger 1524	5/6	F 9/8	Cf A
19 pTr	15.10.24 Nk	Mt 9,1-8	5 <i>Wo soll ich fischen hin</i>	J. Heermann 1630	11/7	g	S4 Rez cf Oboe
20 pTr	22.10.24 Th	Mt 22,1-14	180 <i>Schmücke dich, o liebe Seele</i>	J. Franck 1649	9/7	F 12/8	S3 (Str4) Ch/Arioso
21 pTr	29.10.24 Nk	Joh 4,47-54	38 <i>Aus tiefer Not</i>	M. Luther 1523/24	5/6	e phr	Motette, S4 Rez Cf im Bc

Sonntag	Datum/Ort	Evangelium	BWV Kantaten-Incipit	Liedautor	Liedstr./K.sätze	Tonart/Takt	Anmerkungen
Reformati- onsfest	Di, 31.10 Nk/Th		deest (erg. 80 <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> ?? M. Luther 1529)				
22 pTr	5.11.24 Th	Mt 18,23-35	119 <i>Mache dich, mein Geist bereit</i>	J. B. Freystein 1695	10/6	G 6/4	Zit. <i>Betei, wachet</i>
23 pTr	12.11.24 Nk	Mt 22,15-22	135 <i>Wohl dem, der sich auf seinen Gott</i>	J. Chr. Rube 1692	5/6	E	S2 Zit Doppelvers
24 pTr	19.11.24 Th	Mt 9,18-26	26 <i>Ach wie flüchtig</i>	M. Franck 1652	13/6	a	
25 pTr	26.11.24 Nk	Mt 24,15-28	116 <i>Du Friedefürst, Herr Jesu Christ</i>	J. Ebert 1601 Ü: L. Helmbold, Mühlhausen	7/6	A C	
(26 pTr			deest)				
(27 pTr			deest, erg. 140 <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>)				
I. Advent	2.12.24 Nk/ Th?	Mt 21,1-9	62 <i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	M. Luther 1524 (nach Hymnus)	8/6	h 6/4	
Christfest I	25.12.24 Nk/ Th	Lk 2,1-14	91 <i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	M. Luther 1524	7/6	G	
Christfest II	26.12.24 Th/ Nk	Lk 2,15-20	121 <i>Christum wir sollen loben schon</i>	M. Luther 1524	8/6	e-Fis C	Hymnus-Theologie, nicht Stephanus
Christfest III	27.12.24 Nk	Joh 21,20-24	133 <i>Ich freue mich in dir</i>	C. Ziegler 1648/97	4/6	D	unbek. Mel., S3 Zit 4V, S5 Zit 3V
S nChrist- fest	31.12.24 Th	Lk 2,33-40	122 <i>Das neugeborne Kindelein</i>	C. Schneegaß 1597	4/6	g 3/8	Cf Tripla, S4 Trop, Thema „neues Jahr“

Beschn. Chr. (S nNeuja hr)	1.1.25 Nk/ Th	Lk 2,21	41. Jesu, nun sei gepreiset (erg 58 Ach Gott, wie manches Herzeleid)	J. Herman 1593	3/6	C Takt- wech- sel	mit 14/16 Versen, Zit S5
Epipha- nias	Sa, 6.1.25 Th/Nk	Mt 2,1-12	123 Liebster Immanuel, Herzog	A. Fritsch 1670	6/6	h 9/8	Cf Tripla
1 pEpiph	7.1.25 Nk	Lk 2,41-52	124 Meinen Jesum lass ich nicht	Ch. Keymann 1658	6/6	E 3/4	
2 pEpiph	14.1.25 Th	Joh 2,1-11	3 Ach Gott, wie manches Herzeleid	M. Moller 1587	18(!)/6	A	Cf Bass, S2 Trop
3 pEpiph	21.1.25 Nk	Mt 8,1-13	111 Was mein Gott will	A. v. Brandenburg, Nürnberg 1555	4/6	a C	S2 Zit 1 Vers
(4 pEpiph	deest, erg. 14 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit)						
Septuag- esimae	28.1.25 Th	Mt 20,1-16	92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn	P. Gerhardt 1647	12/9	h 6/8	Cf wie 3pEp, S2, S7 Trop, S4 Ch
M Reinigung	Fr, 2.2.25 Nk/Th	Lk 2,22-32	125 Mit Fried und Freud	M. Luther 1524	4/6	e 12/8	S3 Trop
Sexagesi- mae	4.2.25 Th	Lk 8,4-15	126 Erhalt uns Herr bei deinem Wort	Luther/Jonas/ Luther	7/ 6(7)	a	verbreitete Liedkompilation, S3 Trop
Estomihi	11.2.25 Nk	Lk 18,31-43	127 Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott	P. Eber 1562	8/5	F	+ Cf Christe, du Lamm Gottes (+ Ach Herr, mich armen Sünder)
Mariae Verkündi- gung	Mo, 25.3.25 Nk/Th	Lk 1,26-38	1 Wie schön leuchtet der Morgenstern	Ph. Nicolai 1599	7/7	F 12/8	
(Ostern I	1.4.25 Nk/ Th	Mk 16,1-8	4 Christ lag in Todesbanden [WA]	M. Luther 1524	7/8	e dor	P o v 1707/ Schlusschoral neu)

Sonntag	Datum/Ort	Evangelium	BWV Kantaten-Incipit	Liedautor	Liedstr./Ka-sätze	Tonart Takt	Anmerkungen
Später zum Jahrgang ergänzte Kantaten:							
12 pTr	19.8.25 Nk	Mk 7,31-37	137 <i>Lobe den Herren</i>	J. Neander 1680	5/5	C 3/4	p o v Lied Weimarer Quelle f.
Trinitatis	16.6.26 Th/ Nk oder 8.6.27	Joh 3,1-15	129 <i>Gelobet sei der Herr</i>	J. Olearius 1665	5/5	D	p o v Melodie <i>O Gott, du frommer Gott</i>
S nNeujahr	5.1.27 Th	Mt 2,13-23	58 <i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>	M. Moller 1587 M. Behm 1610		C 3/4	Rahmenstr. Trop zu zwei versch. Ch (unechte Choralkantate)
Miseri- cordias Domini	8.4.31 Nk	Joh 10,12-16	112 <i>Der Herr ist mein getreuer Hirt</i>	Augsburg 1531	5/5	G C	p o v Mel. <i>Allein Gott in der Höh</i>
27 pTr	25.11.31 Nk	Mt 25,1-13	140 <i>Wachet auf, ruft uns die Stimme</i>	Ph. Nicolai 1599	3/7	Es 3/4	alle Str. Ch
4 pTr	6.7.32 Th	Lk 6,36-42	177 <i>Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ!</i>	J. Agricola 1526 (Ü. P. Speratus)	5/5	g 3/8	p o v
6 pTr	1732-35	Mt 5,20-26	9 <i>Es ist das Heil uns kommen her</i>	P. Speratus 1523/24	15/7	E 3/4	Text von 1724?? nur Rahmenstr. Ch
4 pEpiph	30.1.35 Th	Mt 8,23-27	14 <i>Wär Gott nicht mit uns</i>	M. Luther 1524	3/5	g 3/8	Cf. nur instr., Str 2 zu Rez. umgeformt
Zuordnung unklar:							
Reformati- onsfest	31.10.31?	Offb 14,6-8	80 <i>Ein feste Burg</i>	M. Luther 1529	4/8		Erweiterung 80a (WE 1715), alle Str. Ch,

Nicht dem Choralkantaten-Jahrgang zugeordnete Choralkantaten, ohne liturgische Bestimmung und p o v:						
	(1730/31)		192 <i>Nun danket alle Gott</i>	M. Rinckart 1636		
	(1734)		97 <i>In allen meinen Taten</i>	P. Fleming 1633		Ouverture
	(1723/24/34)		100 <i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	S. Rodigast 1674		Rahmensätze aus BWV 99 und 75

Ch Liedstrophe unverändert
 p o v per omnes versus (alle Strophen ohne Umdichtung)
 S (Kantaten-)Satz
 Str Strophe
 V Vers(e)

Ch Tropierung (Liedtext plus Kommentar)
 p o v Ü Überlieferung/ Autorenenennung in Gesangbüchern
 S Zitat von einzelnen Liedversen
 Str Th/Nk Thomaskirche/ Nikolaikirche

Towards a reconstruction of the Old Hispanic threnos-melody

In 789 Charlemagne imposed Roman-Frankish chant as the liturgical music for all churches in his empire. This chant is commonly known as Gregorian chant. A few manuscripts with chant texts, but without musical notation, are preserved from the end of the eighth century.¹ Manuscripts with music notation are preserved from the end of the ninth century. Manuscripts with pitch-readable music notation are preserved from the beginning of the eleventh century.² All of these manuscripts cover more or less the same body of chants.

A consequence of the Carolingian standard was the gradual disappearance of local repertoires in use. The first of these was Gallican chant. It is uncertain whether any Gallican chants have survived.³ Three other local repertoires have, however, been preserved: Old Roman chant from the Eternal city, Ambrosian chant from Milan and Old Beneventan chant from Southern Italy.⁴ The first two are virtually complete. The last has survived only partially. These repertoires are preserved in pitch-readable notation. It is therefore still possible to sing them.

A fourth repertoire is also preserved completely: the Old Hispanic chant from the Iberian peninsula.⁵ However, apart from a few dozen chants, this repertoire is only preserved in adiastematic neumes. Mostly we can see if the melody rises or falls. We also can see the number of pitches, although precise intervals are unclear. It is therefore impossible to sing this chant.

¹ René-Jean HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Rome 1935.

² Kenneth LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton 1998.

³ Michel HUGLO, *Gallican Chant*, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), New York 2001; Grove Music Online.

⁴ David HILEY, *Western Plainchant a Handbook*, Oxford 1993. Bruno STÄBLEIN, *Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319*, (Monumenta Monodica Medii Aevi Band II), Kassel 1970. James MCKINNON, *The Advent Project, The later-seventh century creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley 2000. Terence BAILEY, *Ambrosian Chant*, Grove Music Online. Thomas Forrester KELLY, *The Beneventan Chant*, Cambridge 1989.

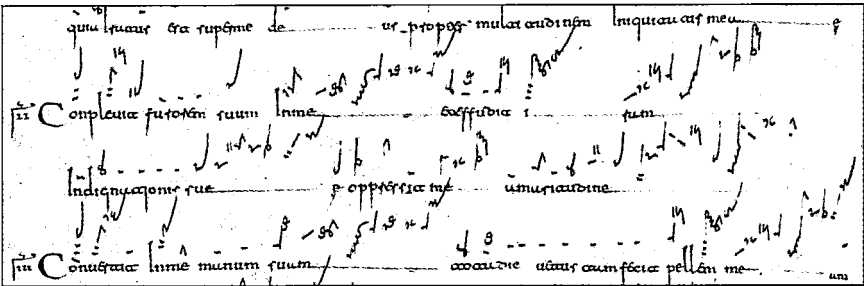
⁵ Casiano ROJO & Germán PRADO, *El canto mozárabe*, Barcelona 1929. Michael RANDEL, *Mozarabic Chant*, Grove Music Online.

About forty manuscripts and fragments with Old Hispanic chants in neumatic notation are preserved from the tenth until the thirteenth century.⁶ Most important of these is the tenth-century León antiphoner (E-L 8). This manuscript consists of some 300 parchment leaves, or over 600 pages with over 3000 chants for both Mass and Offices.⁷ The overall picture strongly resembles the other repertoires, based on a liturgical calendar with similar feasts and similar types of chants mainly based on biblical texts.

Recently, there has been new scholarly interest in Old Hispanic chant.⁸ However, the melodies are still considered lost forever. In this paper I present a new method to find melodies for this lost repertoire. I present this method not systematically, but through an example. I will sketch my approach for a reconstruction of one of the characteristic chants in Lent, the threnos.

Prior to my conclusion, I would like to stress that I do not claim to have found a method for the reconstruction of the “original” melodies. My method only provides melodies that agree in all detail with the early notation and essentially are based on computation, so human taste and associations are limited to the minimum.

The León antiphoner has twelve threni for weekdays in Lent on texts of Lamentations, Jeremiah, Job and Isaiah. Example 1 gives an image from the León antiphoner with the second verse of the threnos *Audite obsecro* (Lam. 1:18,1:5,4:11,1:4,3:3,3:7) for Friday in the third week of Lent.



Example 1. The verse *Completit* of the threnos *Audite obsecro* (León MS 8, fol. 130v).

⁶ Michael RANDEL, *An Index tot the Chant of the Mozarabic Rite*, Princeton 1973.

⁷ Louis BROU & Jose VIVES (eds.), *Antifonario Visigótico Mozárabe de la Catedral de León*, Barcelona 1959. Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (ed.), *Liber Antiphonarum de toto anni circulo a festiuitate sancti Aciscli usque ad finem*, Madrid 2011.

⁸ Susana ZAPKE (ed.), *Hispania Vetus, Musical-Liturgical manuscripts from Visigothic origins to the Franco-Roman transition (9th-12th centuries)*, Bilbao 2007. Emma HORNBY & Rebecca MALOY, *Music and Meaning in Old Hispanic Lenten Chants, Psalmi, Threni and Easter Vigil Canticles*, Woodbridge 2013. Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA (ed.), *El canto mozárabe y su entorno. Estudios sobre la música de la liturgia viejo hispánica*, Madrid 2013.

The León threnos is a long melismatic chant always consisting of the same four melodic formulas spread over three or four verses as in the following formulæ:

A threnos with 3 verses: a b c d / a b c d / c d

A threnos with 4 verses: a b c d / a b c d / a b c d / c d

Example 2 gives a transcription of the same verse *Complevit* with each formula on a new line. Beneath the transcription of the neumes the melodic meaning of the neumes is provided in contour letters; the o referring to the “opening” of a neume, the h to a note “higher” than the preceding note, the l to a “lower” note and the e meaning “equal” pitch.

①

ohhh-ohhl oehl-oeh o- o- o ohh o ohl o ohhl ohhh oh ohhl oe oh ohlh
 Comple- vit fu-ro-rem suum in me

②

oh o ohl- o- oh oehl ohhhllhl ohlh- o oe oehl oh ohhh ol oh ohh ohhl
 et ef- fu- dit i- ram

③

o- oh- o- o- o- o ohh oh oe ohl oh ohh ohh ohh- oh
 in- dig- na- ti- o- nis su- e

④

ohh- oh- o ol oe ohhh o- ohl- o- oh- o oe- oh ohh oh ohhl oehl oh ohhhhl oe ohl
 op-pres- it me a- ma- ri- tu- di- ne.

Example 2. Transcription of the four formulas of the verse *Complevit* with added contour letters, and the characteristic contours underlined.

For some Old Hispanic chants we know they must have been very close to melodies with similar lyrics in Gregorian, Old Roman and/or Ambrosian

chant.⁹ The crucial point of my reconstruction method is in the oral transmission of melodies, before they ended up in music notation. It seems quite possible that some well known type-melodies and/or melodic formulas moved from one repertoire to another. During their journey these melodies may have changed more or less in two ways: Pitches may have disappeared and other pitches may have been added to the melody. My method is focused on melodies only, independent of their texts, and tries to model these two types of changes.

In order to find a melody for the threni I entered several possibly-related melodies into a database. These contemporaneous melodies had similar texts, functions and/or structures. Therefore, I entered all tracts and cantus from Gregorian, Old Roman, Ambrosian and Old Beneventan chant together with some related chants. In addition, I added similar chants from the later Mozarabic tradition codified in the early sixteenth century, several medieval lamentations and several hypothetical Gallican chants.¹⁰ In total my database consists of 170 melodies from seven repertoires. See Table 1.

Table 1. The content of the database.

repertoire	code	number of chants	number of notes
1 Roman-Frankish / Gregorian chant	GRE	27	14455
2 Old Roman chant	ROM	21	13005
3 Milanese / Ambrosian chant	MIL	30	11171
4 Old Beneventan chant	BEN	8	4832
5 Mozarabic chant	MOZ	18	5232
6 Medieval lamentations	LAM	29	10864
7 Hypothetical Gallican chants	GAL	37	9819
		170	69378

⁹ Giacomo BAROFFIO, *Die Offertorien der ambrosianischen Kirche: Vorstudie zur kritischen Ausgabe der mailändische Gesänge*, Cologne 1964. Kenneth LEVY, *Toledo, Rome and the Legacy of Gaul*, in: Kenneth Levy, o.c. 1998. Luca RICOSSA, *Deux antiennes mozarabes dans l'antiphonale ambrosien*, 2011. Manuel Pedro FERREIRA, *Pervivencia y reconstrucción de un responsorio del Antifonario de León*, in: Ismael Fernández de la Cuesta, o.c., 2013.

¹⁰ Ángel FERNÁNDEZ COLLADO (ed.), *Los Cantorales Mozárabes de Cisneros, Catedral de Toledo*, Toledo 2011. Germán PRADO, *Cantus Lamentationum*, Paris 1934. Geert MAESSEN, *Bonum est 117*, (Concertzender Radio: www.concertzender.nl), March 28, 2013. Fred SCHNEYDERBERG & Frans MARIMAN, *Cantus Gallicanus*, (CD: Eufoda 1346), Leuven 2003.

The first type of changes in oral transmission, disappearance of pitches, can be modeled by searching matches for parts of a melody in stead of matches for a complete melody. The second type of change, addition of pitches, can be modeled by searching part-melodies and allowing some intervals to be filled up with new pitches. I provide more details on the modeling in another paper.¹¹ Here it will suffice to give an example.

In order to find a good melody for the typical threnos neumes, I looked for what might be the most stable characteristic patterns in the threni. I took these patterns from passages of the formulas that are common to all instances of these formulas in all twelve threni.¹² I have labeled these patterns with the technical term “characteristic contour”. A characteristic contour consist of a string of contour letters. Thus I found four characteristic contours, see Table 2 (underlined in Example 2):

Table 2. The characteristic contours.

A	<u>ohlhloh</u> hhloh
B	<u>oehl</u> ohohhhol
C	<u>ohhoh</u> oehlloh
D	<u>ohhoh</u> ohlloeh

The sequence of characteristic contours in the chant at hand also attained a technical term: “characteristic sequence”. It is the typical order of characteristic contours in this chant represented by capital letters, in this case ABCD.

In the database I have searched all matches for the four characteristic contours. In advance I have chosen values for two variables in the software:¹³

- 1) The possible number of notes that may be added between two consecutive contour letters. I limited this to just one note.
- 2) The allowed maximum number of all added notes to a match for one of the characteristic contours. I limited this to three notes.

Only thirteen of my 170 chants did not give any matches. In the other chants I found a total of 2268 matches for the characteristic contours. Since I was only interested in “the best” matching melody, I had to reduce the number of match-

¹¹ Geert MAESSEN, *First Results of A Computational Analysis of Old Hispanic Chant*, Proceedings of the 17th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Venice 2014 (forthcoming).

¹² The threnos *Qui est homo* has only neumes written over the first five words, so actually the number of relevant threni becomes 11.

¹³ I have written the software in the programming language Python. The core of the software compares contour letters and pitches.

ing melodies. There are several obvious ways to reduce this number. I chose the next conditions for refining the results:¹⁴

- 1) The melody should have matches for all four characteristic contours in the same order as they appear in the characteristic sequence. Only 46 melodies met this condition.
- 2) The distance between the positions of the first notes of the consecutive matches for the characteristic contours in a match for the characteristic sequence should be greater than 20 notes and smaller than 100. This is more in harmony with the positions of the characteristic contours in the León threni. In addition to the first condition this condition was met only by 22 melodies.
- 3) Because the threni have two or three characteristic sequences there should be more than just one match for the characteristic sequence. Only five melodies met this new condition; all five with only two matches for the characteristic sequence. Table 3 lists these melodies. In the first column you see the number of the melody.¹⁵ In the second the repertoire with reference number. In the third column the first words (incipit). In column S the number of the match for the characteristic sequence. For the other columns see below.

Table 3. The five closest matches to the melodies for the threnos.

Melody	Incipit	S	A	B	C	D	X	
039	MIL12	Levavi oculos meos	1	a1	b1	c1	d1	
			2	a1	b2	c2	d1	2
040	MIL13	Ecce quam bonum	1	a2	b3	c3	d2	
			2	a2	b2	c1	d1	1
057	MIL30	Tunc cantabat Moyses	1	a3	b2	c3	d3	
			2	a3	b2	c3	d3	4
065	ROM08	Qui habitat in adjutorio	1	a3	b4	c1	d4	
			2	a4	b2	c4	d5	0
103	MOZ17	Benedictus es Domine	1	a5	b5	c5	d1	
			2	a5	b5	c6	d1	3

- 4) The final condition. Matches for the same characteristic contours should have the same pitches. Only melody 57, the Milanese canticum *Tunc can-*

¹⁴ Each condition limits possibilities. Each condition therefore in theory also excludes possibilities to real historical links with Old Hispanic chants. My method is work in progress, with a certain degree of trial and error.

¹⁵ Milanese chant was entered in the database before Old Roman chant. Therefore its reference numbers are lower.

tabat Moyses, had four identical pairs of pitched patterns. In Table 3 this is shown in the last columns. Column A gives abbreviations for the pitch pattern matching characteristic contour A. When the matches for two characteristic contours have equal pitches the abbreviations give the same numerals. Similarly in columns B, C and D. Column X gives the number of identical pitch-patterns for the two characteristic sequences.

Other conditions could have been added. However, in this case we already found a unique melody match for the chant at hand.

Given this melody, the next step is the search for pitches of the other parts of the threnos. Therefore I have divided the chant into phrases of between 12 to 24 notes. I have searched matches for the contours of these phrases in the canticum *Tunc cantabat Moyses*. In this search I allowed for two notes between each two consecutive contour letters. For each phrase many matches were found. The match with the least added pitches became the pitch-pattern for the respective phrase. When there were more of these, I simply took the first.¹⁶ Table 4 gives the phrases.

Some of the pitches found were somewhat unexpected. In order to make a singable melody, I changed these. Although I tried to make the fewest possible changes and furthermore preferred interval transpositions at the fifth or fourth, this would appear to be the most subjective step in the method. Above the contour letters in Table 4 you can see the original pitches that I subjectively changed into the pitches of my first sketch for a melody of the Old Hispanic threnos as given in Example 3. The changes in phrases 11, 12 and 13 by the way, are transpositions; the first two a fifth, the last a second.

To some scholars this reconstruction may seem highly random. There are however, good reasons for the different steps in my method.¹⁷ Most important is probably this: When the exact medieval Old Hispanic melody would have existed in my collection of melodies, this reconstruction method would have given us that exact melody. When, through oral transmission, a changed Old Hispanic melody would have existed in my collection, it would depend on a number of variables. Some changed melodies would have been found, others not. When no apparent part of the lost melody is in the collection we surely would not have found it at all. In all cases however, the outcome would be a singable melody basically produced by a machine and agreeing in all detail with the early notation.

For those fond of figures there are some objective criteria for the quality of the found melody. To conclude I mention three of these:

¹⁶ The conditions could also have been defined here. In fact, this is one of the stages under development.

¹⁷ Geert MAESSEN (ed.), *Calculemus et Cantemus, Towards a Reconstruction of Mozarabic Chant*, Amsterdam 2015 (forthcoming).

Table 4. The fifteen phrases of the verse *Complevit*; above the contour letters the original pitches where I subjectively changed these. Between square brackets the number of added pitches in the closest matches for the phrases.¹⁸

1	fg hj ohhh-ohhloehl-oe h [6] Com-ple-vit	2	o-o-o ohh oohl [0] fu-ro-rem suum in
3	oohlhlohhl [3] me	4	f [2] ohohhloeholhlh
5	oh oohl-o-ohoehl [1] et ef-fu-dit	6	ohhhlllhlohhlh- [2] i-
7	ooeohlohohhh [1] ram	8	olohohhohhl1 [0]
9	g [0] o-oh-o-o-o-o in-dig-na-ti-o-nis	10	ohhohoeohl [1] su-
11	efgghjghfg-fg [4] ohohhohhohlh-oh e		
12	cef-gf-g feffefgfe [1] ohh-ol-o oluehhl1 op-pre-sit me	13	f-fgf-f-gh-jjj- [0] o-ohl-o-oh-oe- a-ma-ri-tu-di-
14	ohohhohohl1 [2] ne.	15	oehllohohhhhlloeohl h [7]

- 1) The number of subjective corrections: 44 of 187 pitches, that is 24%, or a score of 7.6.
- 2) The total number of added pitches to the matches for the fifteen phrases: 30 to 187 pitches, that is 16%, a score of 8.4.
- 3) The number of added pitches to the matches of the contours in the characteristic sequence; here 3, 1, 1 and 2 respectively, which makes 7 notes to 4 contours of 12 notes each, that is 15%, a score of 8.5.

¹⁸ Due to the many o's in the contour letters, phrase 9, *indignationis*, could have been virtually anything.

The average would be a score of 8.2. However, if we would multiply the figures the end score would be 5.4; according to most people still sufficiently promising for a second chance.

This is in agreement with my own estimation. The found melody can be sung, even in the liturgy. But it may not be very strong. It seems unlikely that a melody like this should have been chosen for the twelve leading chants in the Old Hispanic lenten liturgy. However, in my view it is a very good starting point for further refinement of the method and for other computer-aided reconstructions of Old Hispanic melodies.

Das neue niederländische *Liedboek*: Musikalische Beobachtungen

„Mein“ Gesangbuch ist das Reformierte Gesangbuch der Schweiz, ein bisschen auch das Evangelische Gesangbuch. Mein Blick auf das *Liedboek* ist darum ein Blick von außen, und ich versuche diesen Blick in Beziehung zu setzen mit meiner bisherigen Wahrnehmung des Kirchengesangs in den Niederlanden, so fragmentarisch er auch ist.

In dieser Wahrnehmung spielt zum einen das *Liedboek voor de Kerken* von 1973 eine Hauptrolle. Dort lässt sich bei vielen damals neuen Melodien ein Stil feststellen, den man geradezu als spezifisch niederländischen Melodiestil bezeichnen könnte. Er ist verwandt mit dem Melodiestil der so genannten kirchenmusikalischen Reform im deutschsprachigen Raum und ihren Nachwirkungen, bekam aber eine besondere Färbung durch die wichtige Rolle, welche die Tradition des reformierten Psalters auf seinem Entstehungshintergrund spielen mochte. Beispiele für diesen Melodietyp werde ich später nennen.

Zum anderen bezog sich meine Wahrnehmung auf das Liedrepertoire mit den Texten von Huub Oosterhuis musikalisch teils – mit den Melodien von Bernard Huijbers – in der Nähe des genannten spezifisch niederländischen Stils, teils – mit den Melodien von Antoine Oomen – in einem eher neoromantischen Gestus, den ich persönlich nicht besonders mag: Mir ist da zu viel „Wellness“ drin, die den anspruchsvollen Texten nach meinem Eindruck nicht gerecht wird.

An dieser Stelle füge ich ein, dass ich in der Vorbereitung auf meinen Beitrag wertvolle Hilfe bekommen habe, und zwar von Christiaan van de Woestijne, der in Graz Kirchenmusik studiert und dort meinen Kurs in evangelischer Hymnologie absolviert hat. Gemeinsam haben wir ältere und neuere niederländische Melodien analysiert und uns gegenseitig den musikalischen Blick geschärft.

Die Aufgabe, ein Gesangbuch musikalisch zu charakterisieren, müsste im Grunde quantitativ-statistisch angegangen werden: Welche Melodietypen kommen in welcher Häufigkeitsverteilung vor, und was hat sich in dieser Hinsicht gegenüber den vorherigen Gesangbuch geändert? Dies konnte ich in der kurzen

Zeit nur ansatzweise unternehmen, indem ich für das letzte Gesangbuchkapitel „Samen leven“ eine Melodientypologie versucht habe, und zwar beschränkt auf Melodien, die gegenüber dem *Liedboek* 1973 neu sind. Da wird also mehr Musikalisches wegbleiben müssen, als gesagt werden kann.

Das Kapitel enthält 52 Nummern mit 51 Melodien. Davon stehen 18 im *Liedboek* 1973; somit bleiben 33 Melodien zu katalogisieren. Der Anteil neuer Melodien ist sehr hoch; das mag an der aktuellen Thematik dieses Kapitels liegen. Dieses ist also aufs Ganze eher nicht repräsentativ, aber vielleicht doch im Blick auf die Tendenzen der melodischen Innovation im *Liedboek* 2013.

Von den 33 Melodien sehe ich 12, also etwa ein Drittel, in der Linie des spezifisch niederländischen Reformstils, 9 gehören in die Bereiche von Volkslied, Kinderlied, Chanson und internationaler Folklore. 5 Melodien stammen aus älterer oder jüngerer englisch-amerikanischer Tradition, 2 aus dem älteren deutschen Kirchenliedrepertoire um 1600, und 5 sind Kanons.

Maak ons uw liefde, God, tot opmaat

Maak ons uw lief-de, God,
tot op - maat van het le - ven!
Wij zijn ge - roe - pen om
haar zin - gend door te ge - ven.
De we - reld zegt ons niet
de goe - de woor - den aan.
Ver - nieuw ons hart en doe
ons uw be - leid ver - staan.

Aus Zeitgründen konzentrieren wir uns auf die Gruppe „niederländisch“, darauf, was von außen als typisch niederländisch gelten mag. Als klassisches Beispiel nenne ich die Nr. 974 *Maak ons uw liefde, God, tot opmaat*. Die rhythmische Organisation folgt nicht einer Ordnung von Takten und Taktgruppen, sondern verwendet lediglich zwei Notenwerte; beides kennen wir – ebenso wie das strikt syllabische Verhältnis von Text und Musik – aus den Melodien des reformierten Psalters. Die lange Note begegnet entweder für den Schlussakzent, für den ersten Akzent der Zeile oder für die Längung des Auftakts auf der unbetonten Note. Diese Auftaktlängung ist in den Psaltermelodien die Regel; sie erreicht, dass die zweite Silbe auf einen Takt puls zu stehen kommt. In unserem Beispiel ist dieses Muster auf die ungeraden Zeilen beschränkt, was die Bildung von Zeilenpaaren zur Folge hat, weil die geraden Zeilen in der rhythmischen Deklamation direkt an die vorhergehende anschließen: Die Akzente folgen sich hier im lediglich anderthalbfachen Abstand der Taktpulse innerhalb der Zeilen, während sonst der doppelte oder dreifache Pulsabstand auftritt. Das verstärkt die innere Logik der mit 50 Silben doch ziemlich langen Strophen. Dazu trägt auch die Übereinstimmung der Zeilen 1 und 3 bei; weil die Zeilen 2 und 4 unterschiedlich gestaltet sind, entsteht so der Ansatz einer stolligen Barform, wie wir sie etwa aus Psalm 118 des Genfer Repertoires kennen.

Ons heeft de Heer met liefde neergeschreven

Ons heeft de Heer met lief-de neer-ge-schre-ven,
lees-baar voor men-sen als zijn er-fe-nis.
Ons le-ven mag zich vol-tuit la-ten le-zen,
her-ken-baar als zijn ei-gen-han-dig schrift.

Dieses Prinzip der aufeinander bezogenen Zeilenpaare mit identischen Zeilen 1 und 3 findet sich z.B. auch in Nr. 976 *Ons heeft de Heer met liefde neergeschreven*, auch diese Melodie ist syllabisch, mit nur zwei Notenwerten und im Grunde ohne Taktschema trotz der Taktstriche. Die Zeilen 2 und 4 sind hier ebenfalls eng aufeinander bezogen, zuerst im Quintfall h-e, dann in der gespiegelten Anordnung der Tonwiederholungen auf fis und a. Ein gewisser Konstruktivismus kennzeichnet diesen Stil; er ist auch schon im Genfer Psalter auf Schritt und Tritt festzustellen, und ein Seitenblick ins vorhergehende Kapitel zeigt bei Nr. 824 *Vroeg ik mijn denken* ein besonders schönes Beispiel auf kleinem Raum:

Vroeg ik mijn denken

Vroeg ik mijn den-ken
of God wel be-stond -
kreeg ik tot ant-woord
al - leen een niet we-ten.

Notenbeispiel 3. *Liedboek*, Nr. 824

Die letzte Zeile ist der Krebs der ersten, und in den mittleren Zeilen sind die Tongruppen gegeneinander ausgetauscht: eine Dreiergruppe g-c-b unverändert, eine Zweiergruppe gespiegelt und nach oben versetzt (g-a wird nach dem Zeilenübergang direkt zu b-a: diese Tonverbindung verknüpft zudem den Schluss der 1. mit dem Anfang der 4. Zeile.

Auch mit nur zwei Notenwerten kommt (wie viele andere) Nr. 986 *De oorsprong van leven en licht* aus. Wie bei Nr. 976 sind sie metrisch ausnotiert, erzeugen aber kein regelmäßiges metrisches Muster, sondern bleiben in der Nähe der Textrezitation, hier noch unterstützt durch die vielen Tonwiederholungen. Vom Rhyth-

De oorsprong van leven en licht

De oor-sprong van le-ven en licht
is God die zijn woord heeft ge - ge-ven
dat, niet te weer-staan, is ge - richt
op wor-ding van licht en van le-ven.

Notenbeispiel 4. *Liedboek*, Nr. 986

mus her bleibt die Textdominanz auch in Nr. 976 erhalten, obschon die Melodie hier eher eine weich-wohlklingende Dreiklangorientierung zeigt. Die Musik ver selbstständig sich nicht gegenüber der Sprache, das „Verstehen“, die „intelligente“, wie Calvin sagt, bleibt im Vordergrund (das ist eben – nach meinem Empfinden – bei den Melodien von Antoine Oomen nicht oder viel weniger der Fall).

Noch ein Seitenblick ins vorherige Kapitel: Nr. 819 *Vrede voor dit huis* kann als Beispiel solch calvinistischer Melodieaske se gelten: Wieder nur zwei Notenwerte, wieder der unregelmäßige, sprachorientierte Rhythmus, dazu die engräumige Bewegung und der äußerst labile Modus, dabei für die Gemeinde problemlos zu singen. Um eine solche musikalische Farbe kann man das Liedboek füglich beneiden!

Vrede voor dit huis

Vre - de voor dit huis
 met licht-door-sche-nen mu-ren,
 be - schut-ting voor de win - gerd,
 de zwa-luw bouwt haar nest.

The image shows four staves of musical notation for the song 'Vrede voor dit huis'. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The second and third staves have a 3/8 time signature. The fourth staff ends with a double bar line. The lyrics are written below the notes.

Notenbeispiel 5. *Liedboek*, Nr. 819

Labile modale Verhältnisse finden wir auch in Nr. 1007. Da wird die Differenz zu gängig-populärer Melodiebildung nicht über den Rhythmus, sondern ausschließlich über den Modus, die labilen Tonalitätsverhältnisse mit dem Schwanken zwischen F-Dur und f-Moll und ihren Nachbarklängen.

Brood zal ik geven

Melodie A:
 Brood zal ik ge-ven en wa-ter als wijn,
 een hand-vol ge - na-de om mens van te zijn.
 Melodie B:
 Kom je van ver-re en roept men je na -
 ik noem je mijn naas-te, wees wel-kom, be - sta.

The image shows musical notation for 'Brood zal ik geven'. It features two melodic lines, A and B, each with two staves. Melodie A is in F major (one flat) and 2/4 time. Melodie B is in f minor (two flats) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes.

Notenbeispiel 5. *Liedboek*, Nr. 819

Ich beende hier meinen kurzen Rundgang durch den „spezifisch niederländischen“ Melodiestil, ich überspringe alles, was zu den anderen stilistischen Gruppen zu sagen wäre und will noch zu einigen spezifisch musikwissenschaftlichen Beobachtungen und Bemerkungen kommen.

Da wäre zunächst die interessante Notie-

rung von mittelalterlichen Melodien, vor allem Hymnen, in quantifizierendem Dreiertakt, so bei Nr. 204/205/599 (*Aeterne rerum conditor*), während anderswo die nicht metrische chorale Notation gewählt wurde: Nr. 373 (*O Jezus, uw gedachtenis/ lesu dulcis memoria*), oder aber die mensurale Notation des 16./17. Jahrhunderts mit langem Zeilenanfang und -schluss z.B. bei Nr. 236 (*Deus creator omnium*). Welche Überlegungen zu dieser Differenz geführt haben, wäre interessant zu erfahren.

Dann freue ich mich zwar darüber, dass bei Melodien aus dem englischsprachigen Raum die Tune-Namen dabeistehen. Das erleichtert die Handhabung in der Praxis und in der hymnologischen Betrachtung. Diese wird aber erheblich erschwert dadurch, dass bei Texten und Melodien keine Jahrzahlen stehen, welche die Entstehung und/oder den ersten Druck angeben würden. Ebenso gravierend ist das Fehlen eines Autorenregisters, vermutlich aus Platzgründen bei über 1000 Nummern. Vermutlich wird das ja in Begleitpublikationen nachgeholt, womit für die Hymnologie das Problem gelöst ist. Aber für eine zum selbständigen Denken ermutigte reformierte Gemeinde wäre diese historische Relativierung des Repertoires auch von einer gewissen theologischen Bedeutung. Lieder fallen nicht vom Himmel, sondern sind Zeugnis eines jeweiligen Verständnisses, einer jeweiligen spirituellen, gesellschaftlichen oder politischen Situation, die für einen informierten Sänger, eine informierte Sängerin sehr wohl durch Jahreszahlen angedeutet werden kann.

Nicht unproblematisch erscheint mir auch die Tatsache, dass die musikalische Gestalt zahlreicher Gesänge aus dem *Liedboek* allein gar nicht hervorgeht, weil die dem Vorsänger oder dem Chor zugewiesenen Teile nur mit dem Text wiedergegeben sind – auch hier haben wohl Umfangprobleme den Ausschlag gegeben.

Jan Smelik hat in seinem wunderschönen Buch¹ über das neue Liedboek dessen Vielfarbigkeit besonders hervorgehoben. Das ist sicher einer der wichtigsten, wenn nicht der wichtigste Charakterzug des Buches, und es stellt sich damit in den großen Linien der Gesangbuchgeschichte in eine ähnliche Grundtendenz wie 1993 das Evangelische Gesangbuch gegenüber dem Evangelischen Kirchengesangbuch von 1950 oder 1998 das Schweizer Reformierte Gesangbuch gegenüber dem Buch von 1952.

Allerdings meine ich festzustellen (das müsste ich natürlich noch quantitativ-statistisch erhärten), dass das *Liedboek* gegenüber populärmusikalischen bis populistischen Tendenzen vom „Neuen Geistlichen Lied“ der Kirchentage bis zu „Praise and Worship“ eine etwas größere Zurückhaltung an den Tag legt (ohne

¹ Jan SMELIK, *Het nieuwe liedboek in woord en beeld*, Zoetermeer 2013.

diesen Bereich aber auszuschließen, z.B. bei Nr. 13c zu Psalm 22) – sicher nicht zu seinem Schaden.

Wäre ich Organist in den Niederlanden – ich würde mich mit Freude in die Arbeit mit diesem *Liedboek* stürzen!

Abstract

Indicative for the older 1973 *Liedboek* was a melodic style that can appropriately be termed “Netherlandic”. It is continued in a large proportion of the new melodies of the 2013 *Liedboek*. Characteristic is hewing close to the text, syllabic writing, a simple rhythm which is oriented to the structure of the language, often only two rhythmic values (as also in the *Genevan Psalter*), a tendency toward symmetric construction, and influences from a modal conception of melodic material.

Translated by: *Anthony Ruff*



Congregational singing in the Lutheran Church of Cieszyn Silesia in the 19th and early 20th century

The fate of Lutherans inhabiting Cieszyn Silesia in the beginning was connected with the fate of the dwellers of the whole Silesia. As a result of the division of the region, which took place in 1763, separate provinces drifted apart completely. Lower Silesia and a part of Upper Silesia were incorporated into the organism of the Prussian state, and the Cieszyn Silesia remained under the influence of the Austrian monarch, who had a negative attitude towards Protestantism. On this account the phenomenon of the “secular church”, as historians describe the holding of a cult outside the official structures and the institution of the Church, lasted much longer in the area of Cieszyn Silesia.

The first signs of tolerance took place in 1709, when the building of six churches of grace, among others the famous Jesus Church in Cieszyn, was allowed. The expression of the subsequent concessions to infidels became *The Patent of Toleration*, which was announced by the Emperor Joseph II in 1781. It allowed the establishment of autonomous congregations which had at least 500 members or 100 families. However, true freedom of religion for Lutherans of Cieszyn Silesia was initiated only by *The Protestant Patent* issued on the 8th of April 1861.

As a result of *The Patent of Toleration*, the first parishes were organized in Bielsk, Błędowice, Ligotka Kameralna, Jaworze, Wisła and Bystrzyca. Several years later congregations in Ustronie (1783), Golezów (1785), Drogomyśl (1787/1788), and Nawsie (1785/1791) were established.¹ The Emperor's authorities allowed to constructing houses of worship, but without towers, bells and the

¹ The exact dates of forming of the individual parishes are provided by Gottlieb BIERMANN, *Geschichte der Evangelischen Kirche Oesterreichisch Schlesiens mit besonderer ruecksicht auf die der Gnadenkirche von Teschen* (History of the Protestant Church Austrians in Silesia, with special consideration for church of grace in Cieszyn), Teschen (Druck und Verlag von Karl Prohaska) 1859, pp. 86-99.

entrances on the street side. The lack of the houses of prayers was not the only problem of the newly organized Church. There were very few native pastors. The idea of bringing them from the states hostile to Austria, among others from Prussian Silesia, was opposed by the Austrian authorities, so Hungary and Slovakia became the next area of searching. In 1785, a joint church administration of Moravia, Silesia and Galicia was enacted.

At the same time as the structure of the Church, the official liturgy and congregational singing bound up with it were reviving. During the services held in Polish, the Czech hymnal *Cithara Sanctorum* by Jerzy Trzanowski was used, but gradually it was replaced by Polish cantional by Jerzy Heczko published in 1865.² However, some congregations like Wisła and Nawsie remained for a long time faithful to this Czech hymnal.³ It may be assumed that the practice of sacred singing in Polish emerged only in the second half of the 19th century. It must be stressed that above all hymnals with texts only were used, and the exception was the cantional by Trzanowski issued in the 17th century because it contained both the texts and the musical notation. Usually, the only hint about the melody was the incipit of a text referring to a popular tune which was customarily connected with the given text.

According to pastors, teachers and organists, the singing in the congregations of Cieszyn Silesia was shaped by these circumstances and required continuous reform. Its state was deteriorating instead of improving. The first mention about the necessity of the improvement date from the eighties of the 19th century. Jerzy Klus, the organist of the Jesus Church in Cieszyn, was considered the most suitable person to make the efforts. His activities included the publishing of chorale book and the collections of the chorale tunes⁴ as well as singing courses held during the social meetings of the country teachers since 1881, and monthly meetings of the members of the *Evangelical Association of Education and Progress* since 1895.⁵ The collections of melodies made out by Jerzy Klus were not based on the historical sources but were mainly the representation of the oral tra-

² Juraj TRANOVSKÝ, *Cithara Sanctorum* (Lyre of the Saints), Levoča 1636 (1 ed.); Jerzy HECZKO, *Kancjonal czyli śpiewnik dla chrześcijan ewangelickich ks. Jerzego Heczki* (Cantional, or a hymnbook for Lutherans compiled by Jerzy Heczko), Cieszyn 1865 (1 ed.).

³ In Nawsie the hymnbook by Heczko was finally introduced into the official use during the church service on the first Sunday of Advent in 1899. This information can be read in: Przyjacieli Ludu (*People's Friend*) 23 (1899), p. 182.

⁴ Jerzy KLUS, *Melodyje chorałów* (Melodies of chorales), Idem, *Melodyje pieśni kościelnych używanych w zborach ewangelickich na Śląsku* (Melodies of church songs used in Protestant churches in Silesia), Cieszyn 1886.

⁵ Information on this topic in: Gwiazdka Cieszyńska (The Cieszyn Star) 51 (1881), p. 521; Nowy Czas (The New Time) 1 (1895), p. 4 and Przyjacieli Ludu (The People's Friend) 1 (1895), p. 12.

dition of the time. They became authoritative and for many organists were the indisputable source.

All efforts made to improve the level of the sacred singing were not successful, so from the 1890s and onwards comments in church papers about the neglecting of singing in the very congregations were more and more frequent. The vanishing tradition of singing at home and the lack of the proper religious education in the state-owned schools were pointed out as the reasons of the problem.⁶

The most serious discussion on the state of singing was instigated by Andrzej Hławiczka who was a teacher from Ustronie. In his lecture during the meeting of *The People's Evangelical Education Society* in 1898 he raised a lot of important problems concerning the congregational singing, playing the organ and the choral liturgical singing.⁷ Looking back on the address of Hławiczka from today's perspective one can assess it as a groundbreaking and beganheated polemical debates on congregational singing. These lasted in the Evangelical papers for several years. In the view of Andrzej Hławiczka, the congregational singing in Cieszyn Silesia cannot be recognised as a beautiful one because "people shout too much and sing monotonously regardless of the liturgical year and the character of the melody". Being an outstanding organist he pointed out a lot of irregularities concerning the use of the original melodies. Andrzej Hławiczka was the first who consciously strived to use in the congregations of Cieszyn Silesia the original chorale tunes. He undertook both the preliminary and advanced research into original versions of the melodies, and he made an effort to reintroduce "correct" chorale tunes in the hymnals published by himself.⁸

The lecture by Professor Hławiczka was a point of reference and the inspiration for representatives of the similar views which were made in church papers during the following years. These organists and teachers confirmed all the previous observations made by the professor in assessing the singing of the common people in a very critical and unequivocal way in a letter to the editorial staff of *The People's Friend*: "No one will deny that in our congregations the chorales are sung too slowly, lengthily, noisily, that the melodies are changed by dropping

⁶ There was a reform of the educational system in Cieszyn Silesia in 1869. The schools Lutheran to date were recognized as the state ones which meant that it was not possible to dedicate to the teaching singing religious music as much time as before the reform.

⁷ The full text of the paper was published in the Lutheran periodical from Nawsie by the parish priest Reverend Franciszek Michejda. Cf. *O śpiewie kościelnym. Odczyt p. naucz. J. Hławiczki na rocznym zebraniu „Towarzystwa ewangelickiej oświaty ludowej” w Cieszynie*, (Congregational singing. Lecture given by Professor A. Hławiczka during the meeting of The People's Evangelical Education Society in Cieszyn), in: *Przyjaciel Ludu (The People's Friend)* 12 (1898), pp. 89-92 and 13 (1898), pp. 97-100.

⁸ The following hymnals may be mentioned here: Andrzej HŁAWICZKA, *50 melodij pieśni pogrzebowych na dwa i trzy głosy* (50 melodies of funeral songs for two and three voices), Cieszyn 1898; Idem, *Pieśni religijne na dwa głosy* (Religious songs for two voices), Cieszyn 1904.

from one note to another, that some verses are sung completely differently, differently even from the chorals by Jerzy Klus, the excellent organist. All these flaws may be experienced most painfully at funerals and other ceremonies which are not accompanied by the organ”⁹

The author of the statement published in a church paper in 1906 remarked that in the Cieszyn Church people sing in their own way and pay no heed to the accompanying organs. “Ignoring the organ by the congregation is a great fault of the singing in a church. I mean the Jesus Church. There are isolated people who sing like capercaillies because they are indifferent to everything and everybody. I don’t know if an organist playing even a hundred-voice organ would be able to break through such singers. It doesn’t help to play the whole verse before the actual singing because people will keep performing it in their own way. If the hymn being sung is a little less known, the quality of singing may be acceptable, but it isn’t so when people know the hymn well, or when they sing the dirge after the sermon”¹⁰

The authors also referred in their statements to the remarks by Professor Hławiczka on using the original melodies of the hymns. They often raised the problem of a choice between maintaining the tradition based on an incorrect basis which involves preserving the distorted melodies, and finding the original melodies which might then be laboriously reintroduced. According to the majority of the authors, it was the falsely understood tradition that constituted the primary obstacle towards improved sacred singing: “It is obvious to us that the tradition is a very significant impediment to teaching our people a proper way of singing. They very often keep repeating: “This is the way our fathers were singing, we were taught this way so we will still be singing in this way”. It is true that God the Father does not look at the words or the melody of the hymn, but He looks into our hearts. Still, a miserable singing proves our laziness, doesn’t lead us closer to God, doesn’t touch us, and it doesn’t awake deeper religious feelings. (. . .)”¹¹ One cannot be surprised by the fact that the melodies which form diverged

⁹ *Kilka uwag o śpiewie kościelnym* (Some remarks about the congregational singing), in: *Przyjaciel Ludu* (The People’s Friend) 17 (1901), p. 131.

¹⁰ J.K., *Jeszcze o naszym kancyonale, ciąg dalszy* (More on our cantional, continued), in: *Przyjaciel Ludu* (The People’s Friend) 20 (1906), p. 154. The article is an attempt to summarize the discussion on amendments to the existing hymnal which was published in the church periodicals in 1906. The full version of the thorough statement by the „foundry worker and the pupil of a folk school” was printed by the editorial staff in three consecutive issues. Cf. *Przyjaciel Ludu* 18 (1906), pp. 137-139; 19, pp. 145-149; 20, pp. 153-156.

¹¹ J.K., *Jeszcze o śpiewie kościelnym. Dokończenie* (More about congregational singing, conclusion), in: *Przyjaciel Ludu* (The People’s Friend) 24 (1901), p. 187. The article was signed with initials J. K. like the article about hymnal printed in the same journal five years later (See note 10 above). It is difficult to say whether the author is the same person as the editorial does not provide more details.

from the originals were described as “spoiled by the ordinary transformations”. The “mindless” organists were blamed for the distribution of such melodies because they had written down those folk variants, and in that way contributed to bringing them to the general use.¹²

The inconsistency of religious singing prevailing in the congregations of Cieszyn Silesia bothered the Church authorities. They initiated surveys and registrations concerning the practice of singing of the specific hymns. A good example of this is found in a campaign to notate forms of the tune for *A mighty fortress is our God* by Luther which was ordered by Jędrzej Krzywoń, a Silesian seignior. It was remembered years later by Paweł Pustówka, an organist from Goleszów: “I remember that about 30 years ago the late Reverend Jędrzej Krzywoń, Silesian seignior of the time, requested from all the congregational offices of his seigneurs to notate the tune for the hymn *A mighty fortress is our God* exactly as it is sung by the parishioners in various specific churches. There were about 20 churches and the way of singing the hymn was different in each of them. Sometimes it varied by just one note, but still, there was a difference”.¹³

The diversity of melodic variants used in the individual churches in Cieszyn Silesia was not limited to the above mentioned hymn by Luther. This may be proved by the statement of another author (quoted earlier and signed with initials J.K.) which is an excerpt from a more extensive analysis of the sacred singing: “During our visits to a different congregations in our country, we have found out that the way of singing is not uniform. A melody of a hymn in one church they sing like this, in the second differently, according to the taste of the organists on the one hand, and according to the habit or tradition on the other hand”.¹⁴

In the first decade of the 19th century, in various church publications, three different concepts were suggested for how to choose the right and standard tune variants. The most radical one suggested the publishing of a correct chorale book with the original versions of the melodies to the all known hymns, as well as new melodies that might be sung in the Cieszyn congregations. This suggestion had its opponents. In one of the issues of the church periodical, in which the author is described as “a brilliant teacher and organist”, the stance was to categorically condemn the idea of changing the melodies. In his view, such action might lead to an even greater chaos in the choice of melodies sung by the individual congregations. As an example, two funeral melodies were give. Despite the in-

¹² *Kilka uwag o śpiewie kościelnym* (Some remarks about the congregational singing), op. cit., p. 132.

¹³ Preface in: Paweł PUSTÓWKA, *Melodje chorałów na organy. Zastosowanie do kancjonatu ks. Jerzego Heczki* (Chorale book for organ. Use to hymnbook compiled by Jerzy Heczko), Cieszyn 1933.

¹⁴ J.K., *Jeszcze o śpiewie kościelnym* (More about congregational singing), in: *Przyjaciel Ludu* (The People's Friend) 23 (1901), p. 179.

roduction of original versions in the funeral hymnbook by Andrzej Hławiczka, these tunes were sung in all parishes according to the chorale book by Klus. According to the author, the proper learning of the melodies, as worked out by Klus, would be much more useful. Furthermore, he suggested enriching this hymnbook with new hymns, and making amendments to the harmonisation of the melodies used to date.¹⁵ Between the two extreme conceptions there was a third: an idea of combining traditional and modern thinking. It consisted in improving the existing cantional and supplementing it with the new translations of hymns, but with a view to preserving the most beautiful and the most valuable melodies sung in Cieszyn Silesia. That proposition intended the leaving melodies of Slavic origin (those with the texts in Polish and translated from Czech) in their unaltered form. At the same time, it was suggested to reintroduce the original melodies of hymns translated from German. This attitude is worth emphasising because it was presented not by an organist, teacher or a pastor, but by “a foundry worker and a pupil of a folk school”.¹⁶

After the World War I, Cieszyn Silesia was included in the structures of the independent Polish state. Calls for reform of sacred singing again occurred. The authors concentrated on analysing the repertoire, criticizing the hymnal used to date, and suggested the creation of a new cantional. The remarks on the state of the very singing were placed only as an aside. The reformers proposed the introducing more rhythmical melodies and the livening up of the singing tempo. The habit of slowing down the singing was explained by religious considerations: “It is generally believed that the hymn should be sung only slowly and seriously, not as ‘dance music’. If the way of singing is livelier, it may be perceived by some people as the same sacrilege and yielding to the modern fashion as music played during Lent”.¹⁷ Furthermore, the authors were pointing out that there was a strict dependence of the tempo of the accompanying organ music and the skill of the organists. Unfortunately, the latter were not assessed highly: “The singing of hymns was too slow and was mainly caused by the organist’s relative ability to play. He/sheread music with some difficulty. The mechanism of the instrument of the time was not an unimportant issue either; some amount of a physical strength was re-

¹⁵ *O śpiewie kościelnym* (Congregational singing), in: *Nowy Czas* (The New Time) 13 (1906), p. 101.

¹⁶ J.K., *Jeszcze o naszym kancjonale, ciąg dalszy* (More on our cantional, continued), in: *Przyjaciel Ludu* (The People’s Friend) 19 (1906), pp. 146-147.

¹⁷ Paweł SIKORA, *O potrzebie nowego kancjonatu* (The need for the new hymnal), in: *Posel Ewangelicki* (The Evangelical Envoy) 27 (1919), p. 1. In the earlier texts, the predilection for the slow singing and the reluctance to the faster tempo were substantiated with the then functioning stereotypes. They viewed such style of singing as „non-Catholic” one. This way of thinking was assessed by the authors as an indication of narrow-mindedness and the lack of education. Cf. *Kilka uwag o śpiewie kościelnym* (Some remarks about the congregational singing) op. cit., p. 131.

quired. Unfortunately, even after improving the construction, the way of playing slowly didn't change".¹⁸

A famous Cieszyn musician Karol Hławiczka, a son of Andrzej, described the struggle of the organist with the mechanism of the instrument. According to him, playing organ music consisting of 8 to 10 tones in the Cieszyn Jesus Church all through the Sunday required the physical effort comparable to that exerted during "several hours of digging up potatoes, kneading dough or crushing sugar". If one adds damaged and defective pipes to the list of problems, playing the organ required not only strength but also intelligence, as the organist "has to do acrobatic tricks to get something out of the organ, he has to cross his hands, play the melody at the bottom, the accompaniment at the top and the like".¹⁹

The witnesses related also that in the 1920s and 1930s there were significant differences between the style of singing hymns in church and at home. The first one was described as ponderous, in even lengths, according to the organ playing. The domestic singing was considered to be rhythmically free and light.²⁰ The following statements prove that it was not possible to eradicate local melodic variants from the practice of singing in the churches: „I would like to mention only in passing that in some churches faithful don't sing according to Klus and what is more, they have also some additions to the melodies".²¹ Contrary to past attitudes, school education and cultivating the home services were no longer perceived as the only methods of improving the quality of the sacred singing. The new concept was to organize church choirs and their task was to familiarize the congregation with the exemplarily practiced melodies.²²

The above mentioned opinions, expressed at the turn of the 19th and 20th centuries or from the 1920s and 1930s on church performing practice, depict a number of problems. The most important ones are: slow and lengthy tempo, noisy singing which drowns organ out, embellishing the melody with glissandi from one note into the next one, or other extraneous additions. These features can be treated as local characteristics but one may look at the problem from a wider perspective. The elements like slow tempo, loud, loss of regular meter or rhythm, melismatic singing, and the existence of heterophony created mainly with overlapping freely

¹⁸ Teodor CIENĆIAŁA, *Historia parafii Ewangelicko-Augsburskiej w Wiśle* (History of the Lutheran parish in Wisła), Wisła 2003, p. 92.

¹⁹ Karol HŁAWICZKA, *O nowe organy dla kościoła cieszyńskiego* (The new organ for the Cieszyn Jesus Church), in: *Posel Ewangelicki* (The Evangelical Envoy) 4 (1923), p. 2.

²⁰ The author mentions that in his childhood the household members used to sing a lot, and numerous melodies are lodged in his memory. Their rhythm was definitely different from the one heard in church. Cf. Jan TACINA, in: *Kalendarz Ewangelicki* (Evangelical Calendar) 1973, p. 153.

²¹ *Znowu nieco o śpiewie* (Again, something about singing), in: *Ewangelik* (Protestant) 41 (1930), p. 3.

²² Paweł SIKORA, *op. cit.*, p. 2.

shaped melodic variants are the primary characteristics of the religious singing described in the subject literature by the term of “old way of singing”.

The term *old style* was adopted from the English and American musicologists who with the terms *old way of singing*, *common singing* or *usual singing* described the performing practice binding in the English churches from the 16th until the 18th century. The new way of singing hymns, standardized by the reading music, they called *regular singing*.²³ With the passing of time the scope of the term was broadened and used when referring to various communities, primarily Protestant, living in relative isolation. For example, a similar performing practice was observed by the American and Canadian researchers who examined the musical tradition of the Mennonite and Amish conservative communities.²⁴ On account of numerous examples of the similar performing practice prevailing in different geographical and cultural environments²⁵, a conclusion was drawn. The *old music style* was developed regardless of the geographical and historical situation. Relative isolation caused by nature, as in an island or mountain environment, or simply the isolation caused by a distance from bigger urban agglomerations are considered the main determinants. Other significant reasons were difficult access to church, the replacement of church services with the prayers at home, lack of organs, shortage of official sources of hymn melodies and hymnbooks without musical notation. All these features characterise the situation of the Cieszyn Silesia parishioners very well too. There were organs in the churches being built but the local tradition of singing was dominating to such extent that it was the organists who yielded to the congregation and not the other way round.

Researchers of the *old style* emphasize that the style was largely responsible for creating local variants of the melodies. Sometimes the changes resulting from the oral way of conveying melodies were insignificant but were sanctioned by tradition, retained by repetition, and consequently led to developing separate

²³ Cf. Nicholas TEMPERLEY, *The Old Way of Singing: Its Origins and Development*, in: *Journal of the American Musicological Society* vol. 34 3(1981), p. 511.

²⁴ Mennonites are the Lutheran Christians coming from Holland who derive their name from the founder Menno Simons. They created a culture of very strict rules but retained the traditional religious singing and the old style of performing them. Cf. Wesley BERG, *Hymns of the Old Colony Mennonites and the Old Way of Singing*, in: *The Musical Quarterly* vol. 80 1 (1996), pp. 77-117; Idem, *Songs of the Germans from Russia. The Old Colony Mennonite Perspective*, in: *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 47 (2002), pp. 59-76.

²⁵ Estonian hymnologist Toomas Siitan said, for example, that the descriptions of similar practices also include 19th-century sources originating from the Baltic countries. According to the author, the style developed primarily where for a long time ingoing performed without accompaniment of organ. Cf. Toomas SIITAN, *Die Choralreform in der Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland* (The chorale reform in the Baltic provinces in the first half of the 19th century: A contribution to the history of the Protestant congregational singing in Estonia and Livonia), Sinzig 2003, p. 83.

peculiar versions of the original hymn tunes or, in other words, a special melodic repertoire. The analysis of the performing style is very often combined with the analysis of the musical notation which registered “a living tradition”, and the analysis of sound recordings. If one treated the preserved sources from Cieszyn Silesia in a similar way, the above quoted accounts of witnesses and commentators as well as the existing musical notations retaining „the living tradition” one could interpret as an evidence of the functioning of the *old style*. Its main features are: slow tempo, melismatic singing and a free rhythm²⁶.

On account of the state of existing sources, it is difficult to reconstruct this style precisely, to follow its development, or to point out the moment of demise. The *old singing style* might have still existed in a fragmentary form in some churches in Cieszyn Silesia in the 1950s. The statements of informants recorded by me in the years 2006-2008 during the field research may serve as a prove²⁷. Certain traces of such performing style may be recognised in some hymns recorded by me, especially in those which were eliminated from the church services but remained in the memory of the performers thanks to home services and the private devotions.²⁸

²⁶ It should be noted that in the Polish literature the concept of the *old way of singing* in relation to the folk practices of the Lutheran hymn-singing was practically never used. The first time I drew attention to the possibility of similarities in the style of congregational singing functioning in Masuria in the nineteenth century. Cf. Arleta NAWROCKA-WYSOCKA, *Idee i wzorce muzyczne luteranizmu w zderzeniu z kulturą ludową* (Musical ideas and models of Lutheranism in collision with Folk Culture), in: *Aspekty muzyki* (Aspects of Music) 1 (2011), p. 151.

²⁷ This way of singing confirmed especially informants inhabited in Wisła, who mentioned that formerly congregational singing (especially male) had a much slower tempo and was embellished by ornaments.

²⁸ The part of the recorded material was published in a form of a double CD album titled *Pieśniczki z kancenoła. Pieśni religijne ewangelików ze Śląska Cieszyńskiego* (Religious songs of Lutherans from Cieszyn Silesia).

„Davon ich singen und sagen will“ – Bilanz und Perspektiven der Celler Kirchenliedreihe

Gerne möchte ich die Gelegenheit nutzen, über die weitere Entwicklung der hymnologischen Initiative zu berichten, die 2006 in Celle begann. Auf der IAH-Tagung in Oppeln (Opole/Polen) 2009 wurden schon erste Erfahrungen mit der Celler Kirchenliedreihe referiert.¹

1. Zielsetzung

„Davon ich singen und sagen will“ – dieser Titel der Reihe hat sich als Glücksgriff erwiesen. Luthers Liedzitat fungiert seit Jahren als Handlungsanweisung und umreißt Inhalt und Programm der Veranstaltungen innerhalb dieser Reihe.

Singen und Sagen: Immer geht es bei den Kirchenliederabenden um Musik und Sprache, um das Verhältnis von Wort und Ton. Daraus ergeben sich weitere Aspekte und Fragestellungen: Die Bedeutung und Interpretation der Liedtexte – wie sind sie musikalisch umgesetzt worden? Welche (evtl. unterschiedlichen) Melodien wurden bzw. werden zu den Texten gesungen? Die Zielsetzung dieser hymnologischen Initiative: Die Kirchenlieder des Evangelischen Gesangbuchs mit Hilfe vielfältiger Informationen und Erklärungen (neu) kennenzulernen oder (wieder) zu entdecken und ihre Bedeutung für Gottesdienst, Andacht und persönliche Erbauung einzuschätzen.

In der Planung eines Kirchenliederabends kommt die Hymnologie als wissenschaftliche Fachrichtung so in Berührung mit methodischen und didaktischen Prinzipien. Immer wieder stellt sich mir dabei die Kernfrage: Wie können Kirchenlieder als Schätze unserer Musik- bzw. Liedkultur einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt werden?

¹ Ekkehard POPP, „Davon ich singen und sagen will“ – Erfahrungen mit einer Kirchenliedreihe in Celle, in: I.A.H. Bulletin 39 (2009), Graz, Opole 2011, S. 162-170.

2. Methodische Vorgehensweise

Im Folgenden seien noch einmal einzelne Aspekte des methodischen Vorgehens genannt:

- Die Liedbetrachtung umfasst eine genaue Kenntnis und Erläuterung der Originalvorlage des Textes und der Melodie. (Analyse);
- Wer ist der Textdichter, wer der Melodist? (Biografie);
- Wie, warum und wann ist ein Lied entstanden? Diese Frage beschäftigt sich auch mit der zeitlichen Einordnung. (Genese);
- Welche Überlieferung und (evtl. unterschiedliche) Wiedergabe hat ein Lied im Laufe der Zeit erfahren? Hier kann auf die Gesangbuchtradition (auch: Vergleich des *Evangelischen Gesangbuches* mit dem katholischen *Gotteslob*) eingegangen werden. (Rezeption);
- Das Anführen dieser verschiedenen Aspekte bei einer Liedbetrachtung käme aber einer Addition von Informationen gleich, wenn nicht am Ende das gemeinsame Singen aller Strophen stände. Und hier spielt dann die Orgelbegleitung eine nicht unerhebliche Rolle: Jede Strophe – variiert gespielt und damit den Text auch ausdeutend – verleiht dem Lied ein besonderes Kolorit. Text und Musik werden so in ihrem Zusammenhang erfasst und erlebt. (Synthese).

Am Beispiel eines Kirchenliederabends soll noch einmal auf die Methodik und die Verwirklichung dieser Zielsetzung eingegangen werden.

Bei der Vorbereitung sind immer wieder die folgenden Fragestellungen zu bedenken:

Wie erreiche ich die Zuhörer? Wie kann ich die Erkenntnisse der Hymnologie² vermitteln und mit einfließen lassen?

Der 12. Kirchenliederabend stand ganz im Zeichen des Liederdichters Johann Crüger – einer Hommage zum 350. Todestag des Berliner Komponisten und Entdecker Paul Gerhards. Der „geplante Verlauf“ stellt immer einen Versuch dar. Bei aller Planung und Vorbereitung: Die Realisierung des Abends verläuft dann an manchen Stellen doch etwas anders...

² Stellvertretend seien genannt: Gerhard HAHN, Jürgen HENKYS u.a. (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 1-, Göttingen 2000-; Karl Christian THUST, *Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs*, Bd. 1: *Kirchenjahr und Gottesdienst (EG 1-269)*, Kassel 2012; Wolfgang HERBST, *Wer ist wer im Gesangbuch?*, Göttingen 2001; Hansjakob BECKER, Ansgar FRANZ u.a. (Hg.), *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, München 2009.

Johann Crüger – der Entdecker Paul Gerhards (12. Kirchenliederabend)

Teil I: 18.15 – 19.15 Uhr

Zur Einstimmung: Orgel-Improvisation zu *Wie soll ich dich empfangen*
Singen Str. 1-3

- Begrüßung
- EG 11 *Wie soll ich dich empfangen*
Melodie und Text (Information)
Crüger-Satz in G-Dur Str. 1 Chor + Viol.
Str. 2 nur Viol. + Klavier
Str. 5 nur Chor
Str. 5 Chor + Viol.
Andere Melodie: J. G. Ebeling (Moll-Version!)
Bach, Choral Nr. 5 aus dem Weihnachtsoratorium (Chor + Viol.)
J. Kleppers Rezeption des Liedes
Schluss: Alle singen Str. 6 + 10
- Vita J. Crügers (Information)
Einschub: *Exultemus* als frühe Komposition Crügers
- [EG 81 *Herzliebster Jesu*
Kurzer Hinweis zu Text u. Melodie (Bach-Passionen)
Zum Versmaß: sapphische Ode]

Überleitung zu einem unbekannteren Lied:

- EG 415 *Liebe, du ans Kreuz für uns erhöhte*
Rezeption der Melodie bei Bach und Reger
- EG 447 *Lobet den Herren*
Chor + Viol. Str. 1
Alle singen 4 stimmigen Satz (Str. 1)
Text und Melodie (Information)

[Kanon a 4 (EG 448)?
Moll-Version (J. G. Ebeling) ?]

Singen der Strophen im Wechsel	Str. 2	Zuhörer
	Str. 3	Chor + Viol.
	Str. 6+7	Zuhörer
	Str. 8	Chor + Viol.
	Str. 9+10	Zuhörer

Pause

Teil II: 19.45 – 20.30 Uhr

- Ein Bild J. Crügers von M. Hirt (Nicolai/Berlin)
- Crüger als Gesangbuch-Herausgeber (*Praxis pietatis melica*)
- EG 324 *Ich singe dir mit Herz und Mund*
Eine Crüger-Melodie... mit Folgen (Information)
Body percussion nach W. Teichmann
- EG 396 (*Jesu, meine Freude*)
Crüger-Rezeption (Bedeutung der Melodien bei Bach)
Alle Strophen, Singen im Wechsel
Str. 1 (Bach-Motette) Chor
Str. 2-5 Zuhörer
Str. 6 Chor
- Crüger weltweit ... (Quiz)
- EG 36 *Fröhlich soll mein Herze springen*
Str. 1 (Satz in F!) Chor
Erläuterungen zu Melodie + Text
(Vorlage für Ebeling: *Warum sollt ich mich dem grämen?*)
J. Kleppers Rezeption
Strophen, Singen im Wechsel

	Str. 1	Chor + Instr.
	Str. 2 + 3	Zuhörer
	Str. 5	Chor - Instr.
	Str. 6 - 9	Zuhörer
	Str. 12	Chor + Instr.

- Verabschiedung
(Anspielen und Mitsingen von EG 181.6 *Laudate omnes gentes*
Hinweis auf den 13. Liederabend „Gesänge aus Taizé“ am 15. Juni 2013)

3. Bilanz

Liebe Zuhörer, ich möchte Ihnen nun einen Überblick über die Kirchenliederabende von 2006 bis heute geben, diesen kurz kommentieren und anschließend eine vorläufige Bilanz³ ziehen.

„Davon ich singen und sagen will“ – die Liedreihe hat inzwischen im 8. Jahr ihres Bestehens einen festen Platz im kirchenmusikalischen Leben der Stadt Celle eingenommen. 15 verschieden gestaltete Abende haben seitdem stattgefunden. Zum Zuhörerkreis: Etwa 70-100 Zuhörer besuchen die Liederabende in der Celler Innenstadtkirche. Celle-Neuenhäusen bietet damit ein Angebot, das von vielen Interessierten aus evangelischen und katholischen Nachbargemeinden der Stadt und des Landkreises wahrgenommen wird. Ein gewisses ‘Stammpublikum’ hat sich inzwischen eingefunden, darunter immer wieder neue Besucher. Was führt die Besucher in

³ Eine Übersicht der Kirchenliedreihe von 2006 bis 2014 findet sich am Ende dieses Beitrags.

Abb. 1 Geplanter Verlauf des 12. Liederabends

die Kirche? Manchmal ist es 'nur' das Interesse an einem Lied(titel) oder der Person („Claudius“), das Erwartungen weckt...

Die Veranstaltungsform hat sich bewährt: In loser Folge wird ein bis zwei Mal im Jahr zum Kirchenliederabend eingeladen. Er beginnt immer am Samstag um 18.15 Uhr – nach dem Einläuten des Sonntags-Gottesdienstes. Oft ist der Abend zweiteilig angelegt; die Pause dient dabei dem Austausch und der Entspannung.

Die Veranstaltungen orientieren sich am Kirchenjahr (Adventslieder, Passionslieder), widmen sich einer für die Kirchenliedgeschichte bedeutenden Person (400. Geburtstag Paul Gerhards, 350. Todestag Johann Crügers) oder thematisieren einen inhaltlichen Schwerpunkt (Psalmlieder, Taizé-Gesänge).

Manche Abende zeichnen sich durch einen besonderen literarischen oder musikalischen Akzent aus: So war der 11. Liederabend zu Matthias Claudius nicht nur seinen zwei im Gesangbuch enthaltenen Liedern, sondern auch seinem Leben und Werk gewidmet.

Mit der Claudius-Expertin Dr. Annelen Kranefuss (Köln)⁴ wurde eigens für diesen Abend ein 'Drehbuch' entwickelt, das auf die Biographie und das literarische Schaffen des Dichters einging. Die Präsentation von einigen Klavierliedern (u.a. F. Schuberts Vertonung *Der Tod und das Mädchen*) weitete dabei den Horizont und führte über die Betrachtung von Kirchenliedern im engeren Sinne hinaus.

Einen „kirchenmusikalischen Schwerpunkt“ hatte dann wieder der 12. Liederabend, in dessen Mittelpunkt der Liederdichter und Berliner Komponist Johann Crüger stand. Durch die Mitwirkung eines Instrumental- und Vokalensembles wurde der Abend konzertant bereichert.

Auf einen Aspekt der Kirchenliedreihe möchte ich bei dieser vorläufigen Bilanz noch hinweisen. Er ist mir persönlich sehr wichtig und hat die Reihe von Anfang an begleitet: der ökumenische Ansatz. Kirchenlieder bieten (auch) die Möglichkeit, auf Verbindungs- und Trennungslinien zwischen den Konfessionen einzugehen.

Dass dieser ökumenische Bezug von Zuhörern durchaus wahrgenommen und geschätzt wird, zeigt die persönliche Äußerung einer katholischen Zuhörerinnen in einem Brief an mich:

Zwei Lieder ... kannten wir aus dem Gotteslob⁵. Sie werden im katholischen Gottesdienst kaum gesungen, weil sie als zu alt und nicht mehr zeitgemäß empfunden werden. Erst ... [Ihre] Erklärungen, die uns die Entstehung, die zeitliche Einordnung, die persönliche Situation der Komponisten, die theologische Bedeutung und die Verknüpfung von Text und Melodie näher gebracht haben, haben uns den Wert der Lieder erahnen lassen.⁶

⁴ Die Veröffentlichung der Claudius-Biographie bot den Anlass für diesen Abend: Annelen KRANEFUSS, *Matthias Claudius – Eine Biographie*, Hamburg 2011.

⁵ Es handelt sich um *Es kommt ein Schiff geladen* und *Die Nacht ist vorgedrungen*.

⁶ H. B. in einem Brief vom 8.12.2011.

Ein „ökumenischer Brückenschlag“⁷ – mit Folgen? Schöner hätte ich es nicht formulieren können!

Als Kontrast dazu möchte ich Ihnen, liebe Zuhörer, eine doch etwas anders akzentuierte Auffassung der Wirkung der Kirchenliederabende nicht vorenthalten. Im Gespräch mir gegenüber äußerte sich ein Besucher einmal so:

Ich gehöre eigentlich nur pro forma der Kirche an und kann nicht an den Inhalt und Sinn dieser Lieder glauben. Ich teile auch nicht Ihre Begeisterung für sie. Aber trotzdem komme ich immer wieder gerne zu Ihren Veranstaltungen. Denn diese Lieder gehören doch zu unserer Kultur.

Kirchenlieder als kulturelles Phänomen, losgelöst von ihrer ursprünglichen Intention und Bestimmung? Ein zumindest nachdenkenswerter Aspekt.⁸

4. Perspektiven

Die Abende der Celler Kirchenliedreihe werden zukünftig die verschiedenen Veranstaltungsformen weiterführen: sowohl in der „Ur-Form“ (3 Kirchenlieder) als auch in der erweiterten Form (mit Korreferent und/oder instrumentaler/vokaler Ergänzung).

Der 15. Liederabend am 7. Juni 2014 geht auf eine Initiative der Stadt Celle zurück. Die niedersächsische Landesausstellung „Als die Royals aus Hannover kamen“ wird mit Ausstellungen, literarischen und musikalischen Veranstaltungen in vielen Städten an den Beginn der Zeit der Welfenherrscher auf Englands Thron (1714) erinnern.

Der Kirchenliederabend steht unter dem weiterführenden Thema: „Englische Einflüsse auf deutsche Kirchenlieder“. Welche Einflüsse haben englische Texte auf deutsche Kirchenlieder? Welche Melodien stammen aus England und sind im Gesangbuch überliefert?

Folgende themengebundene Abende bieten sich zukünftig an:

⁷ In diesem Zusammenhang sei auch an den Kommissionsauftrag an den in Celle wirkenden katholischen Kirchenmusiker Klaus-Hermann Anschütz erinnert. Im Rahmen des aus der Kirchenliedreihe hervorgegangenen Projekts „Das andere Konzert – Kirchenlieder konzertant“ wurde in der Neuenhäuser Kirchengemeinde im Jahr 2008 Fragmente und Metamorphosen für Instrumentalensemble und Sprecher zu Paul Gerhards Lied *Befiehl du deine Wege* uraufgeführt. (Ausführlicher dazu: mein Bericht im I.A.H. Bulletin 39 – s. Anm.1).

⁸ Zur Vorbereitung meines Tagungsbeitrags gab mir Prof. Dr. Martin Hoondert (Tilburg) folgende Anregung: „So why are the »Kirchenliederabende« interesting to hymnologists? In my opinion, it is interesting, that church music becomes part of the public domain and festival culture. It is no longer the repertoire of the church, but of the culture.“ (E-Mail vom 23.04.2013) Das Konzertprojekt „...Kirchenlieder konzertant“ (vgl. Anm. 6) könnte diesen Gedankengang – Kirchenlieder in der Festivalkultur – stützen.

- Lieder der Klage, Lieder des Trostes;
- Lob- und Danklieder;
- Lieder zu Taufe und Abendmahl;
- Gregorianische und orthodoxe Gesänge und ihre Bearbeitung in Kirchenliedern.

Nicht mehr so weit entfernt ist das Jahr 2017: die Erinnerung an den Beginn der Reformation vor 500 Jahren wird dieses Jahr prägen.

„Davon ich singen und sagen will“ – Luthers Liedzeile gab der Celler Kirchenliedreihe ihren Namen. Da liegt es nahe, dass Luthers Lieder und ihre Bedeutung im Mittelpunkt stehen.

Mögliche Schwerpunkte und Fragestellungen seien hier vorläufig skizziert:

- Luthers Lieder – ein gesungenes Glaubensbekenntnis im Kirchenjahr und zu verschiedenen Anlässen;
- Welche Bedeutung haben Luthers Lieder heute noch?;
- Luthers Lieder in katholischer Tradition und Rezeption;
- Der Einfluss Luthers auf die Lieder Paul Gerhardts.

Vorstellbar ist auch die Neuauflage des 2008/9 veranstalteten Konzertprojekts mit dem Titel „Lutherlieder konzertant“. Bei den Kirchenliederabenden kann der konzertante Aspekt bei einigen Liedern ja immer nur angedeutet werden.

Vielleicht gibt das Jubiläumsjahr 2017 der Celler Kirchenliedreihe neue Impulse?!

Zu guter Letzt: Es bleibt der Wunsch, dass viele Menschen ein Bewusstsein für Kirchenlieder entwickeln, das über die museale Konservierung hinausgeht. Meine Arbeit ist noch nicht beendet. Die Celler Kirchenliedreihe wird fortgesetzt: „Davon ich singen und sagen will“.

Abstract

In 2006 a hymnological initiative began in Celle, and since then it has attained a firm place in the church music life of the city. Over 60 hymns of the *Evangelisches Gesangbuch* now stand in the center of the church hymn series “Davon ich singen und sagen will” (“I will sing and speak of this”). In his session, Ekkehard Popp will present the goal and method of these evening hymn-sings, which seek to establish a connection between hymnological research and (congregational) praxis. The example of the presentation on Matthias Claudius and Johann Crüger makes clear how information on melody, text writer, and composer are conveyed to a larger circle of listeners. After a preliminary evaluation of the 15 evening hymn-sings, there will then be reflections on possibilities for congregational hymn series in the immediate and distant future.

Translated by: *Anthony Ruff*

Davon ich singen und sagen will“ – Kirchenliederabende in Celle**1. Drei Adventslieder / 2. Dezember 2006**

Macht hoch die Tür (EG 1)
Wir sagen Euch an (EG 17)
Nun komm der Heiden Heiland (EG 4)

2. Drei Passionslieder / 3. März 2007

Korn, das in die Erde (EG 98)
O Haupt voll Blut und Wunden (EG 85)
Seht hin, er ist allein im Garten (EG 95)

3. Langer Abend der Lieder anlässlich des 400. Geburtstags Paul Gerhardts / 2. Juni 2007

(In Zusammenarbeit mit dem Theologen und chrismon-Redakteur Reinhard Mawick, Frankfurt/Main)

Lobet den Herren (EG 447)
Befiehl du deine Wege (EG 361)
Sollt ich meinem Gott nicht singen (EG 325)
Geh aus, mein Herz (EG 503)
Ist Gott für mich, so trete (EG 351)
Warum sollt ich mich denn grämen (EG 370)
Du meine Seele, singe (EG 302)
Nun ruhen alle Wälder (EG 477)

4. Die Advents- und Weihnachtslieder Paul Gerhardts / 8. Dezember 2007

Wie soll ich dich empfangen (EG 11)
Kommt und lasst uns Christum ehren (EG 39)
Ich steh an deiner Krippen hier (EG 37)
Fröhlich soll mein Herze springen (EG 36)

5. Drei Osterlieder / 12. April 2008

Christ ist erstanden (EG 99)
Er ist erstanden (EG 116)
Auf, auf, mein Herz mit Freuden (EG 112)

6. Drei Epiphaniastlieder / 24. Januar 2009

Jesus ist kommen (EG 66)
Herr Christ der einig Gotts Sohn (EG 67)
Wie schön leuchtet der Morgenstern (EG 70)

7. Der Genfer Psalter (Hugenottenpsalter)**anlässlich des 500. Geburtstags Johannes Calvins / 24. Oktober 2009**

(In Zusammenarbeit mit dem Pfarrer der ev.-ref. Gemeinde Celle, Dr. Andreas Flick)

Lobt Gott, dem Herrn der Herrlichkeit (EG 300)
Jauchzt, alle Lande, Gott zu Ehren (EG 279)
Wie lieblich schön, Herr Zebaoth (EG 282)
Erhebet er sich, unser Gott (EG 281)
Brunn alles Heils, dich ehren wir (EG 140)

8. Langer Abend der Sommer- und Abendlieder / 7. August 2010

Geh aus, mein Herz und suche Freud (EG 503)
Christe, du bist der helle Tag (EG 469)
Der Mond ist aufgegangen (EG 482)
Freuet euch der schönen Erde (EG 510)
Nun ruhen alle Wälder (EG 477)

9. Vier Psalmlieder / 28. Mai 2011

Wohl denen, die da wandeln (EG 295)
 Aus tiefer Not schrei ich zu dir (EG 299)
 Laudate omnes gentes (EG 181.6)
 Du meine Seele, singe (EG 302)

10. Drei Adventslieder / 26. November 2011

Es kommt ein Schiff geladen (EG 8)
 O komm, o komm, du Morgenstern (EG 19)
 Die Nacht ist vorgedrungen (EG 16)

11. Matthias Claudius – sein Leben und Werk, seine Lieder / 5. Mai 2012

(In Zusammenarbeit mit Dr. Annelen Kranefuss, ehem. Leiterin der Literatur-Redaktion des WDR Köln)

Der Mond ist aufgegangen (EG 482)
 Wir pflügen und wir streuen (EG 508)

12. Johann Crüger – der Entdecker Paul Gerhards.**Eine Hommage zum 350. Todestag des Berliner Komponisten / 1. Dezember 2012**

Wie soll ich dich empfangen (EG 11)
 Liebe, du ans Kreuz für uns erhöhte (EG 415)
 Lobet den Herren (EG 447)
 Ich singe dir mit Herz und Mund (EG 324)
 Fröhlich soll mein Herze springen (EG 36)

13. Gesänge aus Taizé / 15. Juni 2013

Laudate omnes gentes (EG 181.6)
 Kyrie (EG 178.12, 789.6)
 Magnificat (EG 579)
 Bless the Lord, my soul
 Singt dem Herrn (EG 587)
 Bleibet hier und wachet (EG 789.2)
 Adoramus te, o Christe (EG 648)
 Veni creator (EG 553)
 Laudate Dominus
 Nada te turbe

14. Drei Adventslieder / 30. November 2013

O Heiland, reiß die Himmel auf (EG 7)
 Gott, heiliger Schöpfer aller Stern (EG 3)
 Ihr lieben Christen, freut euch nun (EG 6)

15. Englische Einflüsse auf deutsche Kirchenlieder / 7. Juni 2014

(Im Rahmen der niedersächsischen Landesausstellung „Als die Royals aus Hannover kamen“)

O Bethlehem, du kleine Stadt (EG 55)
 Herr, mach uns stark (EG 154)
 Kommt mit Gaben und Lobgesang (EG 229)
 Korn, das in die Erde (EG 98)
 Tochter Zion (EG 13)
 Herbei, o ihr Gläub'gen (EG 45)

Theatrical, rebellious, controversial and loved. *The Winds of God: from a Norwegian drinking song to an international church hymn*

The most famous and, for a long time, the most popular song among the Dutch Mennonites is *Ik voel de winden Gods vandaag* (I feel the winds of God today). The song is included in the *Liederenbundel ten dienste van de Doopsgezinde Broederschap* (songbook for use by the Dutch Mennonite conference) from 1944, where it is number 289.¹ The facts about this song are given as: ‘Nordic melody. Lyricist unknown. Translator: Cornelis Boeke (1884[-1966]), taken from the *Broederschapsliederen* of Kees Boeke’.² Detailed research on this song shows that the melody has probably been inspired by Danes and is (therefore) not of Norwegian origin. The source of inspiration can be traced back to an eighteenth-century French comedy. The lyrics are from the twentieth century and are composed by English Quaker Jessie Adams (1863-1954).³


Introduction

Dutch Mennonites have been singing *De winden Gods* for years. For many generations it was impossible to imagine a baptism, wedding ceremony or funeral

¹ Commissioned by the Nederlandsche Protestantenbond, published by J. Brandt en Zoon, referred to informally as the ‘doopsgezinde liederenbundel’ (Dutch Mennonite songbook). This songbook was the one most used among Dutch Mennonites until the introduction of the *Liedboek voor de kerken* (1973).

² *Broederschapsliederen. Een tweede liederenbundel uitgegeven door de Broederschapsboekhandel Bilthoven* (July 1928). The first edition has the title *Liederen en Geschriften, verzameld door Kees Boeke. Bilthoven 1918-1922* (Bilthoven, Broederschapsboekhandel, 1922 [1918/1923]).

³ Pieter POST, *De populariteit van een reeds afgewezen lied – een klein onderzoek naar ‘Ik voel de winden Gods vandaag’*, in: *Algemeen Doopsgezind Weekblad*, 17/56 (28 April 2001). Jessie Adams is already named here. See also Pieter POST, *Geschiedenis van het doopsgezinde kerklied 1793-1973. Van particularisme naar oecumeniciteit*, Hilversum 2010, pp. 370-371. Dissertation with English summary.

<p style="text-align: center;">LIED 289</p> <p style="text-align: right; font-size: small;">Noorske melodie.</p>  <p>1. Ik voel de win - den Gods van - daag; van - daag hijsch ik het zeil. Ge - ha - vend is 't en zwaar van schuim, maar 'k hijsch 'ten hoop op heil! Want Chris - tus zelf, als stil - je gast reist in mijn sloop - je mee. Op Zijn be - vel durf 'k uit te gaan op wil - de, hoo - ge zeel</p> <p>2. De tranen, die ik heb geweend, zijn door Gods wind gedroogd; ik denk niet meer aan wat voorheen vergeefs ik heb geпоogd. Maar met vernieuwde levensmoed neem ik een vast besluit: ik voel de winden Gods vandag en zeil de haven uit!</p>	<p style="text-align: center;">LIED 289</p> <p style="font-size: small;">Vervolg</p>  <p>3. O, laat mij nooit ver - ge - ten, Heer, hoe Gij Uw lief - de toont. Doe mij be - den - ken, hoe Gij wreed met door - nen werd't ge - kroond. En, wij - ze Loods, als ik het waag ' en weer mijn zei - len hijsch, nu 'k voel de win - den Gods van - daag... leid Gij mij op mijn reis!</p> <p style="font-size: x-small; text-align: right;">Dichter onbekend. Vertaler Cornelis Boeke, geb. 1884, ontleend aan de Broederschapsliederen van Kees Boeke.</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Example 1a and b. Reference: *Doopsgezinde Liederensbundel* 1944.

without this song. This has to do with signal phrases such as 'a renewed courage for life' and 'Thou ledest me on my journey!' It is also sung at Pentecost to celebrate the Holy Spirit, and to an older generation it is related to cherished memories of youth camps in the 1930s. This song can be considered the most popular of the twentieth century. Since it accompanied many people from one phase of life to the next, it can be described as a 'song for ritual'.

In this article I will report on my international search for the development of the melody and lyrics of *The Winds of God*. Digitalised material from libraries in the United States, Canada, France and Great Britain have provided surprising insights. Besides this, the department Music Collections of the National Library in Oslo had access to a study of the melody of this song by the language scholar Bjarne Berulfsen (1906-1970).⁴

Furthermore, the music library of the National Library, called 'The Black Diamond', in Copenhagen preserves a list of performances of opera, ballet, and the-

⁴ Bjarne BERULFSEN (1906-1970), *For Norge, Kjampers Fødeland, Om en komposisjon og konfiskasjon*. Avhandlinger utgitt av Det Norske Videnskaps-Adademi i Oslo. (II. Hist.Filos.Klasse. Ny Serie. Universitetsforlaget), Oslo 1965 (1965, no. 8), pp. 5-15. Philologist and philosopher Berulfsen taught language science at the University of Oslo (1967-1970).

atre held in the Royal Theatre of the Danish capital since the eighteenth century. From this I have been able to establish that the French comedy referred above, which I will write about in more detail below, was put on stage at least 42 times between 1770 and 1812. In the Netherlands I checked out the Kees Boeke archives located in the International Institute for Social History (IISG) in Amsterdam. There I discovered that Boeke had published an earlier version of the translation that became well-known. The earlier version is included in this article and can be compared with the lyrics known today.

As far as I have been able to discover, this is the first time that the various sources have been brought together in an article. *The Winds of God* can be situated in a broad international, historical, cultural (secular and religious), literary and musical context.

This study was instigated by the minutes of the committee for the Dutch Mennonite songbook which had started preparations for the *Liedboek voor de kerken* (songbook for the churches) (1973) together with the Dutch Reformed hymnal committee at the beginning of the 1960s. These indicate that the committee was looking for the complete facts about *De winden Gods*, this being one of the requirements for increasing the chance of having the song proposed for the *Liedboek*. The conclusion was that the Fleming André Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) must have been the composer.

His name is mentioned in the hymnbook *Melodiboken*, a fact pointed out to Rev. Taetske Alberda-van der Zijpp, a committee member speaking Norwegian, by the minister of the Norwegian 'Zeemanskerk' (church for the seafaring) in Rotterdam, E. A. Terjesen. The name of the lyricist was, however, not yet clarified. This deficiency may have been the reason that *The Winds of God* was not proposed for inclusion in the new songbook.

Another aspect can be pointed out as well. The members of the committee knew *The Winds of God* as a youth camp favourite sung while sitting around a campfire in the 1930s. This emotionally positive experience from another time probably played a strong role in the song's rejection, even though proponents of it had made another attempt to have the lyrics accepted with a melody by Adriaan C. Schuurman. Nevertheless, the choice between, on the one hand, maintaining the song lyrics in combination with another melody, or, on the other hand, maintaining the song as it was, led to the conclusion that it was better not to propose a beloved, but outdated song than one in an adapted form.



Photo 1. André Modeste
Grétry (1741-1813).

In short, it appeared that it was known who the composer was, but a thorough study of the background of this song was needed. What did a Fleming have to do with a Norwegian melody? What was the source of the melody? Who was Jessie Adams, why did she write her lyrics, and what inspired her? Do her lyrics have a relation to Quaker theology? By what means did the melody get to England? What struck Boeke about the lyrics?

The focus of this article is the development of the melody and the lyrics of *The Winds of God*. This development cannot, however, be understood without a knowledge of the historical and musical context. If people want translated lyrics to be set to loved melodies, it is necessary for good singing that the words and notes are in harmony. In this way melody and lyrics can undergo a transition, from which something new arises. The melody of *The Winds of God* developed through such a process. The early development of it was quickly immensely popular – the melody gave spirit to protest songs, songs about heroes, and drinking songs; charming lyrics for children set to it evoked strong emotions; and religious songs became more in-depth. In Canada no rugby game is played out without team spirit being fanned by it: behold *The Winds of God*, a song with which to cheer! In short, the sound of it had and still has something evocative and makes the melody suitable for multifunctional use. In the nineteenth century the key takes the form found in the *Mennonite songbook*. All in all, *The Winds of God* has made a long and fascinating journey of more than 250 years with respect to historical-cultural, musical, and literary factors, and it continues to be a source of encouragement for church denominations as well as sports clubs.

1. ‘*En fultreffere*’ – A direct hit

Berulfsen’s article makes it clear that Grétry is wrongly credited with the melody. His research into the origin of the melody was instigated by the well-known Norwegian song *For Norge, Kjæmpers Fødeland*, to which these lyrics were set. This song, written by Johan Nordahl Brun who later became a Lutheran bishop, must have been sung with so much pride and conviction that the poet Henrik Wergeland called it the “Norwegian variant of the Marseillaise”. The lyrics are from the eighteenth century and were originally written as a drinking song, the melody providing a flowing movement. However, the composer remained unknown. It is only evident from an 1815 review of Danish and Norwegian melodies that the aforementioned *For Norge* “in its present form is a French composition by the famous Grétry”.⁵ The fact that Grétry was originally considered has to do with his popularity among the Danish public interested in opera. The Danish translations of his performances were widely acclaimed at the Royal Court

⁵ Bjarne BERULFSEN, *For Norge* (1965), pp. 3-4.

Theatre in Copenhagen, later The Royal Theatre. And still the melody in all its scores has not been traced – a motivation for Berulfsen to dig further into theatre history.

By tracing the melody back in time, it can be established that it is connected with the third and final act of the French comedy *La Partie de Chasse d'Henri IV* (1766) by the French writer Charles Collé (1709-1783); this was also translated into Dutch and performed in that language.⁶ It concerns the popular French king Henry IV who anonymously goes foraging but is taken into custody and ends up at the home of a loyal miller's family, which, when discovering that he is the king, gives him great pleasure by waxing lyrical about him. Collé reaped great success with this comedy, certainly when it was translated from French into Danish for the benefit of a much greater audience. The translator was the prompter Lars Knudsen, who was thoroughly familiar with the piece.

In the final piece there is a table scene with three songs in familiar French folk melodies.⁷ Knudsen translated the lyrics of the first song, *Si le Roi*, into: *Doris saa høit jeg dig holder i Priis* (Doris, I have such a high opinion of you); the second, *Charmante Gabrielle* became *Gabrielle, min Udvalde!* (Gabrielle, my Chosen One!); and the last one, *J'aime les filles*, was made into *En venlig Pige, en got Glas Viin, Det er min Hertens Glæde* (A friendly girl, a good glass of wine, that is the joy of my heart).⁸



Photo 2. Titlepage of *La Partie de Chasse De Henri IV*.

⁶ Charles Collé was the son of a notary and a dramatist. His style was typically unchained, loose, and jovial in both lyrics and music. Favourite subjects were love and wine. Gemeentearchief Rotterdam (GAR01) 1827-02-07. Playbills of the Grote Schouwburg in Rotterdam 1791-1887. Performed in French on 7 February 1827. The Dutch edition of the lyrics has the title: *De Jagtparty van Henrik den Vierden. Toneelspel*, in: *Zedelyke Tooneel-Oefening. Derde Deel*. Amsterdam, By de Wed: G. ten Boekelaar, Junior, Boekverkoopster beyden de Beurs. 1777.

⁷ *La Cité du Caveau à l'usage de tous les Chansonniers française des Amateurs, Auteurs, Acteurs de Vaudeville et de tous les Amis de lan Chanson. Troisième Edition. Contenant 2030 Airs, Rondes, Chœurs, Cavtines, Rondeaux, Contredances, Walses, Canons, Marches, Nocturnes etc.* (Paris 1811?). In this little songbook only the melodies are included: *Charmante Gabrielle* 95, *Si le Roi* (see: *La bonne aventure, ô gué*) 302 and *Vive Henri IV (our: J'aime les filles)*, p. 622. With index.

⁸ Two of the three Danish lyrics translated from French have been published in A.P. Berggreen *Nederlandske og Franske Folkesange of Melodier*, Kopenhagen 1864 2nd, 95 and 96, resp. *Vive Henri Quartre en Gabrielle*. The third one can be found in Carl Michael Bellman (1740-1795) Epistle no. 48 *Solen glimmer blank och trind. Varuti avmålas Ulla Winblads hermresa från Hessingen I Mälaren en sommarmorgon* (1769).

As was to be expected, the Danish translation no longer functioned with the French melodies. For *En venlig Pige* a “somewhat light” melody ‘resembling Rococo’ was created, which can be identified as a distant ancestor of the more bombastic sound of the present *The Winds of God*.⁹

The Danish version above was first published in a book of music for arias and songs from 1786.¹⁰ Most of the pieces identi-

fy the authors of lyrics and the composers, such as Collé and Knudsen, but Grétry is not mentioned. The excellent reception of Knudsen’s Danish publication of *12 Lieder für Klavier* by Joseph Haydn (1786) gave rise to the surmise that he could have been the composer, but the function of composer is nowhere associated with him.¹¹

In the meantime, the melody had taken such hold that it even turned up in the comic opera *Søofficererne eller Dyd og Ære paa Præve* by the Danish poet J.C. Tode (1736-1806), which had its premiere in The Royal Theatre on 3 January 1783.¹² The melody was worked over so much that the audience began to regard the new version as a hit; this version is inserted below. For the first time, the contours of *The Winds of God* have become visible here. When poets of the nineteenth century began using it for their lyrics, the ‘Danish’ first version was permanently dethroned.¹³

Uit het Deense liedboek Aria's en Gezangen (1786)

Example 2.

⁹ See Bjarne BERULFSEN, *For Norge* (1965) for the three musical examples. Modern print: Justina Oosters. Sydney Smith, *The Hardy Norseman. Brilliant Fantasia for Piano* London 1861. Here there is a hint of a bombastic tone.

¹⁰ *Arier og Sange, Divertissements, Mellemacter etc. af Danske og overstate Syngestykker. Intredete for Claveret ved N. Schiørring. 1. Bd.* København 1786, 85-87. Bjarne BERULFSEN, *For Norge* (1965), 8 and 9. A year earlier (1785) Schiørring had published *Schiørring Selskabs-Sange med Melodier*, but the songs from the comedy are not found there. However, lyrics about war heroes that were only later sung to the melody and had become familiar, are included.

¹¹ Joseph HAYDN, *12 Lieder für Klavier*, Hoboken Catalogus. XXVIa:1-12, (1781).

¹² Shortened to ‘Sea officers’. This song was printed in *Viser udgivne af Efterlægstelskabet. Trykt hos L.N. Svares Efterleverske* (1786).

¹³ Bjarne BERULFSEN, *For Norge* (1965), p. 9.

Berulfsen observes that the melody is rightly placed in the category of unknown composers¹⁴, even though, according to him, it is not unlikely that the creator of the melody knew of, or was inspired by, the students' song *Gaudeamus igitur*, which it greatly resembles:

Could the young student Brun himself not have been the creator? In that case the melody could rightly be identified as 'Norwegian', because he set his controversial drinking song *For Norge, Kjæmpers Fødeland* to this hit. Nevertheless, it is still un-

certain that the melody comes from a Norwegian student society. The reference to 'Norwegian melody', therefore, remains doubtful. "Unknown composer, very likely of Danish origin" comes closer to the truth.

2. A controversial drinking song


For Norge, Kjæmpers Føderland is known in Norway as a drinking song that in its early period (ca 1771) was sung in the streets, in pubs, and in student societies. It is therefore not astonishing that the song is sometimes also called *Norges Skål*. As mentioned previously, the lyricist was the Norwegian Lutheran theology student Johan Nordahl Brun (1745-1816), who was also a dramaturge besides his later office as bishop. In his time as a student he established 'Det norske Selskab' in Copenhagen, where his lyrics were struck up 'lustily, with gleaming eyes and jubilant voices'. A national consciousness awoke among these students in the time

Uit J.C. Todes komedie 'De Zee-officieren'



Example 3.

Studentlied Gaudeamus igitur



Example 4.



Photo 3. Johan Nordahl Brun (1745-1816).

¹⁴ See A.P. BERGGREEN, *Sange for det danske Huus-og Selskabsliv* (1871).

when Denmark ruled over Norway. Besides being a drinking song, *For Norge* was also a protest song against Danish control. The lyrics certainly do not show aversion to a little chauvinism:

*For Norge, Kjempers Fødeland,
vi denne Skaal vil tømme!
Og naar vi først faar Blod paa tand,
vi sødt om frihed drømme.
Dog vaagner vi vel op engang
og bryde Lænker, Baand og Tvang.
For Norge, Kjempers Fødeland,
vi denne Skaal udtømme!*

*Hver tapper Helt, blant Klipper født,
vi drikke vil til Ære!
Hver ærlig Norsk, som Lænker brød,
skal evig elsket være!
Den vrede Livvagts Vaapenbrag
forklarer trolig Normænds Sag.
Hver ærlig Norsk, blant Klipper født,
vi drikke vil til Ære!*

*En Skaal for dig, min kjække Ven,
og for de norske Piger!
Og har du En, saa Skaal for den!
Og Skam saa den, som sviger!
Skam saa den som elsker Tvang,
og hader Piger, Vin og Sang!
En Skaal for dig, min kjække Ven,
og for de norske Piger!*

*Og nok en Skaal for Norges Fjæld,
for Klipper, Sne og Bakker!
Hør Dovres Ekko raaber Held,
for Skaalen tre Gang takker.
Ja, tre Gang tre skal alle Fjæld
for Norges Sønner raabe Held!
Endnu en Skaal for di, mit Fjæld
for Klipper, Sne og Bakker!*

*Let us propose a toast
to Norway, a fatherland for fighters!
And once we've had a taste of it*

*we'll have sweet dreams of liberty.
But someday we will wake up
and break the shackles, bond, and force.
Let us empty this toasting glass
for Norway, a fatherland for fighters!*

*To every courageous hero
born among the rocks
do we propose a toast with pride!
May every honest Norwegian
who broke the chains be eternally loved!
The clash of the angry guard's weapons
truly clarifies the Norwegian question.
To every honest Norwegian born
among the rocks
do we propose a toast with pride!*

*A Skål to you, my tough friend,
and to our Norwegian girls!
And if you have one, then Skål to her!
And anyone who is silent
should be ashamed!
And he should be ashamed
who is fond of force
and hates girls, wine, and song!
A Skål to you, my tough friend,
and to our Norwegian girls!*

*Yet another Skål to Norwegian mountain
country
to rocks, snow and hills!
Listen to the echo of the Dovre calling:
Hail,
triple thanks for these toasts.
Three times triple will all the mountains
call out:
Hail! to Norway's sons!
Another Skål to you, my mountain country,
to rocks, snow and hills!*

This shows that the rebellious Brun wanted to put Norway on the map as a mountainous country with its own identity, where strong men and beautiful girls deserve to have a toast raised to them with pride. It had authentic scenery, the wintery seasons - in short, Norway no longer tolerates having to do what forceful Denmark wants it to. It is evident from the confiscation of this song by police in 1772 that Copenhagen was not amused by such inflammatory lyrics.¹⁵

In histories it was long assumed that this controversial song – ‘the worthy product of a few drunkards’ and well-known from ‘Vardø to Kolding’- was also forbidden in Norway, but there is no real evidence for this.¹⁶ Early in 1785, the Norwegian police were supposed to have seized an edition of the songs, for which the printer Andreas Swane received a high fine. According to Danish philosopher and administrator Laurids Smith, who was working in Trondheim, this incident had to be about *For Norge*. To his annoyance, it was even printed and circulated in Trondheim! However, there is not a word about a confiscation or about a title in the Kristiansand state archives for justice and weekly magazines. It is true that Swane received a fine, but this had to do with a libel case not at all related to this song. If the melody in itself involved so much risk, why would he have lyrics put to it on the occasion of the birthday of the *allernaadigste* king, as was the case? If a deliberate provocation was concerned, it would be tempting the gods and injuring his own cause. It is unlikely that a confiscation took place in Trondheim. When publications are confiscated, people want to know the whys and wherefores. In that case, supporters of *For Norge* could instigate unrest, lay a complaint against the government, and lament with the printer. This would have been a situation to be avoided at all costs. For this reason, Smith bought the remaining songs, and the Chief of Police advised that a lid be put on the matter.¹⁷

It is very likely the fact that civil servants and functionaries did everything in their power to smother the song that prevented Brun, as a person in a significant position, from putting his name to it. He himself did everything possible to clear his name of the taint of frivolity. In his *Evangeliske Sange* (1786), he pointed to the fact that third parties had put his name to songs he had not written. ‘I have written no party song of any kind that I wanted to have made known by means of publication’.¹⁸ Furthermore, he was of the opinion that his earlier songs had shown bad taste. The controversial text was, therefore, not included in his poetry collection *Mindre Digte* (1791). Only after Brun’s death, and four years after the Constitution of Norway (1814) was adopted, did his son Christen, in a reprint, nevertheless acknowledge that his father was, indeed, the writer of the lyrics. It

¹⁵ Wikipedia, *Norges Skaal*.

¹⁶ Bjarne BERULFSEN, *For Norge* (1965), pp. 11-14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

most appropriately figured among the party and society songs and was graced with a footnote that stated: ‘Written in the time the writer was a student and before the Gallic liberation mania broke out’.¹⁹ In this way a loving son tried to clear the memory of his father of any hint that he was revolution-minded.

For Norge had, in fact, achieved its goal. In adopting the Constitution, Norway had liberated itself from the rule of Denmark. Full independence did not take effect until 1905, for in the same year the Constitution was adopted, the first legal Norwegian parliament formed a union with the Kingdom of Sweden. The adoption of the Constitution is celebrated every year with children’s parades since 1836. For this occasion, Henrik Wergeland, Norway’s most renowned and loved poet, script writer and historian, wrote special lyrics for children, namely, *Vi ere en nasjon*, ‘We, too, belong to the nation’.²⁰ Because the song taught them love for land and language, it unofficially acquired the status of the national song.



Photo 4. Henrik Wergeland
(1808-1845).

*Vi ere en nasjon vi med,
vi små en alen lange,
et fedreland vi frydes ved,
og vi, vi ere mange.*

*Vårt hjerte vet, vårt øye ser
hvor godt og vakkert Norge er,
vår tunge kan en sang blant fler
Norges æres-sange.*

*Mer grønt er gresset ingensteds,
mer fullt av blomster vevet
enn i det land hvor jeg tilfreds
med far og mor har levet.*

*We, too, belong to the people,
we who are but small, only one el tall,
we who are happy with our fatherland
and we are many.*

*Our heart knows, our eye sees
how good and beautiful Norway is:
our tongues are already singing a song made up of,
among other things, Norway’s songs of praise.*

*Nowhere is the grass so green,
and so interwoven with flowers,
as in the land where I, contented,
live with my mother and my father.*

¹⁹ Reference to the French Revolution.

²⁰ Henrik Arnod Thaulon WERGELAND(1808-1845) was the son of Nicolai Wergeland, pastor and member of the first legally installed Norwegian Parliament. Henrik openly advocated social justice and tolerance towards Judaism, Christianity and Islam.

*Jeg vil det elske til min død,
ei bytte det hvor jeg er fødd,
om man et paradís meg bød
av palmer oversvevet.*

*Hvor er vel himlen mere blå?
Hvor springer vel så glade
de bekker som i engen gå
for blomstene å bade?*

*Selv vinteren jeg frydes ved,
så hvit og klar som strøet med
all stjernehimlens herlig
og hvite liljeblade.*

*Jeg ikke vil for fremmed vår
min norske vinter bytte,
og fremmed slott ei nær forslår
imot min faders hytte.*

*Han sier han er der så fri.
Det ei så nøye fatter vi,
men noe godt er visst deri
som verd er å beskytte.*

*Gid jeg da snart må blive stor
- jeg har så lenge biet -
at tappert jeg kan verne for
min faders dyre frihet!*

*Og skulle noen vel med makt få
fedrelandet ødelagt? Hvert liv,
min fader jo har sagt,
er til dets frelse viet.*

*Det leve da som gran og fyr,
de sterke, eviggrønne,
som stjernene bak sine sky'r
er alltid like skjønne!*

*Kom vår og høst, som alltid før,
med blomster for min moders dør,
med gyllent korn på faders stør,
som vil du dem belønne.*

*I want to love it until death,
never do I want to exchange the place I was born,
not even for an offer of paradise
under palm-trees.*

*Where is the sky more blue?
Where do the waters jump so brightly,
which go to the fields
to give the flowers a bath?*

*Even winter gives me joy,
so white and bright, sprinkled
with the marvel of starry skies
and white lily leaves.*

*Nor do I want to exchange my Norwegian winter
for a foreign spring,
or my father's Norwegian hut
for a foreign castle.*

*He says that he is so free there.
We don't quite understand that,
but it appears there is something beautiful there
that is worth protecting.*

*May I become grown-up at last
I have waited so long
so that I can bravely protect
father's cherished freedom.*

*And would someone with power
destroy our fatherland after all?
Every life, my father said,
has been given to save the country.*

*Live, then, like the spruce and the pine,
who are strong and always green,
like the stars beyond the clouds
who are always beautiful.*

*Come, spring and autumn, as of old,
with flowers for my mother's door,
with golden corn on my father's land,
this is the way you reward them.*

Most Norwegians grow up with Wergeland's lyrics from their childhood. It is still sung every year on 17 May, Constitution day.

As mentioned earlier, the melody lent itself wonderfully to various genres of lyrics, even being used for provoking a polemical discussion in church history in the twentieth century. Around 1934, Msgr Karl Kjelstrup, originally Lutheran but converted to the Roman Catholic Church, wrote the song *Norvegia Catholica* to this melody; it has three verses.²¹ The essence of it is that Norway was already defended against enemies before the time of the Reformation and that it was the Roman Catholics who made it great. For this reason, the saints St Olav II, St Hallvard and St Sunniva, among others, are named in this song of praise – saints who should certainly not be overlooked in the country, though it is Protestant-Lutheran. Eight years later, Kjelstrup wrote a book of the same title, which made him renowned. In this book he writes about the history of the Roman Catholic church in Norway from the first half of the nineteenth century, when more religious freedom was allowed for the first time since the Reformation and the first parishes could be established. Although he did not avoid expressing criticism against church authorities, his book met with media attention of a rather triumphalist nature. The Monseigneur's conviction that Norway would once again become Roman Catholic was regarded as an inflated expectation.

How did the melody end up in Great Britain? Before Jessie Adams had written her *Winds of God* (1907), the British were already acquainted with the melody through other lyrics. The inclusion of *The Winds of God* in the Quaker hymnal *The Fellowship Hymn-Book* bring us onto the trail of a song entitled *The Hardy Norseman*.²²

As is customary in English church tradition, melodies are given a name of their own which evoke the memory of a person, a place, a region or particular lyrics of which the composer is fond. In this way the melody of *The Winds of God* received the name 'Hardy Norseman', although without the definite article. *The*

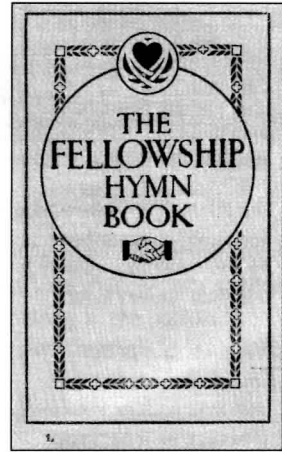


Photo 5. English Hymnbook (1908) of the Religious Society of Friends.

²¹ Karl Otto Mangolf KJELSTRUP (1874-1946). *Norsk biografisk leksikon. Store Norske Leksikon* (Kunnskapsforlaget, 2009). Provided by the internet.

²² *The Fellowship Hymn-Book*, London [1908]. 'The Winds of God', song number 129. 'Norseman' is 'Noorman'. Various associations, such as hard, strong, rough, implacable, stern, merciless circle around the adjective 'hardy'.

Hardy Norseman appears to be part of a book of sketches, *Forest scenes in Norway and Sweden: being extracts from the journal of a fisherman* (1854).²³ The writer, Newland, applies a style popular in his time, whereby fiction dates back to a fact, allowing the reader to determine what things mean to him. His English-language book includes the translations of Norwegian and Swedish lyrics, among which *The Hardy Norseman*; this consists of two stanzas without music. It is surprising and very interesting that the author puts the words of this song into the mouths of characters who, at a certain point and in a very lively way, drink a *Skål* to each other and to the old Norway. A connection with Brun's drinking song is readily made!

The lyrics are first put to the melody known to us in a choir version by R[obert] L[ucas] de Pearsall (1795-1856), albeit with some small changes in the text.²⁴ Pearsall, sometimes also without the 'de', grew up in a prosperous Quaker family. He became in to an amateur composer who received instruction in musical training from the Austrian violinist Joseph Panny (1796-1838). In a footnote with his publication for choir voices, he explains that he had received the melody from Panny, who had heard it at a family celebration in Norway and written it down. It is very likely that the melody was introduced in Brittain through this connection.

The Hardy Norseman ·
Norwe National Song

1. The har-dy Norseman's home of yore Was on the foam-ing wave! And there he gather'd
What tho' our pow'r be weak-er now Than it was wont to be, When bold-ly forth our
bright re-nown, The brav-est of the brave. Oh! ne'er should we for-get our aces, When
fa-ther sail'd, And conquer'd Nor-man-die! We still may sing their deeds of fame In
ev-er we may be; They brave-ly won a gal-lant name And roll'd the stormy sea.
thrill-ing har-mo-ny; For they did win a gal-lant name And roll'd the stormy sea.

Example 5. Print of 'The Hardy Norseman' (R.L. De Pearsall).

This melody was given to me by the late Joseph Panny, of Vienna, who heard it at a family festival, in the interior of Norway, and noted it on the spot. It was

²³ Henry NEWLAND, *Forest scenes in Norway and Sweden: being extracts from the journal of a fisherman*, London/New York 1854, p. 99. Newland (1804-1860) was a minister and rector.

²⁴ *Novello's Part-Song Book* (Second Series). London [188x]: Novello, Ewer and Co., 1, Berner's Street (W.) and 35, Poultry (E.C.). 'The Hardy Norseman's House of Yore. A Norse National Song. Set in four parts to English words'. By R.L. de Pearsall, Esq. (of Willsbridge). Like song 284.

there described to him as a very ancient popular song, referable to the times of the Kempions or Sea Kings, and as being always sung with the greatest enthusiasm. The words, for want of better, are my own, founded on a rough guess at what the original Norse might mean; for, being able to make out but a word or two here and there, I could not pretend to translate it. – R.L.P.²⁵

In other words, these facts indicate that the melody came to England by way of an Austrian who was visiting Norway. The footnote further refers to the time of the Vikings (Kempions), but not to Brun's *For Norge, Kjæmpers Fødeland*, which could show that the cultural history of the Vikings was of greater significance in Norwegian musical memory than Brun's more recent (at the time), flamboyant political lyrics. Another equally noteworthy matter is that this melody came into the possession of a Quaker, who supported the Religious Society of Friends, which also applies to the poet Jessie Adams, writer of *The Winds of God*; see below for more about her.

It is worthy of note that *The Hardy Norseman* was expanded to five verses, in which it is impressed upon the British people that they share the heroic qualities of their 'noble ancestors'.²⁶ No doubt a Brit will have furnished the addition. At first the Norsemen (Vikings) are still applauded as rulers of the seas, but then the following words appear: '... the name of Englishman, Upon the stormy wave ... The bravest of the brave (...)'. Considering the 'thousand years' that have passed, the song refers to, among other things, the period in which Knud den Store (945-1035) was king of Denmark and Norway, but also to the northeast part of England conquered by the Vikings (1016). Because the British, like the Norwegians, associated the melody with the history of the Vikings, *The Hardy Norseman* took on the character of a song about history.

3. 'Some Little Act of Kindness', Jessie Adams, poet

It is very probable that the Quaker Jessie Adams knew *The Hardy Norseman*. Many themes in her *Winds of God* point to expressions relating to the sea and to sailing, such as 'sail', 'though heavy oft with drenching spray', 'barque', 'the water's crest', and 'Great Pilot'. The environment in which they lived, namely a place on the coast with boats sailing past, could have provided additional inspiration.²⁷

²⁵ Footnote in *Novello's Part-Song Book* (188x).

²⁶ Download Bodleian Libraries Broadside Ballade, Oxford. <http://ballads.bodley.ox.ac.uk/images/20000/17726.gif>. Date of composition is mentioned 28 January 1871.

²⁷ Frederick John GILLHAM, *The story of our hymns being a historical companion to the fellowship hymn-book* (London 1921), p. 88.

Although Adams wanted to remain anonymous, some facts are known about her.²⁸ As a progressive teacher, she taught at a School for Adult Women.²⁹ After a long period of service, she felt disappointment and failure, as if she had to row upstream. Adams wrote at one point:

If then, quitting the labors at the oars, we humbly believe that God's Spirit leads us aright, we shall pass the point of danger and helplessness. Some little act of kindness may be as the upturned sail which that spirit waits to fill, in spite of past and future.³⁰

In other words, she explains that, when we are no longer able to row, God's Spirit sees to it that we get through the danger and the helplessness. Even a small sign of kindness can help lift the sail, and then there is hope of progress.

In view of the fact that Adams refers to 'God's Spirit', in terms of Quaker theology she could be more strongly related to the orthodox and evangelical Quakers, who prefer to speak of the Holy Spirit as an indication of 'that of God within every person', than the more liberal Quakers, who use the metaphor of the Light. In both cases, an unmediated, direct inspiration is meant; in the song this is most clearly expressed in the line 'I feel the winds of God today'. This inspiration is preferably sought in silence, and it is one that guides. This thought comes through in the phrase 'I'll seek the seas *at His behest*'. Trusting in this, Adams can leave behind the tears she has shed and the place where she - figuratively - had been 'cast ashore' and then, feeling Christ's 'fresh'ning breeze', can 'put back to sea'. Thinking of his love for her through all his suffering, she views Christ as a Great Pilot who will guide her further on her journey.

The song in both the *Fellowship Hymn-Book* and the *Doopsgezinde Liederenbundel* (Dutch Mennonite songbook) (1944) consists of three verses. A compendium called *The Story of our Hymns being a historical companion to the Fellowship Hymn-Book* reveals that the original lyrics have nine verses of four lines each.³¹ In the above-named songbooks, the verses 1 and 2 in the *Companion* are combined into couplet 1, and the same applies to the verses 3 and 4, which have become couplet 2 in the songbooks. In the third couplet only the last two lines of couplet 9 are used. The remaining lines were likely the result of new inspiration. But under whose inspiration was this? Who saw to it that lines of the original text were removed? Was it Adams herself, or someone else?

²⁸ Pieter POST, *Geschiedenis van het doopsgezinde kerklied* (2010), p. 371. Lester HOSTETLER, B.D., *The handbook to the mennonite hymnary* (Newton Kansas, 1949), pp. 228-229.

²⁹ Marianne IJSPEERT, *De Quakers, Serie Wegwijs Kerken en Groeperingen* (Kampen 2006), p. 35. Those schools were in big cities, esp. educating industrial workers.

³⁰ Lester HOSTETLER, *The Handbook*, p. 229.

³¹ Frederick John GILLHAM, *The Story*, p. 88.

According to the facts about *The Winds of God* in *The Fellowship Hymn-Book*, the song can be sung according to a common double meter. That is to say, two quatrains together form one couplet. If this metre is also mentioned with other melodies, for instance, the lyrics can be sung to the melody without any difficulty. Thus *The Winds of God* is better known outside the Netherlands under the melody name Kingsfold than under that of the Hardy Norseman.

When we compare the selected and the deleted verses 4, 6, 7, and 8 plus the two opening lines of couplet 9, it is abundantly clear that a preference for first person singular is preferred. Thereby the hymn gets a personal touch, as in: 'I feel the winds of God today'; 'my vain regretful tears'; and 'If ever I forget Thy love'. The deleted verses are concerned more generally with the temptations of life and appeal to the winds of God not to overlook us. Once God's wind has dried the regretful tears shed in vain, purer, brighter years will ensue. Hearts will then be cleansed and born anew, and the Christ child can reign over them. But if souls tend toward shallow things like the pleasures of the world and pursuing profit, they hear the winds of God passing over. A wistful pain comes over them in the way boys become melancholy when they, born for the sea, and weeping over their labours on land, hear songs of days gone by that called them to the depth. That is why God's winds hover around us, begging us to be alert no matter how black the past was and the future may be.

1. *I feel the winds of God to-day;
To-day my sail I lift,
Though heavy oft with drenching spray,
And torn in many a rift;*

2. *If hope but light the water's crest
And Christ my barque will use,
I'll seek the seas at His behest,
And brave another cruise.*

3. *It is the wind of God that dries
My vain regretful tears,
Until with braver thoughts shall rise
The purer, brighter years :*

4. *The daybreak winds of that dear morn
Where pride no grief can bring,
But o'er hearts purged and newly born
The Christ-child is the King.*

5. *If cast on shores of selfish ease
Or pleasure I should be,*

*Lord, let me feel that freshening breeze,
And I'll put back to sea.*

6. *The souls that in life's shallows ply
For worldly joy or gain,
They hear the winds of God pass by
And feel a wistful pain,*

7. *As boys born for the sea, who o'er
Their shorebound labours weep
To hear awake those songs of yore
That called them to the deep.*

8. *The winds of God inspire the air
Long e'er they hover nigh,
God's mercy, bidding us beware
Lest He should pass us by.*

9. *Though dim my past and future way,
Hopeless I cannot drift:
I feel the winds of God to-day,
To-day my sail I lift.*

In short, when we compare the version of *Winds of God* with three verses with the original version, it appears to consist of somewhat less than half the lines of the original song.

4. Kees Boeke's *christelijk-mystiek* Song

Dutchman, Christian pacifist and Quaker Kees Boeke, who lived some years in Britain, translated *The Winds of God* directly into Dutch from the version in *The Fellowship Hymn-Book*, but the known version was preceded by a more literal, inferior one. The translation *Ik voel de winden Gods vandaag, vandaag mijn zeilen hijsch* (I feel the winds of God today, today my sails I lift) would never have gained the popularity of the present version. The now well-known lyrics were printed, in a corrected version, in his *Liederen en Geschriften en Broederschapsliederen* (songs and writings and conference songs).³²

Yet, even in this version, there are awkward turns of phrase. The third line in the second couplet of the Dutch version is an awkward sentence that likely tried to adapt the relationship between words and notes to the melody. It raises the question whether his English wife, Beatrice Cadbury, worked with him on the translation - this could explain anglicisms creeping into it, but in the archives all the translations are filed under his name.



Photo 6. Kees Boeke
(1884-1966).



Photo 7. *Liederen en Geschriften*, first edition of songs by Kees Boeke.

³² For facts see footnote 2. IISG, Archief Kees BOEKE, no. 426. *Broederschapsliederen gezongen in bijeenkomsten van de 'Broederschap in Christus', in 't Boschhuis, Beetslaan, Bilkhoven*. The inferior translation is printed in a pamphlet containing ten songs translated by Boeke, of which nine from *The Fellowship Hymn-Book*.

Jessie Adams	Kees Boeke, first translation	Kees Boeke, final translation
<p>I feel the winds of God to-day; To-day my sail I lift, Though heavy oft with drenching spray, And torn with many a rift; If hope but light the water's crest And Christ my barque will use, I'll seek the seas at His behest, And brave another cruise.</p>	<p>Ik voel de winden Gods vandaag, Vandaag mijn zeilen hijsch, Schoon zwaar van schuim en regenvlaag Gehavend door de reis. Als maar de hoop op 't water schijnt En Jezus 't mij gebiedt Dan vaar ik uit of 't nóg zoo deint En vrees de golven niet.</p>	<p>Ik voel de winden Gods vandaag; vandaag hijsch ik het zeil. Gehavend is 't en zwaar van schuim, maar 'k hijsch't en hoop op heil! Want Christus zelf als stille gast reist in mijn scheepje mee. Op Zijn bevel durf 'k uit te gaan op wilde, hooge zee!</p>
<p>It is the wind of God that dries My vain regretful tears, Until with braver thoughts shall rise The purer, brighter years: If cast on shores of selfish ease Or pleasure I should be, Lord, let me feel Thy freshening breeze And I'll put back to sea.</p>	<p>Gods wind is 't die mijn tranen droogt Uit ijd'le spijr' geweest, Zoo kans op later heil verhoogt En mij weer moed verleent. Lig 'k op het strand van zingenot Of eigenliefde neer, Waai met Uw frissche bries, o God En 'k kies het zeegat weer.</p>	<p>De tranen, die ik heb geweest, zijn door Gods wind gedroogt; ik denk niet meer aan wat voorheen vergeefs ik heb gepoogd. Maar met vernieuwde levensmoed neem ik een vast besluit: ik voel de winden Gods vandaag En zeil de haven uit!</p>
<p>If ever I forget Thy love And how that love was shown, Lift high the blood-red flag above: It bears Thy name alone. Great Pilot of my onward way, Thou wilt not let me drift; I feel the winds of God today, To-day my sail I lift.</p>	<p>Als 'k ooit Uw liefd' ontwijken kan En hoe die werd getoond, Licht hoog Uw bloedrood vaandel dan, Hoe vaak het word' gehoord En, wijze Loods, als ik het waag Leidt Gij mij op mijn reis. Ik voel de winden Gods vandaag Vandaag mijn zeilen hijsch!</p>	<p>O, laat mij nooit vergeten, Heer, hoe Gij Uw liefde toont. Doe mij bedenken, hoe Gij reed met doornen werd't gekroond. En, wijze Loods, als ik het waag en weer mijn zeilen hijsch, nu 'k voel de winden Gods vandaag leid Gij mij op mijn reis!</p>

The many songs written by Boeke reveal his love of singing, but it is evident from the Afterword in the *Broederschapsliederen* that he turned away from singing in community at a certain point.³³ He raised an objection based on pedagogy and psychology. Since the community has the effect of rousing people, they start singing 'above their station'. Because of this, they sing the so-called I-songs all too nonchalantly – those in the first person plural or (even worse!) singular – whereas they make an appeal to the singing congregation to put in practice what they are singing at that moment. He experienced the subject matter of the songs as so sensitive and high and holy that he would rather see them before him in silence or play them again for himself with no one around 'so that he would feel anew how far he fell short of what he wanted to be'. Nevertheless he translated *The Winds of God* into Dutch, not so much for the benefit of an 'I - experience' but because of the amazing efficacy of the Spirit that inspired him. On this basis, Boeke, too, can be reckoned as belonging to the orthodox, evangelical stream of Quakers. To emphasize this even more, he placed a text from the Gospel of John with the song, John 3:8: 'The wind bloweth where it listeth, and thou hearest the sound thereof, but canst not tell whence it cometh, and whither it goeth: so is every one that is born of the Spirit' (King James Version). He placed the song in the category 'mystical Christian songs'.³⁴ Perhaps this mitigated the reproach some people directed at him, that he came across as 'so coldly intellectual and practical' with respect to religious matters that are 'holy and cherished by thousands'. It is probable that this points to a discussion about the true nature of religion – does it consist in an instinctive experience or is it approached by reason? Boeke argues the latter. Just as a ship cannot determine its course without leeboards, neither can a religion make do without a basis in reason. Using metaphors from the song, he explains:

If we want a ship to sail, it must have leeboards that go deep into the water to be able to steer a course. If we did not have them, we would drift along with the wind and the stream without any possibility of determining our own course. But if we set the leeboards into the waves, we can turn wind power into movement in the direction we want to go. (...) If our 'religion' has no basis in reason, we drift away, driven by every wind of teaching. But if we have a means of determining our course, we can turn the power of 'the winds of God' into an impetus for conscious activity when we have 'lifted the sails'.³⁵

³³ *Broederschapsliederen* (1928), pp. 143-145.

³⁴ *Broederschapsliederen* (1928), pp. 135 and 137. The biblical phrase was not mentioned in both the *Gemeentedagbundel; samengesteld door de Liederenbundel Commissie van de Vereeniging voor Gemeentedagen* (1933); and the *Doopsgezinde Liederenbundel* (1944).

³⁵ *Broederschapsliederen* (1928), p. 144.

In contrast to Adams, Boeke uses the metaphors to identify the direction of a religion. He was not a convinced supporter of reprinting songs, unless others greatly desired it – there will always be people who benefit from a line or a thought. His radical rejection of *The Winds of God* should be nuanced a little.³⁶

Conclusion

This song became known among Dutch Mennonites and Quakers, but also among North American Mennonites, primarily through a melody formed by Danes.³⁷ At the same time, German and French Christians have become acquainted with the song as *Die Winde Gottes wehen heut* (the winds of God are blowing today) and *Le vent de Dieu s'étant levé* (the winds of God are rising) through the International Reconciliation Conference (1924).³⁸ Friesians at youth camps, too, could really let themselves go singing *Ik fiel Gods wyn hjoed* (Friesian translation of Dutch title).³⁹ Adams's lyrics are even now being sung worldwide, even in the language of Surinam.⁴⁰

Since the song speaks from within believers themselves and spiritual interchange with God is involved, it can be typified as a 'song of the heart', a description used by P. Visser.⁴¹ Methodists, the Salvation Army and the United Church

³⁶ See footnote 3, *De populariteit van een reeds afgewezen lied – een klein onderzoek naar Ik voel de winden Gods vandaag*. (the popularity of an already repudiated song – a small research to I feel the winds of God today).

³⁷ Walter H. HOHMANN, Lester HOSTETLER, *The Mennonite Hymnary, published by the board of publication of the General Conference of the Mennonite Church of North America, Indiana/Kansas, 1940, 1st. Song 391, section Youth; Sing and Rejoice! New Hymns for Congregations* (Scottsdale/Kitchener 1979), song 38. In *De Vriendenkring: maandblad van het Religieus Genootschap der Vrienden*, (79th, June and December 2008), there is a discussion about *De Winden Gods* that had been written by its writers in 2001. See footnote 3.

³⁸ International Institute of Social History [IISG], Archief Kees BOEKE, no. 426. *Lieder XII-XXIII. Konferenz des Internationalen Versöhnungsbundes*, Bad Boll 1924. According to the Table of Contents.

³⁹ *Gemeentedagbundel* (1933). Song number 200.

⁴⁰ 'San meki mi sa man foe go'. It was paraphrased by Ilse Laatst (1930-). The song has become familiar through contacts of the Evangelische Broedergemeente ('Herrnhütters') Amsterdam with Amsterdam Mennonites. It was not previously published. 1. San meki mi sa man foe go na tapoe disi sé. San meki mi sa ori bro, wan's ogri skuala de. Bika mi egi Trangaman sidon let'na mi sei; So dati na mi krakti dan, no frede én no krei. 2. Di hebi sorgoe miti mi, Joe tjari trowstoe kon. Dat'mek mi man fregiti di a nowtoe mek'mi s'don. Mi opo, begi, teki span na pasi mi de go. Troe nanga Jesus, Joe wawan, mé tek'mi sipi go. 3. Foe tego mi sa memre fa Joe sori lobi troe. Fa maka na Joe ede tja mi krosibei na Joe. Foe tego mi sa begi Joe mi tranga Jepiman. Foe tjar'mi sipi, mek'a tan foe tego na Joe án.

⁴¹ Piet VISSER, *Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlansde stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*, Deventer 1988, p. 201. Dissertation in two volumes.

of Canada sing it to the tune of Kingsfold by the British composer Ralph Vaughan Williams (1872-1958).⁴² You can listen to this melody on *YouTube* films, in addition to Hardy Norseman. Incidentally, the last-named tune is associated with *The Winds of God* by non-Dutch people, as can be observed on internet sites. People look for the name, because, as experience shows, once one has heard the melody, it continues to echo in one's memory. This article hopes to provide the seeker with an answer.

In conclusion, the Religious Society of Friends can justifiably claim that *The Winds of God* was written and translated by someone from their own circle. The Society can also argue that the melody was introduced into England by a Quaker. But does this mean that the whole song is Quaker? Opinions diverge on how to establish the identity of a song. Some people are of the opinion that lyrics and melody should come from the same circle if, as in this case, it is to be Quaker. Others think that the theology in a song or the way it is experienced religiously determines its identity. If we go by the first explanation, we can certainly posit that *The Winds of God* is no Dutch Mennonite song, but half Quaker. If we go by the second argumentation, the whole song can be experienced and claimed as Dutch Mennonite, but also as Quaker.

However that may be, the song connects various countries with each other, not only through its historical elements, but also more basically through the nature motifs that are recurrent, motifs such as landscape, water, and wind. These can sometimes cause such destruction and be so life-threatening, that one may be awed by the fact that survival is possible. *The Winds of God* can therefore be an encouraging witness for people who manage to stay upright in spite of difficult circumstances.

Finally, there is another reason for an international connection. Across the counter from me once stood a young man who was rigged out with a Mohawk haircut, piercings, make-up, tattoos, clodhoppers, and all-black clothing. My own outfit was made up of no more than a simple t-shirt, shorts, sandals and a knapsack. This rather stark contrast in a hard rock music shop in Bergen, Norway in 2007 is representative of how two people with totally different backgrounds can be interested in the same melody, one in connection with a chauvinistic drinking song, the other connected with a cherished spiritual song. Whatever the lyrics associated with the tune, it must always be sung at a *risoluto* pace!⁴³

⁴² *The Hymn and Worship Book of the United Church of Canada*, Ontario 1996. Song 625; and in the British *The New English Hymnal*, Norwich 1986, 1st Song 376. Only the melody, not the lyrics.

⁴³ *Novello's Part-Song Book*, Novello, Ewer & Co., London, 1885.

Gott leben alle Tage. Das deutschsprachige katholische Gebet- und Gesangbuch GOTTESLOB (2013)¹

1. Das neue *Gotteslob* ist da

2013 war ein großes Jahr für die Hymnologie: gleich zwei bedeutende Gesangbuchprojekte konnten nach längerer Vorlaufzeit abgeschlossen werden: das niederländisch-belgische *Liedboek. Zingen en biddenhuis en kerk* (Liederbuch. Singen und Beten in Haus und Kirche) der protestantischen Kirchen und das katholische *Gotteslob* (= GL) für Deutschland, Österreich, Südtirol und Lüttich, das auch noch andere Diözesen mit einem Anteil an Deutsch-Sprechenden ganz oder teilweise übernehmen werden. „Gott leben alle Tage“ – diese Liedzeile von Günter Balders (Strophe 3 des Liedes *Gott loben in der Stille*, GL 399ö) drückt den Anspruch und auch die Motivationshaltung beider Bücher aus, die beide auch bewusst eine ökumenische Grundhaltung zeigen.

Am 1. Dezember 2013, also zu Beginn des neuen Kirchenjahres an diesem 1. Adventsonntag, wurde der „Startschuss“ zur Einführung des Buches in den beteiligten Diözesen im Rahmen eines vom ZDF übertragenen Fernsehgottesdienstes aus dem Münster in Freiburg/Br. gegeben. Bis in den Frühherbst dieses Jahres sollten alle bestellten Exemplare der Erstauflage von ca. 3,6 Millionen Stück gedruckt, gebunden und ausgeliefert sein. Allein, es kam durch Fehler beim Druck (teilweise mangelnde Papierqualität) auch zu einer veritablen Startverzögerung. Erst im Verlauf des ersten Halbjahres 2014 bekamen die letzten Diözesen ihre Exemplare ausgeliefert. Das *Gotteslob* erschien wieder in mutierten Auflagen, weil es wie bisher in Stammteil und Regional- bzw. Diözesanteile gegliedert ist. Für die ca. 40 am Projekt beteiligten Diözesen wurden 24 verschiedene Auflagen gedruckt. In Österreich haben sich alle neun Diözesen entschlossen, einen ge-

¹ Eine umfangreiche Version dieses Beitrags ist als Artikelserie mit dem Übertitel „Zum Lobe seiner Herrlichkeit“ in der Zeitschrift „Singende Kirche“ erschienen: S.: 60(2013), S.: 12-16; S.: 60(2013), S.: 62-66; S.: 60(2013), S.: 108-112; S.: 60(2013), S.: 156-160; S.: S.: 61(2014), S.: 6-11; S.: 61(2014), S.: 99-105.

meinsamen Regionalteil herauszugeben. Der Schulterschluss für die gemeinsame Österreichausgabe erfolgte aus ökonomischen und inhaltlichen Gründen. Über diverse Untersuchungen und Umfragen hat sich auch sehr klar herausgestellt, dass das Repertoire an Liedern und Gesängen der einzelnen Diözesen wesentlich mehr Gemeinsamkeiten als lokale Verschieden- und Besonderheiten aufweist. Und es ist für eine gemeinsame Identität der Kirche in Österreich durchaus begrüßenswert, wenn Tiroler auch ein spezifisches Lied aus dem Burgenland kennen, und Oberösterreicher eine Besonderheit aus Kärnten. Auch andere Diözesen haben sich zu einem gemeinsamen Regionalteil zusammengeschlossen, etwa die Diözesen der ehemaligen DDR, die auch bisher schon ein gemeinsames Buch hatten und dabei geblieben sind, oder auch die Diözesen Rottenburg und Freiburg usw.

Bei Gesangbüchern rechnet man allgemein mit einer 'Lebensdauer' von etwa 30 Jahren, dann sind sie meist für den Gemeindegebrauch unaktuell geworden. Die erste Version des gemeinsamen Gebets- und Gesangbuches *Gotteslob* wurde als eine Notwendigkeit der Liturgiereform 1975 publiziert. Mit einer Gebrauchsdauer von 38 Jahren hat sich das alte *Gotteslob* als sehr langlebig erwiesen, bis es 2013 von einem gänzlich neu gestalteten Buch abgelöst worden ist. Aber auch das Buch von 1975 blieb nicht ohne Veränderungen. 1996 kam es zu einer Revision des Stammteils, und fast alle Diözesen haben im Laufe der Jahre ihre Diözesanteile überarbeitet und neu gedruckt.

2. Der komplexe Werdegang des Buches

2.1. Der Stammteil

Der Weg zum neuen *Gotteslob* war lang. Im Jänner 2001 wurde auf einer Konferenz der damals noch existierenden Internationalen Arbeitsgemeinschaft der Liturgischen Kommissionen im deutschen Sprachgebiet in Augsburg, wo Wolfgang Bretschneider und Franz Karl Prassl den Bischöfen und Liturgiefachleuten das Projekt präsentiert hatten, der 'Startschuss' gegeben. Im gleichen Jahr haben die Bischofskonferenzen in Deutschland und in Österreich beschlossen, das Projekt in Auftrag zu geben. Die Diözesen der deutschsprachigen Schweiz haben erst 1998 ein neues Gesangbuch bekommen und sind daher am *Gotteslob* nicht beteiligt. Aus liturgierechtlichen Gründen im Gefolge der römischen Instruktion *Liturgiam authenticam* (2001) wurde zur Herausgabe des *Gotteslob* eine „Unterkommission der Liturgiekommission der deutschen Bischofskonferenz“ unter dem Vorsitz von Bischof Dr. Friedhelm Hofmann (früher Köln, jetzt Würzburg) eingerichtet, bei der die Österreichischen Mitglieder als „stimmberechtigte Gäste“ geführt werden. Bei der Auswahl der mitwirkenden Fachleute hat die Unterkommission Kompetenzbereiche zugrundegelegt, die die Gesamtkonzeption des GGB betreffen:

Liturgie, Kirchenmusik, Pastoral, Bibel und Spiritualität, für die entsprechende Berater berufen worden sind, darunter die IAH-Mitglieder Ansgar Franz, Rudolf Pacik, und Franz Karl Praßl. Am 6.4.2002 hat sich die Unterkommission konstituiert und als erstes ein Grundlagenpapier erarbeitet, die *Grundlinien zur Erstellung des GGB*. Nach diesen Grundlinien sollten die darauf am Anfang des Jahres 2004 eingerichteten 10 Arbeitsgruppen für die verschiedenen Bereiche (Lieder, Gesänge, Psalmen, Begleitbücher, Gebete, katechetische Texte, künstlerische Ausgestaltung, Ordo Missae, Sakramentliche Feiern, Tagzeitenliturgie und Andachten) die konkreten Inhalte des Buches erarbeiten. Von 2004 an arbeiteten die diversen Arbeitsgruppen in unterschiedlicher Intensität. Hauptaufgabe war die Bereitstellung der Inhalte für die einzelnen Kapitel bzw. Sachbereiche. Diese Inhalte wurden von den Beratern der Unterkommission in gemeinsamen Sitzungen mit den Arbeitsgruppen evaluiert, diskutiert und verändert oder angenommen. In strittigen Fällen haben die Bischöfe der Unterkommission eine endgültige Entscheidung gefällt. Nach Fertigstellung des Manuskripts, nach Approbation, Recognitio (=Genehmigung der römischen Gottesdienstkongregation) und Druckbeginn machen einige Arbeitsgruppen noch 'Aufräumarbeiten' bzw. erarbeiten Materialien zur besseren Erschließung des Buches und zur Dokumentation der Arbeitsergebnisse usw.

Schon 2002 wurde aus jeder Diözese ein Beauftragter für das *Gotteslob* benannt, die Diözesanbeauftragten trafen sich seit Jänner 2003 einmal jährlich zu Information, Meinungsaustausch, Koordination und zur Abklärung offener Fragen.

Ebenfalls im Jahre 2003 wurde mittels eines Fragebogens eine Akzeptanzerhebung des Stammteiles durchgeführt. Die Auswertung der Fragebögen brachte teils erwartete und teils auch überraschende Ergebnisse, welche bei der Entscheidung von Einzelfragen eine wertvolle Hilfestellung bieten sollten. Dies betraf vor allem die Fragen, was soll aus dem bisherigen Buch ausgeschieden werden, und welche konkreten Inhalte werden für das neue Buch gewünscht.

Im Jahre 2003 wurde auch mit der Konzeption und mit dem Ausbau und der Erarbeitung der inhaltlichen Struktur des Buches begonnen.

2006 wurde aufgrund der vorliegenden Einzelergebnisse eine Probepublikation erarbeitet, die Erprobungsgemeinden wurden ausgesucht, und es fiel die Entscheidung, dass das neue Buch wieder *Gotteslob* heißen soll. Von Advent 2007 bis Pfingsten 2008 lief die Phase der Erprobung von neuen Inhalten des zukünftigen *Gotteslob*. Diese brachte wiederum auch überraschende Ergebnisse, welche mit verschiedenen Erwartungen und Vermutungen nicht immer übereingestimmt haben. So wurden nach Ende der Auswertung die Arbeitsaufträge an die verschiedenen Arbeitsgruppen teils neu definiert und angepasst.

Mit der Einrichtung der Projektgruppe „Koordination Stammteil – Eigen teil“ begann 2007 eine Phase der intensiveren Kommunikation mit den Herstellern der Diözesanteile.

Im Jahre 2009 begann die Festlegung der äußeren Gestalt des Buches, die Arbeit an der Herstellung der Begleitmaterialien zum *Gotteslob* wurde intensiviert. Im Bereich der Unterkommission werden das Orgelbuch und das Klavierbuch herausgegeben, in enger Zusammenarbeit mit der Unterkommission erscheint das Münchener Kantonale als das entsprechende Kantorenbuch.

Im Jahre 2010 begann die Endredaktion des Stammteiles.

In all dieser Zeit hat die AG 1 Lieder auch immer engen Kontakt zur Arbeitsgemeinschaft ökumenisches Liedgut(AÖL) gehalten. Über die „ö-Lieder“, deren Veränderung, Weiterschreibung und Auswahl hat es viele Jahre lang einen intensiven und fruchtbaren Austausch gegeben, an dessen Ende das Ergebnis stand, dass es heute mehr „ö-Lieder“ gibt als noch vor 10 Jahren.

In den Jahren 2011/2012 wurde das Approbationsverfahren mit der Einarbeitung der bischöflichen Modi und der Vorlage des vorläufig endgültigen Manuskripts an die Bischöfe abgeschlossen. Gemäß der Instruktion *Liturgia-mauthenticam* (2001) mussten nun die für den liturgischen Gebrauch vorgesehenen Inhalte der römischen Gottesdienstkongregation zur *Recognitio*, also de facto zur römischen Genehmigung vorgelegt werden. Das Verfahren hat sich aufgrund divergierender Meinungen über einzelne Lieder (z.B. die von Huub Oosterhuis) und Gesänge etwas in die Länge gezogen, wurde aber im Spätherbst 2012 positiv abgeschlossen.

2012 sind auch die Arbeiten zur Förderung der Einführungsmaßnahmen voll angelaufen. Im Jänner Januar 2013 wurde zur Einführung, Schulung und Bekanntmachung des neuen *Gotteslob* eine einfache Schwarz-Weiß-Ausgabe im Ringmappenformat gedruckt.

2.2. Die Arbeiten an den Regionalteilen am Beispiel Österreich

Schon um 2002 wurde in der Liturgischen Kommission Österreichs und in der Österreichischen Kirchenmusikkommission der Regionalteil des Gesangbuches in Österreich beraten. Dazu wurde eine eigene Kommission „GGB-Ö“ eingerichtet, Projektkoordinator wurde der Salzburger Kirchenmusikreferent Mag. Armin Kircher.

Seitens der katholischen Verlage wurde gleich zu Beginn der Arbeiten stark dafür plädiert, keine Kleinauflagen für einzelne Diözesen mehr zu produzieren, sondern mit größeren Einheiten verträgliche ökonomische Bedingungen für Absatz und Verbreitung des Buches zu ermöglichen. Diese Idee fand nach längerem Hin und Her die Zustimmung der Österreichischen Bischofskonferenz.

In einem aufwändigen Prozedere wurden die Inhalte des Österreichteils festgelegt: Jede Diözese konnte bis zu 10 „Fixstarter“ benennen, die als „diözesane Notwendigkeit“ diskussionslos aufgenommen wurden. Dazu konnten andere Ge-

sänge nach den Kriterien „dringend erwünscht“, „erwünscht“ und „keine Priorität“ eingereicht werden. Eine solcherart zusammengestellte Gesamtschau des erwünschten Repertoires ging insgesamt dreimal den Diözesanreferenten zur Kommentierung, Ergänzung und Verbesserung zu, sodass heute niemand sagen kann, seitens der zentralen Kommission seien die Wünsche nicht transparent behandelt worden. Es hat sich bald gezeigt, dass die diözesanen Bedürfnisse mit den zugewiesenen 300 Nummern leicht zu befriedigen waren. Ja, es war sogar Platz, um gezielt auf die Suche nach Themenlücken, NGL-Repertoire usw. zu gehen. In verschiedenen österreichischen Diözesen leben sprachliche Minderheiten. Je ein slowenisches, burgenländisch-kroatisches und ungarisches Lied dokumentieren diese kirchlich bunte Vielfalt. *Stille Nacht* erscheint im Österreichteil nochmals, und zwar in der sechsstrophigen Originalversion, sowie in verschiedenen Sprachen österreichischer Minderheiten, darunter auch Romanes.

Die Vorarbeiten für das Orgelbuch des Österreichteils wurden rechtzeitig abgeschlossen. Das Buch konnte durch rechtzeitig getroffene Maßnahmen pünktlich zur Einführung des GL erscheinen.

3. Das Grundkonzept des Buches

Das neue *Gotteslob* folgt in seinem Aufbau gegenüber dem alten Buch einem geänderten Grundkonzept. Es ist in vier Hauptkapitel gegliedert:

- 1) Gebetsteil: Hören auf das Wort - Antwort im Gebet
- 2) Psalmen, Gesänge, Litaneien: Psalmen, Gesänge: Tag – Woche (incl. Messgesänge) – Jahr – Leben (in Gott, in der Welt, in der Kirche), Litaneien
- 3) Gottesdienstliche Feiern: Sakramente – Sakramentalien – Tagzeiten – Wort-Gottes-Feier – Andachten
- 4) Diözesan/Regionalteil, hier: Österreich-Teil (nach dem gleichen Aufbau wie der Stammteil)

Wie bisher beginnt das Buch mit einem Gebetsteil. Beten setzt jedoch zuerst das Hören auf das Wort Gottes voraus. Daher ist der allererste Abschnitt dem Hören auf Gottes Wort gewidmet. Erst dann kommt ein umfangreicher Gebetsteil, der neben den katholischen 'Klassikern' auch viel Neues enthält.

Der zentrale zweite Hauptteil stellt den Benutzer des Buches zunächst unter die Gebetsschule Israels, 70 von 150 Psalmen werden im neuen Buch zu finden sein, das ist etwas mehr als vorher. Die Psalmen sind eine repräsentative Auswahl der Themen, welche die Beter Israels und der Kirche vor Gott ausbreiten, persönlich und in der Architektur der Liturgie. Das große Kapitel der Gesänge geht von der elementaren menschlichen Erfahrung von Tag und Nacht aus, von der Erfahrung der Zeit in der Einheit des Tages. Auf die Morgen-, Abend- und Tischlieder folgt der Blick auf die Erfahrung der Woche, und hier zunächst der Blick auf den

Sonntag, auf den ersten Tag, den Tag des Herrn, an dem sich die Gemeinde zur Feier der Eucharistie versammelt. Hier finden wir dann alle Gesänge zu den einzelnen Elementen der Eucharistiefeier: lateinische Ordinarien, deutsche Ordinarien, Lieder und Gesänge zu den verschiedenen Elementen. Auf die Aufnahme von Messliedreihen wurde bewusst verzichtet, auch um der Vielfalt der Gestaltung willen. Aus der Woche heraus weitete sich der Blick auf das (Kirchen)Jahr. An dieses schließen sich die Blicke auf das Leben vor und mit Gott in Kirche und Welt an. Es sind dies die Kapitel mit den „thematischen“ Gesängen, die eine Vielfalt von Aspekten des christlichen Lebens, zu denen auch Kirche, Maria und die Heiligen, sowie die Vollendung im Himmel gehören. Das rundum erneuerte Kapitel der Litaneien schließt den Gesangsteil ab.

Als drittes Hauptkapitel folgen die gottesdienstlichen Feiern: Sakramente, Sakramentalien, Tagzeitenliturgie, Wort-Gottes-Feier und Andachten.

Das vierte Hauptkapitel ist ein jeweils unterschiedlicher Diözesan- oder Regionalteil mit gleichem Aufbau wie der Stammteil. In diesem Beitrag beziehen sich alle Nummern über 700 auf den Österreichteil.

4. Liturgische Gesänge im neuen *Gotteslob*

Die liturgischen Gesänge bilden den zentralen Teil des Gemeindegesanges in der heutigen, nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil erneuerten, Liturgie. Die klassische Liedform, die uns seit alters her vertraut ist und auch im Neuen Geistlichen Lied eine zentrale Rolle spielt, war in der Geschichte der katholischen Liturgie nie eine zentrale Gattung des liturgischen Singens, eigentlich spielte sie nur in der Tagzeitenliturgie etwa als Hymnus für Laudes und Vesper eine Rolle, ‚statistisch‘ gesehen weniger relevant, dafür aber emotional hochbedeutend. Unter liturgischen Gesängen versteht man alles, was *nicht* metrische Dichtung in Form eines Strophenliedes ist: die Gesänge des so genannten „Ordinarium Missae“ (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei), der Psalmengesang mit seinen Antiphonen, Akklamationen, Responsorien, Litaneien usw. Den meisten dieser Gesangsgattungen ist eines gemeinsam: sie haben eine „dialogische“ Struktur, das heißt: beim Singen stehen sich immer zwei Ausführende gegenüber, die sich gegenseitig abwechseln und ergänzen. Das kann sein: Vorsänger – Gemeinde, Chor – Gemeinde, Priester – Gemeinde, rechte Seite – linke Seite, kleine Chorgruppe – Gesamtchor usw.

Dieser Modus des wechselweisen Singens stellt die ursprüngliche Art des liturgischen Gesangs dar. Die Strukturen dieses Singens zeigen im Kleinen, was Liturgie im Gesamten ist: ein Dialog. Gott spricht zu den Menschen, diese reagieren darauf sicht- und hörbar. Im Lesen der Heiligen Schrift wird die Gemeinde angesprochen, sie antwortet darauf mit Lob, Dank und Bitte. Der „absteigenden“

Dimension der Liturgie steht die „aufsteigende“ gegenüber. Das alternierende Singen bekommt so auch einen hohen symbolischen Charakter, in der kleinen Form eines Wechselgesanges zeigen sich die Grundlinien der großen Architektur der Liturgie.

4.1. Die Gesänge des so genannten Ordinariums

Nach den vier gregorianischen Ordinarien (*Missa mundi*, *Missa de angelis*, Ostermesse *Lux et origo*, Messe für Advent und Fastenzeit), dem Kyrie der Messe für den Jahreskreis und dem dritten Credo der römischen Choralbücher folgen nach dem *Asperges me* und *Vidi aquam* als „deutsche Ordinarien“ (Nr. 126 – 139) die Alban-Messe und die Mainzer Dom-Messe von Heinrich Rohr, die Paulus-Messe von Heino Schubert, sowie die „Messen“ von Vincenz Goller und Josef Kronsteiner. Alle diese Gesänge waren schon bisher im alten *Gotteslob* zu finden. Sie sind – bis auf die Sanctus-Gesänge, die ja eine allen gemeinsam zu singende Akklamation darstellen – allesamt auf wechselweises Singen eingestellt.

Im Österreichteil stehen nach der Haydn- und Schubertmesse (Nr. 710 und 711) die Markus-Messe von Anton Reinthaler (Nr. 712), die St.-Pöltener-Messe von Johann Pretzenberger (Nr. 713) und das Deutsche Ordinarium von Karl-Bernhardin Kropf (Nr. 714), das im Stile der NGL's den einzigen neuen Beitrag an Messordinarien für die meisten Diözesen darstellen wird.

Neben diesen wörtlichen oder fast wörtlichen Vertonungen des Ordinariums enthält das *Gotteslob* auch wiederum die gut eingeführten Liedparaphrasen von Ordinariumstexten bzw. Messlieder überhaupt. Einige Teile haben wiederum mehrere Strophen dazu bekommen, teils auch, um die Vollständigkeit wieder herzustellen, so z.B. beim Sanctus der Haydn-Messe, dem das Benedictus gefehlt hat:

Wir singen froh zusammen, von ganzer Seel erfreut: / Der kommt in's Herren Namen, der sei gebenedeit. / Hosanna in der Höhe! Gepriesen sei der Herr! / Dem großen Gott geschehe sein Lob von Meer zu Meer, sein Lob von Meer zu Meer. (GL-Ö 710,6)

Verschiedentlich, vor allem bei rein rationalistischer Textbetrachtung, werden neue bzw. wieder hinzugefügte Strophen auf heftige Kritik stoßen:

Der Mensch auch lag in Geistesnacht, / erstarrt von dunklem Wahn; / der Heiland kam, und es ward Licht! / Und heller Tag bricht an. / Und seiner Lehre heil'ger Strahl / weckt Leben nach und fern; / und alle Herzen pochen Dank / und preisen Gott, den Herrn. (GL-Ö 711,3)

Diese zweite Strophe des Liedes „Zum Evangelium“ der Schubert-Messe ist jedoch die Erklärung dafür, warum plötzlich unmotiviert vor dem Evangelium

die Erschaffung des Lichtes (Noch lag die Schöpfung formlos da) besungen wird: der ersten Schöpfung wird die zweite Schöpfung durch Christus gegenüber gestellt, die Erschaffung des natürlichen Lichtes ist das Vorausbild für die Schöpfung des geistlichen Lichtes, welches das Evangelium Christi bringt.

Der Stammteil enthält sieben Kyrierufe, darunter vier mehrstimmige (Taizé, Ukraine, Janssens), und acht Kyrielitaneien, wobei jene, die mit dem Kyrie der *Missa mundi* zusammengestellt worden ist, acht verschiedene Textmodule enthält. Im Österreichteil wird dies ergänzt mit einem Kyrieruf, einem Kanon und zwei Kyrielitaneien, wobei die eine mit dem ukrainischen mehrstimmigen Kyrie (Nr. 721) 13 verschiedene Textmodule enthält, sodass eine „maßgeschneiderte“ Kyrielitanei wohl für die meisten liturgischen Feiern zur Verfügung stehen wird.

Jahreskreis I



K 1 Herr Jesus Chri-stus, du bist für uns
 2 Herr Jesus Chri-stus, du bist vom Tod
 3 Herr Jesus Chri-stus, du bist uns vorausgegangen



1 ge - storben, erbarme dich un - ser! A Kýrie, eléison ...
 2 er - standen, erbarme dich un - ser! A Chri-ste, eléison ...
 3 zum Vater, erbarme dich un - ser! A Kýrie, eléison ...

Modell und Einrichung: Armin Kircher (*1966) 2002



A 1+3 Ký-ri-e, e - léi-son. Ký-ri-e, e - léi-son.
 2 Chri-ste, e - léi-son. Chri-ste, e - léi-son.

Abb. 1. *Kyrie ukrainisch*; Modell für die Tropen: Armin Kircher, GL-Ö 721,1.

Ein traditionelles Problemfeld stellen die vielen Liedparaphrasen des Gloria dar, welche durch ihre Beliebtheit die Einführung eines wörtlich vertonten Gloria an zahlreichen Orten verhindert haben. Mit dem neuen *Gotteslob* wird wieder ein Versuch unternommen, mit Melodien, von denen die Bearbeiter des Buches glauben, dass sie populär werden könnten, dem vollständigen Gloria der Liturgie zum

Durchbruch zu verhelfen. Dazu gehören das für den Papstbesuch 1983 geschriebene Gloria von Hans Haselböck, das Gloria für Lourdes des dortigen Musikers Jean-Paul Lécot, und im Österreichteil ein neu komponiertes Gloria von Peter Plavavsky, für das es (wie auch für Haselböck) eigene Chorsätze gibt.

725

K/A Glo-ri-a, glo-ri-a, Eh-re sei Gott in der
Hö - he. Glo - ri - a, glo - ri - a und
Eri - de den Men-schen sei-ner Gna - de!

K Wir lo - ben dich, wir prei-sen dich, wir rüh-men
dich und danken dir, denn groß ist deine Herr-lich-keit,
wir be - ten dich an. Kv K Herr und Gott, König des
Himmels, Gott und Va-ter, All-herr-scher. Du eingebor-ner
Sohn und Herr, Je - sus Chri-stus. Kv K Du nimmst
hinweg die Sün-de der Welt, erbarme dich un-ser.

Abb. 2. *Gloria* (Auszug), GL-Ö, 725.

Die wörtlich vertonten Sanctusgesänge sind deutlich vermehrt worden. Neben den Beispielen in den Messreihen finden wir im Stammteil weitere sieben Sanctus mit dem liturgischen Text, die von einigen Paraphrasen, auch aus dem Bereich des NGL, ergänzt werden. Bei diesen sensiblen Gesängen hat sich die Arbeitsgruppe auch über den deutschen Sprachraum hinaus gründlich umgesehen und ist auch in den USA fündig geworden. Der frühere Domkapellmeister von Chicago, Richard Proulx, hat in seiner *Community Mass* eine Vertonung geschaffen, die in amerikanischen Gesangbüchern weit verbreitet ist und gerne gesungen wird.

190

Hei - lig, hei - lig, hei - lig Gott, Herr al - ler

Mäch - te und Ge - wal - ten. Er - füllt sind Him - mel und

Er - de von dei - ner Herrlichkeit. Ho - san - na in der

Hö - he, Ho - san - na in der Hö - he. Hoch - ge - lobt sei,

der da kommt im Na - men des Herrn. Ho - san - na

in der Hö - he, Ho - san - na in der Hö - he. _____

Abb. 3. Sanctus, GL 190.

Neben dieser eher im traditionell-feierlichen Stil gehaltenen Komposition gibt es auch einige Beispiele aus dem Bereich des NGL, hierzulande bekannte wie das *Gen Rosso Sanctus* oder eine Vertonung von Winfried Offele.

197

Hei-lig, hei-lig, hei-lig Gott, Herr al-ler Mäch-te
 und Ge-wal-ten. Er-füllt sind Him-mel und
 Er-de von dei-ner Herr-lich-keit. Ho-san-na in der Hö-he. Ho-san-na in der

Abb. 4. *Sanctus* (Auszug), GL 197.

Auch bei den Vertonungen des Lamm Gottes wurden neben den gut eingesungenen Stücken drei neue Gesänge in den Stammteil aufgenommen, sodass hier neben den Messreihen insgesamt sieben weitere Vertonungen zur Verfügung stehen, welche von vier weiteren im Österreichteil ergänzt werden.

4.2. Akklamationen und Rufe

Die Entwicklungen im katholischen Gemeindegesang nach der Einführung der volkssprachigen Messbücher brachten auch das erfreuliche Ergebnis, dass von engagierten Kirchenmusikern und auch von musikalischen 'Laien' viele Kleinformen entwickelt und erprobt worden sind, die heute die Eucharistiefeyer musikalisch ungemein bereichern können. Dazu zählen u.a. der Ruf vor dem Evangelium, die Fürbittrufe und die diversen Akklamationen in den Eucharistischen Hochgebeten. Das *Missale Romanum* von 1970 hat dafür einige wenige Beispiele und Anregungen gegeben, welche selbst im *Missale Romanum* von 2002 deutlich erweitert worden sind und auch in der lateinischen Liturgie noch immer erweitert werden (z.B. neue Melodien für die alternativen Akklamationen nach der Wandlung oder die Varianten des *Itemissaest*). Das deutsche Messbuch von 1975 agierte hier eher zurückhaltend, und manche Alternativmelodie ist selbst bei Fachleuten unbekannt. Vor allem im Bereich der Jugendliturgie, bei Katholikentagen und anderen überregionalen Ereignissen sind

viele strapazierfähige Modelle gewachsen, die auch den Weg ins neue *Gotteslob* gefunden haben.

Gerade bei den Halleluja-Rufen kann man von einer richtigen Runderneuerung sprechen. Der Bestand des alten *Gotteslob* wurde kräftig entrümpelt und von allen kaum gesungenen Rufen 'befreit'. Es war nicht schwer, in den „Anhängen zu den Anhängen“, in NGL-Liederbüchern und in anderen Publikationen für den Gottesdienst genügend Kompositionen zu finden, die in diesem Bereich dem *Gotteslob* ein völlig neues Gesicht geben. Von den 16 Halleluja-Rufen, die unter den Nummern 174,1-8; 175,1-6 und 176,1.2. stehen, sind nur sieben aus dem bisherigen Stammteil verblieben, neun sind neu aufgenommen worden, drei davon aus diversen österreichischen Anhängen. Drei der Halleluja-Rufe kommen aus dem Umfeld des NGL, zwei sind mehrstimmig. Im Österreichteil stehen weitere 14 Halleluja-Vertonungen, vier davon sind auch als Kanon singbar.

Die Rufe vor dem Evangelium für die Fastenzeit sind ebenfalls gründlich ausgetauscht bzw. erweitert worden. Im Stammteil stehen vier, zwei davon stammen vom früheren Grazer Domorganisten Emanuel Amtmann, der diese „für einfachere Verhältnisse“, etwas an Werktagen, geschaffen hat.

The image shows a musical score for a single voice part (V1a) in G major, 4/4 time. The melody is simple and hymn-like. The lyrics are: "Lob dir, Christus, König und Erlöser". The composer is identified as Emanuel Amtmann (1940).

V1a

Lob dir, Chri-stus, Kö-nig und Er-lö-ser

T. Liturgie, M.E. Emanuel Amtmann (*1940)

Abb. 5. *Lob dir, Christus*, GL 176,5.

Für drei weitere Rufe wird auf andere Nummern im Stammteil verwiesen. Im Österreichteil stehen weitere fünf Rufe für die Fastenzeit. Bei zweien hat sich Kärnten eingebracht: neben einem Ruf von Christoph Mühlthaler steht auch ein sehr melodiöser Ruf des Laibacher (Ljubljana/ Slowenien) Domkapellmeisters Jože Trošt, der über den Weg des zweisprachigen Kärntner Gesangbuches „Gloria“ den Weg zum Rest von Österreich gefunden hat.

The image shows a musical score for two voice parts (V1 and V2) in G major, 4/4 time. The melody is more melodic and expressive. The lyrics are: "Lob sei dir, Christus, Lob sei dir, Christus, Lob sei dir, Christus, Herr und Erlöser". The composer is identified as Jože Trošt (1940).

V1

V2

747 Lob sei dir, Chri-stus, Lob sei dir, Chri-stus,
Lob sei dir, Chri-stus, Herr und Er-lö-ser.

T. Liturgie, M.E. Jože Trošt (*1940) 1988

Abb. 6. *Lob sei dir, Christus*, GL-Ö 747.

In musikalisch-stilistischer Hinsicht hat sich bei diesen insgesamt 30 Halleluja-Rufen eine deutliche Verschiebung ergeben. Waren im alten *Gotteslob* die Rufe fast nur kirchentonal gehalten, so sind jetzt insgesamt 17 dieser Gesänge nach den klassischen Dur- oder Molltonarten ausgerichtet, sei es mehr oder weniger „jugendlich“ oder „alpenländisch“, wie die strengen deutschen Kollegen in den Kommissionssitzungen zu sagen pflegten.

Die Fürbittrufe sind ein relativ junges Phänomen, für das es bis vor Kurzem nur Beispiele in den klassischen Litaneien gegeben hat. Der Stammteil enthält bei den Messgesängen am entsprechenden Ort vier Beispiele, zwei davon mehrstimmig, und verweist auf weitere vier unter anderen Nummern.

Der Österreichteil ergänzt dieses Repertoire mit neun weiteren Beispielen (Nr. 751-759), fünf davon sind auch mehrstimmig singbar. Dazu kommt noch ein Ruf im Kapitel Tagzeitenliturgie (Nr. 991,1).



754

K Las - set uns be - ten:

A 1 Du Ret-ter der Welt, er - hö - re uns.

oder

- 2 Du Herr des Lebens, ...
- 3 Du König des Friedens, ...
- 4 Du Sohn der Jungfrau, ...
- 5 Du Licht der Welt, ...
- 6 Du Zuflucht der Sünder, ...
- 7 Der Heiligen Vorbild, ...

T: GGB Ö, M: osekirchlich, S: Heinz Maria Lanzquich (*1937)

Abb. 7. *Du Retter der Welt*, GL-Ö 754.

Das hier gezeigte Beispiel ist als Fürbittruf in Messe und Vesper, aber auch bei Wort-Gottes-Feiern und Andachten vielseitig einsetzbar. Zum „Grundtext“

werden sechs Varianten angeboten, die z.B. für Marien- und Heiligenfeste passen, oder auch für die österliche Bußzeit. Diese Beispiele laden ein, situationsgerecht weitere Texte für dieses Melodiemodell zu finden, z.B. „Du Haupt deiner Kirche...“ für das Kirchweihfest, „Du Heil der Kranken“ für den Krankensonntag oder zu passenden Perikopen aus dem Evangelium, „Du ewige Liebe“ für Hochzeiten usw.

Unter der Überschrift „Akklamationen im Hochgebet“ stehen im Stammteil eine Alternativmelodie für *Deinen Tod, o Herr, verkünden wir...* und zwei entfaltete „Amen“ als Abschluss des Hochgebetes. Unter der gleichen Überschrift findet sich ein vielfältigeres Angebot im Österreichteil, das aus diversen alten „Diözesananhängen“ schon weit verbreitet ist: zwei Alternativmelodien zur Akklamation nach der Wandlung, zwei weitere Akklamationen, die nach den entsprechenden Einschnitten im Hochgebet gesungen werden können, sowie ein Amen-Kanon auf die Melodie *Segne, Vater, diese Gaben*. Die Tendenz, das bekräftigende Amen am Ende des eucharistischen Hochgebetes feierlicher zu gestalten, hat inzwischen auch die großen päpstlichen Liturgien erreicht, wie man sich leicht in den Medien oder in den gedruckten oder downloadbaren Feierheften überzeugen kann. In Nordamerika ist „The Great Amen“ inzwischen weitgehend Standard.

4.3. Kehrverse für den Responsorialpsalm (Antwortpsalm)

Die Neuordnung der Kehrverse für den so genannten „Antwortpsalm“ gehörte zu den wohl schwierigsten Kapiteln in der mehr als zehnjährigen Arbeit zur Vorbereitung des neuen *Gotteslob*. Am bestehenden Repertoire wurde z.T. heftige Kritik geübt (sperrig, unsingbar, konstruiert usw.), und das aufgrund von langjähriger Erfahrung mit Erfolgen und Misserfolgen. Die Vorstellungen der Beteiligten über Qualität und Machart der Kehrverse ist tatsächlich sehr weit auseinandergegangen. Was den einen als sofort nachsingbar und damit auch unter einfachen Bedingungen als rezipierbar erschien, wurden von den anderen als „primitiv“ und „uninspiriert“ oder „ohne künstlerische Idee“ empfunden. Was von einigen als emotional ansprechend angesehen wurde, haben andere wiederum als „Schmonzette“ abgelehnt. Hunderte Kehrverse wurden als Ergebnis von einem geladenen Kompositionswettbewerb in frustrierenden Sitzungen evaluiert und letztlich verworfen, nach acht Jahren musste am Ende die „Sonderarbeitsgruppe“ die offenen Löcher rasch stopfen, was in den Quellenangaben unter den Kürzeln „GGB 2010“, „GGB 2011“ oder gar „GGB 2012“ ersichtlich wird. Diese Kürzel besagen aber auch, dass für die Mitglieder der entsprechenden Arbeitsgruppe keine Tantiemen fließen werden.

Ein grundsätzlicher Richtungsstreit über die musikalische Ausrichtung der Kehrverse konnte aufgrund der (kirchenmusikalisch-ideologischen) Interessens-

lagen im Stammteil nicht allgemein befriedigend gelöst werden. Im Wesentlichen ist es bei der Orientierung an den klassischen Kirchentönen geblieben, der laute Ruf nach der Neuentwicklung einer am heutigen Musikempfinden orientierten Tonalität der Kehrverse verhalte weitgehend, sieht man von den vermehrten Beispielen im „5. Ton“ oder „6. Ton“ ab, die gewissermaßen mit dieser Forderung kompatibel sind.

Dennoch hat sich im Sektor der Kehrverse auch viel Neues getan. In nicht wenigen Fällen wurden für Standardtexte, vor allem bei verdichteten Punkten des Kirchenjahres, alte Melodien, die nicht gerade das Herz erwärmt haben, gegen neue Melodien ausgetauscht, so z.B. am Gründonnerstag oder in der Osternacht, wo ein österreichischer Kehrvers in den Stammteil gewandert ist:

<p>ZUM ANTWORTPSALM</p> <p>Der Kelch, den wir seg - nen, gibt An - teil an Chri - sti Blut.</p> <p><small>T: nach 1 Kor 10,16, M: Gotthard Joppich (*1931)</small></p>	<p>NACH DER FÜNFTEN LESUNG</p> <p>Freu - dig lasst uns schöp - fen le - ben - di - ge Was - ser aus den Quel - len des Hei - les.</p> <p><small>T: M. Conradt (bestdruck 1946, Sichtung 1950)</small></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abb. 8. *Der Kelch, den wir segnen*, GL 305,3; *Freudig lasst uns schöpfen*, GL 312,6.

Grundsätzlich wird für jeden Sonn- und Feiertag der drei Lesejahre, sowie für die wichtigsten Heiligenfeste, die Feier der Sakramente und Sakramentalien und andere besondere Anlässe ein mit dem Lektionar konformer Kehrvers für den Antwortpsalm „vom Tag“ bereitstehen. Diese Auswahl ist insgesamt reicher als im bisherigen Gesangbuch, auch deshalb, weil darauf geachtet worden ist, bei den Texten eine Vielfalt von Verwendungsmöglichkeiten zu garantieren. Dies geschah auch über Neukompositionen, die auf bestimmte Gegebenheiten Rücksicht nehmen, z.B. auf die Tradition, in der Fastenzeit und bei Begräbnissen kein Halleluja zu singen (obschon bei Begräbnissen dies prinzipiell vorgesehen ist).

<p>Ich weiß, dass mein Er - lö - ser lebt: Er führt mich ins Land der Le - ben - den.</p> <p><small>T: nach Job 19,25; Ps 116,9, M: Willibald Ressler 1009</small></p>	<p>501</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

Abb. 9. *Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*, GL 501.

Abb. 10. *An ihm freut sich unser Herz*, GL-Ö 981,1; *Der Herr behütet dich*, GL-Ö 982,1.

Auch der Österreichteil enthält zahlreiche Kehrverse oder Kanons, die als Kehrverse einsetzbar sind. Hier gibt es einen eigenen Abschnitt „Antwortpsalmen“, wo gewissermaßen „für alle Fälle“ ein „Notvorrat“ für Kantoren ins Gemeindegesangbuch aufgenommen worden ist. Im Kapitel Tagzeitenliturgie wurden auch Beispiele für die responsoriale Psalmodie nach den so genannten „Urmodi“ aufgenommen, die Godehard Joppich in seinem Psalmensingbuch *Preisungen* entwickelt hat.

Diese kurzen und ganz einfachen Antwortrufe sollen möglichst auswendig gesungen und nach jedem Psalmvers des Vorsängers wiederholt werden. Hier wurde eine Gestaltungsmöglichkeit des Psalmengesanges aufgegriffen, welche der Stammteil nicht kennt.

4.4. Andere liturgische Gesänge

Es soll noch paradigmatisch auf eine Reihe von anderen liturgischen Gesängen hingewiesen werden, welche sich verstreut über das ganze Gebet- und Gesangbuch finden. Dazu gehören Gesänge aus der byzantinischen Liturgie in der slawischen Singtradition, deren Melodien meist aus der Westukraine kommen. Auf verschiedene Kyrie- und Fürbitt-

Abb. 11. *Halleluja / Meine Seele preist die Größe des Herrn*, GL-Ö 984,1,2.

rufe (siehe oben) wurde bereits hingewiesen. Weithin bekannt und in Gebrauch ist auch das Melodiemodell, das von der ukrainischen Singweise des Hymnus *Akathistos* stammt und im *Gotteslob* gleich mehrfach auftaucht, z.B. in der *Marienlob-Litanei* Nr. 567 oder im *Magnificat* Nr. 984 des Österreichteils.

Das *Trishagion* (Dreimalheilig) der byzantinischen Liturgie ist in einer griechischen Melodie (*Heiliger Herr Gott/Hagios ho Theos* Nr. 300) genauso zu finden wie der Taufgesang *Die ihr auf Christus getauft seid* (Nr. 488).

In den Österreichteil wurden zwei prominente russische Liturgiegesänge aufgenommen: das Ostertroparion *Christ ist erstanden von den Toten* und das Troparion der Kreuzfeste, das auch als „Gebet für Volk und Vaterland“ in Gebrauch ist *Rette, o Gott, dein Volk*.

827

Christ ist er-stan-den von den To - ten:
Im To - de be - zwang er den Tod und
schenk-te den Ent-schlaf - nen das Le - ben.

T. Byzantinisches Ostertroparion, M. aus der Ukraine

Abb. 12. *Christ ist erstanden*, GL-Ö 827

824

Ret - te, o Herr, dein Volk und seg - ne dein
Er-be. Ver - lei - he den recht - gläu - bi - gen Chri - sten
den Sieg ü - ber den bö - sen Feind und be - hü - te
durch dein Kreuz dei - ne Ge - mein - de.

T. Troparion vom Heiligen Kreuz aus der byzantinischen Liturgie, M. aus der Ukraine

Abb. 13. *Rette, o Herr, dein Volk*, GL-Ö 824.

Vermutlich wird manchen die letztere Melodie bekannt vorkommen. Sie ist ein ukrainisches Kantillationsmodell, dort „im ersten Ton“. Peter I. Tschaikowski hat das Kreuztroparion in dieser Singweise als die getragene Eröffnung und den hymnischen Schluss seiner *Ouvertüre 1812* verwendet.

In den letzten Jahrzehnten ist auch vieles in der Ökumene mit den Ostkirchen gewachsen. Manche ihrer Gesänge haben über ökumenische Versammlungen, multikonfessionelle Liederbücher usw. den Weg in den Westen gefunden und leben auch in den dortigen Nationalsprachen weiter. Sie geben so zahlreiche geistliche Impulse und befruchten damit unser liturgisches Leben.

Ein Teil der Eucharistiefeier, wo gerade die Liedform problematisch ist, ist der Gesang während der Kommunionsspendung. Hier sind die offenen Formen des responsorialen Singens eher angebracht, da die Gemeinde beim Kommuniongang am gemeinsamen Singen ohne ein Buch in der Hand teilnehmen können sollte. Der Stammteil bietet für diesen Umstand unter den Kommuniongesängen das Vor- und Nachsingelied *Wir rühmen dich König der Herrlichkeit* (Nr. 211), sowie zwei Kehrverse an. Im Österreichteil wurde diese doch etwas geringe Ausbeute mit sechs „Gesängen zur Kommunion“ (Nr. 784 – 789), die alle zum wechselweisen Singen ausgerichtet sind, ausgeglichen.

5. Die Lieder im neuen *Gotteslob*

Die Gattung „Strophenlied“ ist *heute* im Empfinden und in der Wahrnehmung vieler Gottesdienstbesucher wohl das bedeutendste Element im Gemeindegang. Dies gilt besonders für die deutschsprachigen, englischsprachigen und nordeuropäischen Länder, und dies in einer selten starken Weise an ökumenischer Übereinstimmung.

5.1. Die Arbeit am Liederkanon für das neue *Gotteslob*

Eine der aufwändigsten Arbeiten beim neuen *Gotteslob* war die Auswahl und Bearbeitung der Lieder. Die Arbeitsgruppe 1 – Lieder hat dies für den Stammteil besorgt, auch für den Österreichteil war eine entsprechende Arbeitsgruppe tätig. In der AG 1, deren acht Fachleute unter der umsichtigen Leitung des Kölner Erzdiözesanmusikdirektors Richard Mailänder tagten, waren mehrheitlich IAH-Mitglieder tätig. Die AG hatte zunächst insgesamt ca. 3.500 verschiedene Lieder in unzähligen Liederbüchern, -sammlungen und -heften gesichtet, aufgrund der Akzeptanzerhebung und eigener Überlegungen Lieder aus dem alten *Gotteslob* ausgeschieden und dann eine Vorauswahl von etwa 500 Liedern getroffen. Diese wurden umfassend analysiert und diskutiert. Zu

jedem dieser Lieder liegt eine Entstehungs-, Bearbeitungs- und Rezeptionsgeschichte vor. Diese Dossiers sind teilweise publiziert, etwa in Bänden der Reihe „Mainzer Hymnologische Studien“, oder wurden beim Arbeitskreis Gesangbuchforschung an der Universität Mainz in Auftrag gegeben. Auf Basis dieses Materials, das alle wesentlichen Kenntnisse und Erkenntnisse zu einem Lied offenlegt, wurden die Einzelentscheidungen bezüglich der Lieder (z.B. Textvarianten, Strophenauswahl, Melodiefassung, Notation usw.) getroffen. Die AG hatte sich dafür entschieden, selber keine Varianten zu erstellen, sondern nur Versionen auszuwählen, die bereits irgendwo publiziert vorliegen. Dies betraf Texte und Melodien, die urheberrechtlich nicht mehr geschützt sind.

5.2. Die Diskussion mit Autoren

Im Falle lebender Autoren oder Komponisten wurden diese im Zuge von Änderungswünschen kontaktiert und um ein entsprechendes „Fortschreiben“ von Liedern gebeten. In den meisten Fällen waren die Rechtsinhaber kooperativ und sind mit der AG 1 in einen fruchtbaren Dialog getreten, der mitunter auch ausführlich werden konnte, wie etwa bei Raymund Weber mit dem Lied *Du lässt den Tag, o Gott, nun enden* oder mit Liborius Olaf Lumma wegen der Neuübersetzung des Hymnus *Pangelinguagloriosicorporismysterium – Preise, Zunge, das Geheimnis* (s.u).

Die intensiven Gespräche mit Autoren haben sich allesamt sehr positiv auf die Qualität einzelner Liedtexte ausgewirkt.

5.3. Wichtige Auswahlkriterien

Die Kriterien der Auswahl für einzelne Lieder waren ausgesprochen und auch unausgesprochen relativ klar. Ohne eine umfassende Aufzählung anzustreben, seien erwähnt:

- liturgische Notwendigkeiten. Der Tageslauf, der Sonntag, das Kirchenjahr, die wichtigsten Herren- und Heiligenfeste, Sakramentliche Feiern, Lebens- und Glaubenthemen usw., all diese Feiern sollten mit thematisch geeigneten Liedern vertreten sein. Dies bedingte auch etliche „Suchaktionen“. Lieder für die Fastensonntage (nicht: Passionslieder!) waren rar. Hier musste ergänzt werden. Gibt es ein passendes Lied zum Emmaus-Evangelium am Ostermontag? Auf der Website von Peter Gerloff <http://glauben-singen.de/http://glauben-singen.de/> wurde eines entdeckt und ins *Gotteslob* übernommen:

1 Blei - be bei uns, du Wan - drer
 2 Weit war der Weg. Wir flo - hen
 3 Wei - he uns ganz in dein Ge -

1 durch die Zeit! Schon sinkt die Welt in
 2 fort vom Kreuz. Doch du, Ver - lor - ner,
 3 heim - nis ein. Lass uns dich sehn im

1 Nacht und Dun - kel - heit. Geh nicht vo -
 2 führ - test uns be - reits. Brennt nicht in
 3 letz - ten A - bend - schein. Herr, dei - ne

325

1 rü - ber, keh - re bei uns ein. Sei
 2 uns ein Feu - er, wenn du sprichst? Zei -
 3 Herr - lich - keit er - ken - nen wir: Le -

1 un - ser Gast und tei - le Brot und Wein.
 2 ge dich, wenn du nun das Brot uns brichst.
 3 bend und ster - bend blei - ben wir in dir.

T: Peter Gerloff, M: William Henry Monk: 186:

Abb. 14. *Bleibe bei uns*, GL 324.

Zu diesem Text hat es gleich eine passende Melodie gegeben, jene des englischen Abendliedes *Abide with me*, die im neuen *Gotteslob* insgesamt dreimal vertreten ist.

- Ergebnisse der Akzeptanzerhebung und der damit verbundenen Wünsche für Neuaufnahmen und Streichungen, Erkenntnisse aus der Aufnahme der Inhalte der Probepublikation. Mit Abstand wurde am häufigsten die Aufnahme von *Segne, du Maria* in den Stammteil gewünscht. Trotz aller theologischen Bedenken wurde diesem Wunsch schließlich entsprochen.
- Textliche wie musikalische Qualität, Zusammenpassen von Text und Melodie. Dieses Kriterium war im Stammteil leichter durchzusetzen als in den Diözesanteilen, wo Argumente wie Beliebtheit oder mangelnder Veränderungswille so mancher Frag- und Merkwürdigkeit in jede Richtung eine neue Heimat boten. Ein Beispiel für die heftigen Diskussionen um eine passende Melo-

die ist das Lied *Von guten Mächten treu und still umgeben*. Die schunkelnde Melodie von Siegfried Fietz macht aus diesem tod-ernsten Text von Dietrich Bonhoeffer ein frommes Kuschellied. Dies wurde von der AG 1 nicht goutiert. Die Melodie des Evangelischen Gesangbuches wurde hingegen als zu „trocken“ empfunden. Als Alternative bot sich eine auch zum ö-Lied gewordene Melodie des Leipziger Kirchenmusikers Kurt Grahl an, die nun im Stammteil steht und gegen die Fietz-Melodie im Österreichteil „antreten“ muss.

430
ö

1 Von gu - ten Mäch - ten treu und
2 Noch will das al - te un - sre
3 Und reichst du uns den schwe-ren

1 still um - ge - ben, be - hü - tet und ge-
2 Her - zen quä - len, noch drückt uns bö - ser
3 Kelch, den bit - tern, des Leids ge - füllt bis

1 trö - stet wun - der - bar. So will ich die - se
2 Tä - ge schwe - re Last. Ach Herr, gib un - sern
3 an den höch - sten Rand, so neh - men wir ihn

1 Tä - ge mit euch le - ben und mit euch
2 auf - ge - schreck - ten See - len das Heil, für
3 dank - bar oh - ne Zit - tern aus dei - ner

1 ge - hen in ein neu - es Jahr.
2 das du uns ge - schaf - fen hast.
3 gu - ten und ge - lieb - ten Hand.

Abb. 15. *Von guten Mächten wunderbar geborgen* (Mel.: Kurt Grahl), GL 430.

- angemessene Berücksichtigung aller Epochen der Kirchenliedgeschichte, der unterschiedlichen poetischen wie musikalischen Ausdrucksweisen des christlichen Glaubens, vor allem aber des jüngeren Liedschaffens bis in die neueste Zeit, insbesondere in Form des Neuen Geistlichen Liedes. Auch bei Liedtexten

(nicht nur bei Kehrversen) wird die Jahreszahl 2012 als letztes Entstehungs- bzw. Änderungsdatum zu finden sein (z.B. *Das Jahr steht auf der Höhe; Selig, wem Christus auf dem Weg begegnet; O Gott, streck aus dein milde Hand*). Eines der jüngsten Lieder für den Kindergottesdienst ist 2010 entstanden:

765

1 Wir brin - gen uns - re Ga - ben, wir
 2 Wir fei - ern dei - ne Lie - be, die
 3 Wir kom - men hier zu - sam - men, wir

1 brin - gen Brot und Wein. Wenn wir die
 2 Angst und Tod be - siegt. Wir glau - ben,
 3 ste - hen beim Al - tar. Wir spü - ren

1 Ga - ben rei - len, sollst du die Mit - te sein.
 2 dass im Tei - len ein gro - ßer Se - gen liegt.
 3 dei - ne Nä - he, denn du bist wirk - lich da.

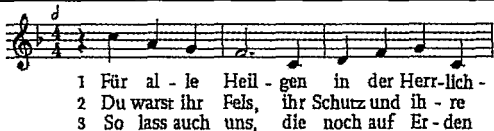
Tu. M.: Renate Nitz (1972) 2010

Abb. 16. *Wir bringen unsere Gaben*, GL-Ö 765.

- Allgemeingültigkeit. Hinter diesem Kriterium steht die Entscheidung, keine Lieder von speziellen kirchlichen Gruppen oder von partikularen Spiritualitäten aufzunehmen. Der Großteil der Benutzer des Buches soll sich mit den Inhalten identifizieren können. Wenn nun das „Gen Rosso“ – Heiliglied im Österreichteil steht, ist dies der Ausdruck dafür, dass dieses Lied die Grenzen der Fokolarbewegung längst überschritten hat und zum Allgemeingut geworden ist, genauso, wie Gesänge aus Taizé längst nicht mehr nur mit jenen Gruppen verknüpft sind, die an diesem Ort eine geistliche Heimat haben. Diese Überlegungen betreffen auch Marienlieder. Weder ein Lourdes-, Fatima- oder Mariazellerlied ist im *Gotteslob* zu finden, da dies zu sehr auf spezielle Orte oder Personen zugeschnitten wäre.
- Ökumene im Singen. Die Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) gestaltete sich als sehr intensiv. Es wurden alle ökumenisch relevanten Liedvorschläge der AG 1 auch in der AÖL intensiv diskutiert. Dies führte zu einem gegenseitigen Austauschprozess. Auf Vorschlag der AG 1 hat die AÖL neue ö-Lieder beschlossen oder bestehende mo-

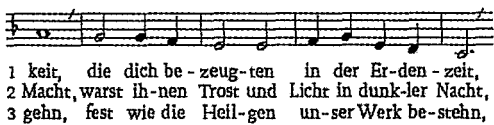
difiziert, die AÖL wiederum hat der AG 1 etliche Vorschläge zu Fassungen gemacht, welche diese dann umgesetzt hat. Es gab nur wenige Fälle, bei denen aufgrund divergierender Praktiken keine Einigung möglich war. Das Ergebnis kann sich sehen lassen: ca. 50% der Lieder des Stammteils haben ökumenische Fassungen, die so auch in den Gesangbüchern anderer christlicher Kirchen und kirchlicher Gemeinschaften stehen. Ein solches „neues“ ö-Lied ist z.B. das NGL *Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt* (383).

- Internationalität. Das Singen von Kirchenliedern ist längst international geworden, durch Mobilität und kulturellen Austausch haben viele Lieder die Grenzen von Sprachen und Kulturräumen längst überschritten. Für das neue *Gotteslob* bedeutet dies, dass wir zahlreiche Klassiker der anglikanischen Tradition jetzt auch im *Gotteslob* finden werden, neben der Melodie des Abendliedes *Abide with me – Bleib bei uns, Herr* auch die schwungvolle Melodie von Ralph VaughanWilliams für das Allerheiligenlied *Für alle Heiligen in der Herrlichkeit*.



548

1 Für al - le Heil - gen in der Herr - lich -
 2 Du warst ihr Fels, ihr Schutz und ih - re
 3 So lass auch uns, die noch auf Er - den



1 keit, die dich be - zeug - ten in der Er - den - zeit,
 2 Macht, warst ih - nen Trost und Licht in dunk - ler Nacht,
 3 gehn, fest wie die Heil - gen un - ser Werk be - stehn,



1 sei dir, o Je - su, Lob in E - wig - keit.
 2 und hast zur ew - gen Freu - de sie ge - bracht.
 3 in dei - nem Kreuz den Kranz des Le - bens sehn.



1-5 Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

4 O Jesu, mach uns alle eins in dir! / Sie schon vollendet - angefochten wir; / doch alle dein, dich lobend dort und hier. / Halleluja, Halleluja!

5 Dein Tag bricht an. Die Heiligen sind bereit, / geben dem Volk der Zeugen das Geleit, / und alle singen der Dreieinigkeit. / Halleluja, Halleluja!

T: Günter Balders [1998] / Christoph Schmidt [2001] 2004, nach „For all the Saints“ von William Walton How: 1864, Mc: Ralph Vaughan Williams: 1906

Abb. 17. *Für alle Heiligen in der Herrlichkeit*, GL 548.

Aus der niederländischen Tradition stammen alle wohlbekannten Lieder von Huub Oosterhuis, die nach längeren Auseinandersetzungen nun doch im *Gotteslob* stehen. Dazu gehören aber auch Lieder wie *Holz auf Jesu Schulter*, das Jürgen Henkys nach einem Text von Willem Barnard nachgedichtet hat. In Nordeuropa spricht man von einem „Liederfrühling“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Lieder aus Schweden, Norwegen und auch aus Finnland haben es in west- und mitteleuropäische Gesangbücher geschafft. Hier war es auch wiederum der Berliner Theologieprofessor Jürgen Henkys, der zahlreiche Lieder übersetzt bzw. nachgedichtet und so im deutschen Sprachraum popularisiert hat. Ein Beispiel dafür ist ein schwedisches Abendlied auf eine populäre Volksweise.

100
8

1 Der Lärm ver - ebbt, und die Last wird leich - ter.
Es kom - men En - gel und tra - gen mit.
Gott, seg - ne al - le, die dir ver - tra - en.
Gib Nacht und Ru - he, wo man heut litt.

2 Lass Recht aufblühen, wo Unrecht umgeht. / Mach die
Gefangnen der Willkür frei. / |: Lass deine Kirche mit Jesus
wachen / und Menschen wirken, dass Friede sei. :|

T: Jürgen Henkys [1986] 1990 nach dem schwedischen „Nu sjunker bullret“ von Lars Thunberg 1973.
M: aus Schweden.

Abb. 18. *Der Lärm verebbt*, GL 100.

Dieses Lied ist bereits in anderen Kirchen verbreitet und konnte damit auch zu einem neuen ö-Lied gemacht werden. Es wurde auch in das 2013 erschienene neue protestantische niederländische Gesangbuch *Liedboek. Zingen en bidden in huis en kerk* (Liederbuch. Singen und Beten in Haus und Kirche) aufgenommen. Die niederländische Version *Wie blijft er waken als ikgaslapen* stammt aus der Feder des Amsterdamer Pfarrers und Liederdichters Sytze de Vries. Dieses Bei-

spiel zeigt eine Vielzahl von Grenzüberschreitungen eines Liedes an, das in seiner Machart überzeugt.

5.4. Das Ergebnis

500 Lieder wären durchaus wünschenswert gewesen, um alle Aspekte in textlicher, musikalischer, historischer, aktueller und pastoraler Hinsicht zu bedienen. Allein, der Platz dafür war nicht vorhanden, das neue Buch durfte nicht dicker werden als das alte. So blieb es im Stammteil bei der gleichen Anzahl an Liedern wie im alten Buch, nämlich knapp unter 300.

Gemäß einer von Christoph Freilinger (Österreichisches Liturgisches Institut) erstellten Statistik befinden sich in der Österreicausgabe des *Gotteslob* insgesamt 457 Lieder, 24 davon sind reine Psalmlieder. Etwa 160 Lieder davon stehen im Österreichteil. Das ist gegenüber dem alten Österreichteil und den ursprünglichen Diözesananhängen eine deutliche Ausweitung des Repertoires, vor allem in Hinblick auf die NGLs. Die Statistik von Freilinger weist 196 Lieder auf, die als neu zu bezeichnen sind, wenngleich 87 davon vereinzelt in diversen Anhängen schon aufgeschienen waren. Rechnet man diese aus der Gesamtzahl heraus, bleiben in jedem Fall mehr als 100 Lieder übrig, die als absolut neu bzw. als bisher unbekannt zu bezeichnen sind. Das macht ca. ein Viertel des gesamten Liedbestandes aus, was doch einen hohen Prozentsatz an Innovation bedeutet, der sich auf mehr als ein Drittel steigert, wenn man die nur selten bekannten Lieder dazu nimmt. Diese „neuen“ Lieder müssen nicht unbedingt „Neue Geistliche Lieder“ sein. Dazu zählen auch „Klassiker“ des internationalen und ökumenischen Singens wie ein aus der anglikanischen Tradition stammendes Lied von der Kirche als Braut und Gründung Christi: *Die Kirche steht gegründet allein auf Jesus Christ* (482ö).

5.5. Liedfassungen

Die AG 1 war – ganz im Gegensatz zu den Redakteuren des *Gotteslob* 1975 – sehr vorsichtig bei Eingriffen in bestehende Liedfassungen. Man hat sich gescheut, den Gemeinden weitgehende Veränderungen des Bekannten zuzumuten. Alle Eingriffe erfolgten eher behutsam, vor allem bei den Melodien. Zunächst galt es, echte Fehler zu beseitigen. Dazu zählen die kurzen Auftakte im Lied *Maria, breit den Mantel aus*, die wohl eine Erfindung der Redakteure des *Gotteslob* 1975 waren. Im Erstdruck stehen sie nicht, man hat sie durch die dort bezeugten langen Auftakte ersetzt.

Der unmotivierter Taktwechsel am Ende des Stollens bei *Was Gott tut, das ist wohlgetan* wurde beseitigt, sodass das Lied jetzt wieder in seiner regelmäßigen Bauform erscheint:

416
5

1 Was Gott tut, das ist wohl - ge - tan, es
wie er fängt sei - ne Sa - chen an, will
bleibt ge - recht sein Wil - le; Er ist mein
ich ihm hal - ten stil - le.
Gott, der in der Not mich wohl weiß zu er -
hal - ten; drum lass ich ihn nur wal - ten.

Abb. 19. *Was Gott tut, das ist wohlgetan*, GL 416.

Bei der Melodie des „Innsbruckliedes“ konnten sich die Mitglieder der AG zunächst mit den Beratern der Unterkommission nicht darauf einigen, ob die ursprüngliche „rhythmische“ Version nach H. Isaak gegen die vor allem bei J.S. Bach bezeugte isorhythmische „gerade“ Version ausgetauscht werden sollte. Man einigte sich darauf, beim Kommunionlied *O heilige Seelenspeise* (früher: *O wunderbare Speise*) die „rhythmische“ Version zu lassen und die „gerade“ Melodie beim Abendlied *Nun ruhen alle Wälder* zu verwenden. Beim Kommunionlied wird darauf verwiesen, dass man es auch mit der Melodieversion des Abendliedes singen kann. Dieser Kompromiss ist in mehrerlei Hinsicht weise. Es wurden die Gemeinden nicht zum nochmaligen Umlernen eines bekannten Kommunionliedes angehalten (einschließlich der danach ausgerichteten Chorsätze), die „gerade“ Melodie hingegen passt besser in die Zeit der Texte eines Paul Gerhardt.

Nur 17 Melodieänderungen bei 457 Liedern werden in der Statistik von Freilinger ausgewiesen. Die Zurückhaltung in diesem Punkt wird sich sicher bei der Einführung des neuen Buches bezahlt machen. Neben Detailänderungen hat es auch den kompletten Austausch von Melodien gegeben. So hat sich das Lied *Segne dieses Kind* wegen seiner Melodie im alten *Gotteslob* nur wenig verbreitet. Man wollte jedoch das Lied wegen seines wertvollen Textes von Lothar Zenetti erhalten und hat dafür eine neue Melodie von Michael Schütz gefunden. Man darf gespannt sein, ob es diesmal mit der Rezeption besser gehen wird. Ein bekanntes Beispiel für einen Melodientausch ist das Weihnachtslied *Ich steh an deiner*

Krippe(n) hier, das jetzt mit der Melodie von J.S. Bach aus dem Schemelli'schen Gesangbuch im *Gotteslob* erscheint.

256
ö

1 Ich steh an dei - ner Krip - pe hier, o
Ich kom - me, bring und schen - ke dir, was

Je - su, du mein Le - ben. Nimm hin, es ist mein
du mir hast ge - ge - ben.

Geist und Sinn. Herz, Seel und Mut, nimm al - les

hin und lass dir's wohl ge - fal - len.

Abb. 20. *Ich steh an deiner Krippe hier*, GL 256.

Diese Melodie finden wir auch im Schweizer *Katholischen Gesangbuch* und im *Evangelischen Gesangbuch*, sie ist eine ö-Melodie. Wer nicht umsteigen und bei der bisherigen Melodie bleiben will, findet den Hinweis „Alternativmelodie: *Lobpreiset all zu dieser Zeit*. So hat es auch der selige alte Bach selbst im 6. Teil seines Weihnachtsoratoriums gehalten...

Eine Königsidee war eine kleine, aber effiziente Änderung im Lied für Maria Himmelfahrt: *Maria aufgenommen ist*. Durch die Einfügung von zwei Halleluja kann man es jetzt auf die Melodie von *Laßt uns erfreuen herzlich sehr* singen und hat damit vermutlich für viele Gemeinden eine „neues“ Lied gewonnen, das sicher spontan gut ankommen wird.

Es war das Bemühen der AG 1, eine möglichst große Vielfalt an Melodien zu präsentieren, man hat nur in wenigen Fällen – in 14 von 457 – Melodien mehrfach verwendet. Freilich wird bei unbekanntem Melodien öfter der Hinweis auf eine Alternativmelodie gegeben, die bekannter und vielleicht schon eingesungen ist, so z.B. bei einem Lied zur Verklärung auf dem Berge Tabor. Als Alternative zur Melodie von Richard Mailänder, deren Schönheit und Raffinesse sich nicht auf den ersten Blick enthüllt, wird die Melodie des Christkönigsliedes *Gelobt seist du, Herr Jesus Christ* angeboten.

363

1 Herr, nimm auch uns zum Ta - bor mit,
Lass uns - re Hoff - nung Schritt um Schritt

um uns dein Licht zu zei - gen!
mit dir zu Gott auf - stel - gen. Ky Du wirst

auch uns ver - klä - ren, Herr der Her - ren.

2 Lass leuchten deine Herrlichkeit, / von der die Seher
künden! / Mach uns für Gottes Reich bereit, / wo alle
Mühen münden. Ky

3 Dann geh mit uns vom Berg hinab / ins Tal der Alltags-
sorgen / und sei uns Weg und Wanderstab / durchs Kreuz
zum Ostermorgen. Ky

T: Peter Gerloff 2001, M: Richard Müller (ca. 1000), E: 1. Str.: „Tabor“, Berg der Verkündigung (Vgl. Mt 17,1-9)
Altlateinmelodie: „Gelobete du, Herr Jesus Christus“ (Nr. 75)

Abb. 21. Herr, nimm auch uns zum Tabor mit, GL 363.

Erwähnenswert sind auch die Transpositionen von Liedmelodien gegenüber dem bisherigen *Gotteslob*. In 22 Fällen wurde eine Liedmelodie tiefer gesetzt, aber in vier Fällen auch höher. Ein und dieselbe Melodie kann auch einmal höher und einmal tiefer erscheinen: *Jesus, du bist hier zugegen* (D-Dur), *Sakrament der Liebe Gottes* (C-Dur).

Weitaus häufiger kommen Eingriffe in die bisherigen Texte der Lieder des alten *Gotteslob* vor. Dies ist ein in der Liedgeschichte absolut üblicher und normaler Vorgang. Auch in diesem Punkt ist eine starke Zurückhaltung zu spüren. Bei 44 Liedern wurden Texte geändert, bei weiteren 26 Liedern sind Strophen dazugekommen, in Einzelfällen (*Mir nach, spricht Christus unser Held*) wurden auch Strophen gestrichen, im genannten Fall geschah dies aufgrund bischöflicher Voten im Modusverfahren.

Sofort auffallen wird eine Textänderung in einem bekannten Lied zur Gabenbereitung. *OGott, nimm an die Gaben* heißt jetzt wieder wie vor 1975 *Du hast, o Herr, dein Leben* und hat wieder zwei Strophen. Man ist also zu einer älteren Version des Liedes zurückgekehrt, und zwar aus einem einfachen Grund: eine kurze Liedstrophe reicht nicht aus, um den Ritus der Gabenbereitung mit Gesang zu begleiten, also die Funktion eines Begleitgesanges zu erfüllen.

Manche Textänderungen waren aus Gründen einer (heutigen) Doppeldeutigkeit des Ursprungstextes unvermeidbar. *Ein Jubellied erschalle dem heiligen Bischofspaar* wurde geändert in „Mit Jubel lasst uns preisen dem Herrn, der unserm Land, um treu sich zu erweisen, zwei Boten hat gesandt.“

Gänzlich neu gefasst in Text und Melodie wurde das Herz-Jesu-Lied nach Paul Gerhardt *O Herz des Königs aller Welt*, das in dieser Version sicher bessere Chancen hat, doch noch in den Gemeinden heimisch zu werden.

369



1 O Herz des Königs al - ler Welt,
Mein Her - ze, wie dir wohl be - wusst,
des Herr - schers in dem Him - mels - zelt, dich grüßt
hat sei - ne größt und höch - ste Lust an dir
mein Herz in Freu - den. Ach, wie bezwang und
und del - nem Lei - den.
drang dich doch dein ed - le Lieb, ins bittr - re Joch
der Schmerzen dich zu ge - ben, da du
dich neig - test in den Tod, zu ret - ten aus der
To - des - not mich und mein ar - mes Le - ben.

2 Du meines Herzens Herz und Sinn, / du brichst und fällst
und stirbst dahin, / wollst mir ein Wort gewähren: / Ergreif
mein Herz und schließ es ein / in dir und deiner Liebe
Schrein. / Mehr will ich nicht begehren. / Lass deine Flamm
und starke Glut / durch all mein Herze, Geist und Mut / mit
allen Kräften dringen. / Lass deine Lieb und Freundlichkeit /
zur Gegenlieb und Dankbarkeit / mich armen Sünder bringen!

T: nach Paul Gerhardt 1695 nach „Summi regis“ des A. Malinconico um 1590, M: Michaelis Greiser 1953

6. Psalmen – Tagzeitenliturgie – Litaneien in neuen *Gotteslob*

6.1. Psalmen

Den ersten Teil im zweiten Hauptkapitel des neuen *Gotteslob* „Psalmen, Gesänge und Litaneien“ bilden die Psalmen. Das zentrale „Musikkapitel“ des neuen Gebet- und Gesangbuches wird mit dem Mediations- und Gebetbuch des Volkes Israel eröffnet, das auch seit den Tagen der Apostel das „erste“ und vornehmste Gesangbuch der christlichen Kirchen war und ist, der Psalter ist ein im Neuen Testament häufig zitiertes Buch.

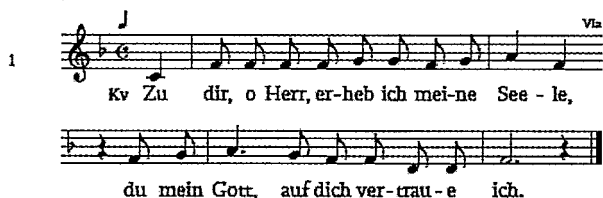
Im *Gotteslob* findet sich eine repräsentative Auswahl aus den 150 Psalmen, die versucht, die wichtigsten Lebens- und Glaubenthemen abzudecken, sowie essentielle Teile einer Vielzahl von Gottesdienstformen mit diesem Buch gestalten zu können, sodass die Gemeinde „bewusst und tätig“ in den Psalmengesang eingebunden ist.

Zu der 70 Psalmen bzw. Psalmteilen im Stammteil kommen auch 10 Psalmen im Österreichteil. Dazu gesellt sich der Ps 117 auch in lateinischer Sprache. Die Psalmen sind nicht nur im Psalter, sondern auch im Kapitel Tagzeitenliturgie oder etwa bei den Trauermetten zu finden. Zu den Psalmen in ihrer klassischen Gestalt kommen noch 26 Psalmlieder dazu. Diese bestehen entweder aus mehr oder weniger engen Paraphrasen des Ursprungstextes in Liedform, sind aber auch Texte, die den Psalm ins Heute transformieren: als Stimme des 20. und 21. Jahrhunderts auf dem Boden und im Geist eines Psalms.

Gemäß der Tradition des westlichen Stundengebets sind auch acht alttestamentliche Cantica ins *Gotteslob* aufgenommen worden wie z.B. das Lied des Mose und der Miriam Ex 15 oder der Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen Dan 3. Dem stehen acht seit der Liturgiereform in die Vesper eingefügte neutestamentliche Cantica gegenüber (z.B. Philipperhymnus, Seligpreisungen usw.) Die drei Cantica Evangelica aus dem Lukasevangelium sind mehrfach vertreten: das *Magnificat*, der Lobgesang Mariens sechsmal bei Nr. 631,4; Nr. 634,4; Nr. 644,4; Nr. 631,8 (lateinisch); Nr. 395 (Lied); Nr. 985,2 und Nr. 986,2, das *Benedictus*, der Lobgesang des Zacharias dreimal bei Nr. 617,2; Nr. 623,7 und Nr. 384 (Lied). Das *Nuncdimittis*, den Lobgesang des greisen Simeon finden wir auf Nr. 665,3 und Nr. 500 (Lied).

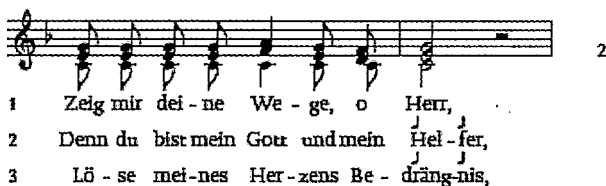
Psalmen sind häufig die Basis von Gesängen, welche den Inhalt eines Festes beschreiben und zusammenfassen („Proprium der Messe“), häufig geschieht dies mit dem Introitus, dem Eröffnungsgesang. Am 1. Adventsonntag spricht der gregorianische Introitus *Ad televavianimammeam* vom Erheben der Seele zu Gott: ein Leitmotiv für das ganze Kirchenjahr an dessen Beginn. Der gleiche Text steht im Österreichteil als mehrstimmiger responsorialer Gesang:

728 JAHRESKREIS I

1 

Kv Zu dir, o Herr, er-heb ich mei-ne See-le,
du mein Gott, auf dich ver-trau-e ich.

Psalm 25,4-6a.17.18: Die Bitte um Vergebung und Leitung



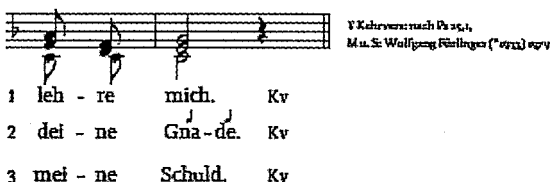
1 Zeig mir dei-ne We-ge, o Herr,
2 Denn du bist mein Gott und mein Hel-fer,
3 LÖ-se mei-nes Her-zens Be-dräng-nis,



1 leh-re mich, Herr, dei-ne Pfa-de,
2 al-le-zeit har-re ich auf dich,
3 füh-re mich he-raus aus mei-ner Not,



1 füh-re mich in dei-ner Wahr-heit und
2 denk an dein Er-bar-men, o Herr, an
3 nimm hin-weg mein E-lend und ver-gib mir all



1 leh-re mich. Kv
2 dei-ne Gna-de. Kv
3 mei-ne Schuld. Kv

V. Kehrvers: nach Ps 26,1,
M. u. St. Wallberg Füllingen (1792) 897

Abb. 23. Zu dir, o Herr, erhebe ich meine Seele/Zeig mir deine Wege, GL-Ö 728,1.2.

Als Psalm für Introitus und Communion der dritten Weihnachtsmesse ist der 98. Psalm vorgesehen, dessen weihnachtlicher Kehrvers entspricht sogar dem Text der Communion:

Psalm 98 Ein neues Lied auf den Richter und Retter



Jubelt, ihr Lan - de, dem Herrn; al - le
En - den der Er - de schau-en Got-tes Heil.

Abb. 24. Jubelt, ihr Lande dem Herrn, GL 55,1.

Die Psalmtexte folgen der Version der Einheitsübersetzung. Da zum Zeitpunkt der Drucklegung des *Gotteslob* die revidierte Bibelübersetzung noch nicht von den Bischöfen approbiert und in Rom rekognosziert worden war, war die Einheitsübersetzung als offizieller liturgischer Text zu nehmen. Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit zu erwarten, dass die Genehmigungsverfahren für den revidierten Bibeltext sich noch in die Länge ziehen werden. Und dann sind diese Texte erst einmal in den Lektionaren und Stundenbüchern umzusetzen. Wenn danach das *Gotteslob* zu revidieren ist, wird die erste Generation von Büchern schon so in die Jahre gekommen sein, dass sie ohnedies wegen natürlichen Verschleißes auszutauschen sind.

Heiß diskutiert wurde immer wieder die Frage, nach welchen Modellen die Psalmtonen gesungen werden sollten, und ob man sich an alternative Modelle der Psalmodie wagt, welche rund um den deutschen Sprachraum überall gang und gäbe sind. Es obsiegte der Wunsch, schwerpunktmäßig bei den gregorianischen Modellen zu bleiben, essentielle Innovationen waren damit von der Tagesordnung genommen. Im Detail gab es freilich auch bei den „klassischen“ Tönen Änderungen. Der dritte Ton wurde auf den Tenor H umgestellt und damit an die monastischen Bücher angeglichen, welche seit langem schon diese ursprüngliche Version des authentischen „phrygischen“ Tones kennen.



Abb. 25 III. Psalmton (zu Ps142), GL 75,2.

Dies geschah freilich halbherzig. Beim Canticum des greisen Simeon in der Komplet (Nr. 665,3) hat man den dritten Ton mit Tenor C belassen – aus „pastoralen Gründen“, was wohl in Richtung Veränderungsscheu zu deuten ist.

Einzelne Psalmtöne haben neue Schlusskadenzen bekommen, so genannte „m-Schlüsse“.

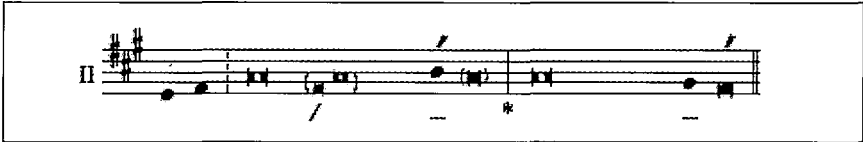


Abb. 26 II. Psalmton (zu Ps 22) GL 36,2.

Bei diesen Kadenzen stehen die unbetonten Silben auf dem gleichen Ton wie die Akzentsilbe, damit können mehr als zwei Silben leichter hinter dem Akzent „nachklappern“, was in diesem Falle weniger störend wirkt.

In der Psalmodie hat auch einfache Mehrstimmigkeit als Alternative zu den Kirchentönen Einzug gehalten, mehr im Österreich- als im Stammteil. Diese einfachsten Singweisen stellen eine Bereicherung für alle Gemeinden dar, die eine erneuerte Psalmodie herbeigesehnt haben.

Psalm 18, 23 57a 17 20 29 30 37 50:
Danklied des Königs für Rettung und Sieg

1 Ich will dich rühmen, Herr, meine Stärke,*
 Herr, du mein Fels, meine Burg, mein Retter, /
 2 mein Gott, meine Feste, in der ich mich berge,*
 mein Schild und sicheres Heil, meine Zuflucht.

Abb. 27. Mehrstimmiges Psalmodiemodell, GL-Ö 979,2.

Für einige Cantica wurden zu deren Hervorhebung und Unterscheidung von den Psalmen viergliedrige Melodiemodelle geschaffen, die zunächst für Vorsänger gedacht sind, aber durchaus auch von einer Gemeinde realisiert werden können.

3

K 1 Mein Herz ist voll Freude über den Herrn,
große Kraft gibt mir der Herr.
Weit öffnet sich mein Mund gegen meine Feinde;
denn ich freue mich über deine Hilfe.

Abb. 28. Vierteiliges Canticamodell *Mein Herz ist voll Freude über den Herrn*, GL 625.

Cantica wie der Philipperhymnus oder das Canticum nach Offb 19 wurden neu geschaffen und vollständig ausnotiert.

K Das Heil und die Herrlichkeit und die Macht ist bei unserm Gott. A Hal-le - lu - ja. K Seine Urteile sind wahr und gerecht. A Hal-le-lu-ja, Hal-le - lu-ja. K Preist unsern Gott,

Abb. 29. Vorsängermodell *Das Heil und die Herrlichkeit*, GL 630,2.

6.2. Tagzeitenliturgie

Die verschiedenen Formulare für Laudes und Vesper sind vollständig abgedruckt, man braucht also kein zusätzliches Buch, um die Tagzeiten mit dem *Gotteslob* nach der Grundordnung des Stundenbuches zu feiern.

Die Laudes (Nr. 614) sind in einer Grundform enthalten, in der auch mehrere Varianten für die Auswahl der Psalmen angegeben sind. Dazu kommen „Elemente für die Feier der Laudes und des Morgenlobs“ für Advent, Österliche Bußzeit, Osterzeit und Marienfeste.

Das Morgenlob ist eine gegenüber den Laudes vereinfachtere Feierform. Die Abfolge ist: Eröffnung – Psalm (alternativer mehrstimmiger Ton) mit Psalmoration – Gesang aus dem Alten Testament – Hymnus – Bitten – Vater unser – Abschluss.

Die „Statio während des Tages“ ist sehr einfach gehalten: Eröffnung – Hymnus – Schriftlesung – Stille – Vater unser – Segensgebet. Eine Terz oder eine Sext

in ihrer Vollform sind nicht vorgesehen worden. Wer diese Tagzeiten mit dem *Gotteslob* feiern will, kann dies tun, denn die Terzpsalmen 118 und 23 sind vorhanden, ebenso aus der „Ergänzungpsalmodie“ (die Communepsalmen für die kleinen Horen) die Psalmen 121, 122, 126, 127, 128. Ein passender Hymnus wird sich bei der reichen Auswahl an Liedern finden.

Die Vesper erscheint in einer vollständigen Grundform für die gewöhnlichen Sonntage mit zwei Psalmenreihen. Deren erste orientiert sich an monastischen Ordnungen, die zweite gibt mit Ps 110 und 111 eine der römischen Vesperpsalmenreihen für die Sonntage an. Dass an diesem Punkt die Ordnung der Liturgia Horarum erst an zweiter Stelle erscheint, wird vermutlich nicht ohne Kritik hingenommen werden. Die wichtigsten Cantica für die Sonntagsvespern, Phil 2 und Offb 19, sind an dieser Stelle eingearbeitet. Das Magnificat wurde im Tonus peregrinus beibehalten, für Zeiten, in denen kein Halleluja gesungen werden kann, wurde jedoch ein passender Kehrsvers ohne Halleluja hinzugefügt:

631 oder

3

Ky Der Herr hat Gro - ßes an uns ge - tan,
sein Na - me sei ge - prie - sen.

IXa

Abb. 30. *Der Herr hat Großes an uns getan*, GL 631,3.

Bei der Vesper ist auch das Magnificat in lateinischer Sprache enthalten (in der Version der jetzt amtlichen *Nova Vulgata*), aus praktischen Gründen wurde vom 6. Ton in den 8. Ton gewechselt. Dazu gibt es an Ort und Stelle drei einfache lateinische Antiphonen, zu denen sich auch im Österreichteil noch weitere finden, z.B. *Benefundata est* für Kirchweih.

930

Be - ne fun - da - ta est do - mus Do - mi - ni
su - pra fir - mam pe - tram.

VIIb

Vn. M: Antiphonale Merodezense sup., O: Gut befestigt steht das Haus des Herrn auf einem starken Felsen.

Abb. 31. *Benefundata es domus Domini*, GL-Ö 930.

Der Wechsel des Psalmtons hatte praktische kirchenmusikalische Gründe: wenn zu feierlichen Anlässen ein Magnificat auch einmal lateinisch gesungen wird, dann ist meist auch ein Chor dabei. Zum alternierenden Singen des Magnificat (einstimmig – mehrstimmig) gibt es weit mehr Literatur für den 8. als für den 6. Ton.

Auf die Sonntagsvesper folgen spezielle Vesperformulare für das Kirchenjahr und „Themen“ wie Maria, Heilige, Kirchweih und Totenvesper:

Diese Vespere sind ebenfalls vollständig abgedruckt. Ihre Psalmen sind Communepsalmen für die jeweilige Zeit oder das jeweilige Fest. Musikalisch reicher gestaltet sind ebenfalls wieder die Cantica, bei der Kirchweihvesper wurde das Canticum (Nr. 653) nach einem anglikanischen Psalmtone gestaltet:

The musical score is presented on a grand staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "K Würdig bist du, unser Herr und Gott, Herrlichkeit zu emp-fan-gen und Eh-re und Macht. Denn du bist es, der die Welt er-schaffen hat, durch deinen Willen war sie und wur-de sie er-schaffen. K Herr, du bist würdig, das Buch zu". The score includes various chords and accidentals above the notes.

Abb. 32. *Würdig bist du, unser Herr und Gott* (Auszug), GL 653.

Das Abendlob (Nr. 659) beginnt mit einem Luzernar (Eröffnungsruf, Hymnus *Heiteres Licht*, Lichtdanksagung), es folgt der „Weihrauchpsalm“ 141, nach Schriftlesung und Responsorium kommen das Magnificat und Vesperabschluss wie gewohnt. Es handelt sich also um eine verkürzte Vesperform.

Bei den Hymnen wurden in verstärkter Masse die Texte aus dem Stundenbuch herangezogen, man diesen freilich keine gregorianischen, sondern Kirchenliedmelodien zugewiesen, was den Gebrauch in einer Gemeinde enorm erleichtern dürfte.

HYMNUS (falls kein Lichtritus vorausgegangen ist)

642

1 Zum Mahl des Lam-mes schrei-ten wir
 2 Am Kreu-ze gab er sei-nen Leib
 3 Am Pas-cha - a - bend weist das Blut

1 mit wei-ßen Klei-dern an - ge - tan,
 2 für al - le Welt zum Op - fer hin;
 3 den Wür - ge - en - gel von der Tür:

1 Chri - stus, dem Sie - ger, sin - gen wir,
 2 und wer von sei - nem Blu - te trinkt,
 3 Wir sind be - freit aus har - ter Fron

1 der uns durchs Ro - te Meer ge - führt.
 2 wird eins mit ihm und lebt mit ihm.
 3 und von der Knechtschaft Pha - ra - os.

Abb. 33. Zum Mahl des Lammes schreiten wir, GL 642.

Dieser Hymnus aus der Ostervesper hat eine Melodie aus einem Hamburger Gesangbuch um 1690, man kann ihn auch auf Melodien singen, die für die so genannte „ambrosianische Hymnenstrophe“ geschaffen worden sind, sie z.B. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, oder: *Das ist der Tag, den Gott gemacht*. Manchmal sind auch im *Gotteslob* Alternativmelodien direkt angegeben, wie z.B. beim Hymnus für die Marienfeste *Du große Herrin, schönste Frau*, dessen Melodie nach den Vorstellungen der AG 1 auch durch die Melodie *Gott, aller Schöpfung heiliger Herr* (Nr. 539) ersetzt werden kann. Es ist dies die bekannte Genfer Melodie zu Ps 134, die in England *Old Hundredth* heißt, weil sie in Schottland zu Ps100 gesungen worden ist (*Nun jauchzt dem Herren, alle Welt*). Diese auch in Italien sehr bekannte Melodie (*Noicanteremogloria a te*) ist nun auch im katholischen Gesangbuch präsent, in den evangelischen Pendants gehört sie zu den Standards.

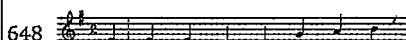
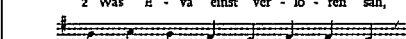
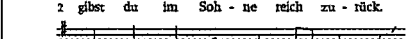
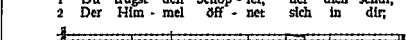
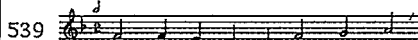
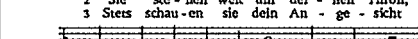
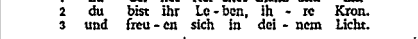
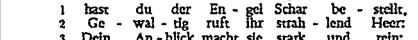
<p>HYMNUS</p> <p>648</p>  <p>1 Du gro-ße Her-rin, schön-ste Frau, 2 Was E-va einst ver-lo-ren sah,</p>  <p>1 hoch ä-ber Ster-nen steht dein Thron! 2 gibst du im Soh-ne reich zu-rück.</p>  <p>1 Du trugst den Schöp-fer, der dich schuf, 2 Der Him-mel öff-net sich in dir;</p>  <p>1 und näh-erst Ihn an dei-ner Brust. 2 zur Heim-kehr steht der Weg uns frei.</p> <p>3 Du Pforte für den Königssohn, / des neuen Lichtes helles Tor, / in dir grüßt jauchzend alle Welt / das Leben, das du ihr geschenkt.</p> <p>4 Herr Jesus, dir sei Ruhm und Preis, / Gott, den die Jungfrau uns gebär, / Lob auch dem Vater und dem Geist / durch alle Zeit und Ewigkeit.</p> <p><small>T: O ghesina Donna", v. A. B., Übersetzung: Albrecht Mönchschwenssch, M. auch Pachtbasis Richtigkeits, 1976, Abdruck mit Erlaubnis: „Gott, aller Schöpfung heiliger Herr“ (S. 279)</small></p>	<p>539</p>  <p>1 Gott, al-Jer Schöp-fung heil-ger Herr, 2 Sie se-hen weit um dei-nen Thron; 3 Steets schau-en sie dein An-ge-sicht</p>  <p>1 zu dei-nes Rei-ches Glanz und Ehr 2 du bist ihr Le-ben, ih-re Kron. 3 und freu-en sich in dei-nem Licht.</p>  <p>1 hast du der En-gel Schar be-stellt, 2 Ge-wal-tig ruft ihr strah-lend Heer; 3 Dein An-blick macht sie stark und rein;</p>  <p>1 für ho-he Dien-ste sie er-wählt. 2 Wer ist wie Gott, wer ist wie er? 3 dein heil-ger O-dem hüllt sie ein.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Abb. 34. Du große Herrin, schönste Frau, GL 648; Gott, aller Schöpfung heiliger Herr, GL 539.

Die Psalmenauswahl wurde für alle Vespren praktischerweise festgelegt, es sind auch an Ort und Stelle immer wieder Alternativen angeboten. Es steht in vielen Fällen jedoch nichts dagegen, die Abfolge der Psalmen anhand der LiturgiaHorarum bzw. des Stundenbuches zu wählen. Da die Psalmen 16, 110 bis 116, 119 (in Auswahl), 122, 130, 141 und 142 im Gesangbuch stehen und auch die entsprechenden Cantica zur Hand sind, können damit alle Psalmen für beide Sonntagsvespern im römischen Vier-Wochen-Zyklus damit abgedeckt werden. Für den Fall einer gesungenen Lesehore an Sonn- und Feiertagen sind die Psalmen 1, 2, 3, 24, 104 und 145 vorhanden.

Die Komplet folgt bis auf einige Antiphonen den aus dem alten *Gotteslob* bekannten Vorlagen, es sind die üblichen Psalmen 3, 91 und 134 wieder vorgesehen. Nach der Komplet stehen die vier (lateinischen) marianischen Antiphonen des *Breviarium Romanum* von 1568, das *Ave Maria* findet sich unter der Nummer 529. Die Letztverantwortlichen konnten sich allerdings nicht entschließen, das mit der LiturgiaHorarum 1970 wieder zu Ehren gekommene *Sub tuum praesidium* (Unter deinem Schutz und Schirm) als heute vorgesehene marianische Antiphon ins *Gotteslob* aufzunehmen.

Im Österreichteil des *Gotteslob* finden sich ebenfalls zahlreiche Materialien für die Feier der Tagzeitenliturgie. Sie dies die schon erwähnten einstimmigen und mehrstimmigen Ergänzungen zum Psalter, sowie drei weitere Vertonungen des Magnificat, davon eine nach der Melodie des Hymnus *Akathistos* (s. Abb. 13)

Dies alles wird ergänzt mit zusätzlichen Modellen für Bitten und Fürbitten, einem mehrstimmigen Responsorium, einer Alternative zum Luzernar des Stammteils und dem Salzburger Weihrauchsalm als Gesang für ein Weihrauchopfer.

Eine besondere Form der Tagzeitenliturgie sind die Trauermetten der Kar tage. Unter den Nummern 307 und 310 sind für den Karfreitag und den Karsamstag zwei Feiern angeboten, die sich an die Inhalte des Stundenbuches anlehnen. Wer die Lamentationen singen will, sei auf das Münchener Kantorale verwiesen.

6.3. Litaneien

Die Litaneiform ist eine der ältesten Gebets- und Gesangsstrukturen überhaupt. Neben den zahlreichen Kyrielitaneien enthält der Stammteil des *Gotteslob* als Abschluss des „Gesangskapitels“ eine Serie von 13 Litaneien, zu denen noch zwei weitere dazukommen, auf die einleitend verwiesen wird. Es sind die zunächst alle Klassiker wie die Allerheiligen- und die *Lauretanische Litanei*, oder die Neugestaltungen der Litanei vom Leiden Jesu, der Herz-Jesu Litanei und der für die Verstorbenen. Übernommen wurde auch die *Litanei von der Gegenwart Gottes* von Huub Oosterhuis, die ein beachtliches Zeugnis moderner religiöser Poesie darstellt. In den Stammteil wurde auch die Salzburger Jesus-Litanei aufgenommen:

Eine Litanei zum Heiligen Geist (Nr. 565) von Josef Seuffert wurde von Godehard Joppich musikalisch neu gestaltet.

		5
	K Du Gabe Got-tes, A er-bar-me dich un-ser.	
		6
	K Geist der Weisheit und der Ein-sicht, A er-bar-me dich un-ser.	
		7
	K Du Trost der Ver-las-senen, A er-bar-me dich un-ser.	
565		
8	K Geist, der die Her-zen wandelt, A er-bar-me dich un-ser.	
		
	K Von al-lem Bö-sen, A be-frei-e uns, Hei-li-ger Geist.	
		
	K Schaffe neu das Ant-lijz der Erde. A Komm, Hei-li-ger Geist.	

Abb. 35. *Heilig-Geist-Litanei* (Auszug), GL 565,5.6.7.8.

Die *Lauretanische Litanei* erhält als Ergänzung eine Marienlob-Litanei nach der Melodie des Hymnos *Akathistos*, sowie die Grüssauer (oder: Altöttinger) Marienrufe, deren Text Rupert Berger neu gestaltet hat.

Einen neuen Weg geht im Österreich-Teil die Litanei von den Heiligen und Seligen Österreichs (Nr. 974). Bei dieser Litanei, die sich über sechs Druckseiten erstreckt, wurde versucht, die aus Österreich stammenden bzw. im Land verehrten Heiligen und Seligen einigermaßen vollständig zu erfassen. Natürlich ist nicht daran gedacht, immer alles zu singen, man muss selbstverständlich auswählen. Neu ist, dass auf die Anrufungen des/der Heiligen bzw. Seligen ein „Epitheton“ folgt, eine Kürzestbeschreibung der angerufenen Person. Aus diesem Grunde besitzt die Vorsängerformel eine zusätzliche Flexa, die weggelassen wird, wenn man die Charakterisierung der angerufenen Personen auslassen will.

K Heilige Ma - ri - a, du Schutzfrau Ö - sterreichs,

A bit - te(t) für uns.

Heiliger Michael, * du Anführer der Scharen des Himmels
Ihr heiligen Engel, * geschaffen zur Ehre Gottes und zur
Hilfe für uns Menschen
Heiliger Johannes der Täufer, * du Stimme des Rufers in
der Wüste

Abb. 36. *Litanei von den Heiligen und Seligen Österreichs* (Auszug), GL-Ö 974,3.

7. Lateinische Gregorianik im *Gotteslob*

Lateinische Gesänge im Stil der Gregorianik sind neben lateinischen Gesängen aus jüngeren Vertonungen (z.B. Gesänge aus Taizé) auch im neuen *Gotteslob* wieder in einem notwendigen und vernünftigen Ausmaß enthalten. Verteilt auf 84 Nummern (ohne doppelt abgedruckte Gesänge) im Stamm- und Österreichteil findet man wiederum die Akklamationen und Responsorien des Ordo Missae, einige Ordinarien, Antiphonen aus dem *Graduale simplex*, marianische Antiphonen, Hymnen und Sequenzen u.a., kurz gesagt: alles, was zu einem „Basisrepertoire“ für eine dafür aufgeschlossene und kundige Gemeinde gehören

sollte. Der Umfang des Repertoires ist ungefähr gleich wie im alten *Gotteslob*, einige Gesänge sind entfallen (wie z.B. die 10. Messe (Marienmesse) des *Graduale Romanum*, die zweite Melodie des *Asperges* oder einige Alleluiarufe, die Chor- aber nicht Gemeindegesang sind usw.), einige andere dafür sind hinzugekommen (z.B. drei marianische Antiphonen, der Introitus *Requiem aeternam* oder Antiphonen für Propriumsgesänge).

7.1. Gründe für einen Gemeindegesang in lateinischer Sprache

Für die Aufnahme von Gregorianik, die im Leben vieler Gemeinden leider keine Rolle spielt, waren u.a. folgende Überlegungen maßgeblich:

- Das *Gotteslob* ist ein Liturgiebuch für *alle* Gemeinden des deutschen Sprachraums. Dazu zählen auch all jene urbanen Zentren und die vielen Kathedalkirchen, wo aufgrund von kulturellem und liturgischem Interesse sowie auch durch die Bildung der Gottesdienstteilnehmer ein Gemeindegesang in lateinischer Sprache möglich und ratsam ist. Dazu gehören auch all jene gottesdienstlichen Versammlungen in Klöstern und anderen geistlichen Gemeinschaften, in denen nicht zuletzt aus Gründen von Tradition und Internationalität ein Teil der täglichen Gottesdienste auch mit lateinischen Gesängen gefeiert wird. Das *Gotteslob* ist eben auch das Liturgiebuch solcher „Minderheiten“.
- Latein ist nach wie vor neben den Volkssprachen eine offizielle Sprache der römischen Liturgie. Alle liturgischen Bücher sind nach dem Konzil für den erneuerten Gottesdienst zuerst in lateinischen Versionen erschienen.
- Wie ein roter Faden zieht sich die Forderung nach einer bewussten und tätigen Teilnahme der Gläubigen an den liturgischen Handlungen durch die Liturgiekonstitution. Dies gilt selbstverständlich auch für die Liturgie in lateinischer Sprache. Für diese war nach dem Konzil aus dem breiten Strom der Überlieferung an gregorianischen Gesängen ein Basisrepertoire herauszufiltern und bereit zu stellen, das von allen in einer dafür aufgeschlossenen und willigen Gemeinde realisiert werden kann. Große Teile dieser für den Gemeindegesang vorgeschlagenen Gesänge, die etwa im *Liber Cantualis* 1995 von Solesmes gesammelt und publiziert worden sind, sind auch im neuen *Gotteslob* enthalten. Teile dieses Repertoires, wie etwa die *Missa mundi* oder die *Missa de angelis*, haben heute international Fuß gefasst und finden sich in fast allen europäischen und amerikanischen Gemeindegesangbüchern.
- Die Musikinstruktion *Musicamsacram* von 1967 hat klargestellt, dass der Verwendung mehrerer Sprachen in ein und derselben liturgischen Feier nichts entgegensteht. So können Chor und/oder Gemeinde ohne weiteres

- auch lateinisch singen, wenn Lesungen und Gebete deutsch vorgetragen werden. Niemand stößt sich daran, wenn im Jugendgottesdienst auch englisch gesungen wird.
- Lateinische Gesänge gehören heute nach wie vor weltweit zu einer katholischen corporate identity. Diese simple Beobachtung darf man jedoch nicht ideologisieren und den gregorianischen Choral schlechthin als Zeichen der Einheit in der katholischen Kirche hinstellen, was er nicht sein kann und will. Dennoch leuchtet ein, dass einem Touristen in Asien oder Lateinamerika (aber auch in Berlin oder Hamburg), der ein Kyrie aus der *Missa de angelis* mitsingt, dieser Gesang bekannt und „heimatlich“ vorkommen wird, als ein Signal einer weltweiten, auch hörbaren akustischen Identität. Bei den großen Papstmessen am Petersplatz in Rom sind solche Gesänge fast das einzige, was Gläubige aus aller Welt beim gemeinsamen Singen miteinander verbinden kann. Solche Signale werden in einer Zeit verstärkter gesellschaftlicher Mobilität immer wichtiger.
 - Die Liturgiekonstitution bezeichnet den gregorianischen Choral als den „cantus proprius“ der römischen Liturgie, als jenen Gesang, der ein integraler Bestandteil dieser Liturgie, ihr zu *eigen*, ist. Das ist kein historisches Argument, sondern ein liturgietheologisches. Der gregorianische Gesang ist ein rhetorisch gekonnter Vortrag von Worten der Heiligen Schrift mit musikalischen Mitteln. Der Gesang steht im Dienste des Wortes und seiner Auslegung, er ist gesungene Interpretation der Bibel in der Liturgie. Der Choral ist genuine Musik der römischen Liturgie, die erste europäische liturgische Musik, der in der Frage eines von der Liturgie her gedachten idealen Verhältnisses von Text und Musik ein Modellcharakter zugesprochen werden kann. So sollte alle liturgische Musik sein, nicht als Stilkopie, sondern in der Ausprägung eines Dienstes am Wort.

7.2. Neuerungen

Das neue *Gotteslob* enthält den Ordo Missae – den Grundverlauf der Messe – zweisprachig, deutsch und lateinisch. Grundlage dafür ist die jüngste (dritte) amtliche Ausgabe des *Missale Romanum* von 2002 in der Version von 2008. Hier finden wir alle Modellmelodien für die Kantillation in lateinischer Sprache; die für die Gemeinde relevanten sind im *Gotteslob* abgedruckt. An dieser Stelle finden sich auch all jene Erweiterungen der Kantillation gegenüber dem *Missale Romanum* von 1970 bzw. dem *Graduale Romanum* von 1974. Dazu gehören z.B. der Gesang des *Domine, non sum dignus* (Herr, ich bin nicht würdig) oder der Gesang des *Suscipiat* (Der Herr nehme das Opfer an ...), der nun erstmals auch in einem Gemeindegesangbuch steht.

(lateinisch)
 P Oráte, fratres: ut meum ac vestrum sacrificium acceptá-
 bile fiat apud Deum Patrem omnipoténtem.

A Su - scípiat Dóminus sacrificium de mánibus tuis

ad laudem et glóriam nóminis su - i, ad utilitátem

quoque nostram totiúsque Ecclésiae su - ae san - ctae.

Abb. 37. *Suscipiat Dominus sacrificium*, Gemeindegebet bei der Gabenbereitung.

Die gregorianischen Ordinarien wurden etwas reduziert, da sich bei der groß-
Gotteslob-Umfrage gezeigt hatte, dass die „Marienmesse“ (Ordinarium X
 des *Graduale Romanum*) kaum verwendet worden ist. An dessen Stelle sollte die
 „Sonntagsmesse“ mit dem Kyrie *Orbis factor* (XI. Messe des Graduale) treten.
 Diese ist jedoch in der Evaluierung der Probepublikation relativ schlecht wegge-
 kommen, sodass von diesem Ordinarium nur das besser bewertete Kyrie in das
Gotteslob aufgenommen worden ist. An diesem Kyrie wird auch notationstech-
 nisch sichtbar, dass die Abfolge der Kyrie-Gesänge im neuen *Gotteslob* gegenüber
 der Ausgabe von 1975 geändert worden und dem weltkirchlichen Brauch wieder
 angeglichen worden ist: Der sechste Ruf – die verlängerte musikalische Version
 des fünften Rufes ist in jedem Fall die verlängerte Melodie. (Es fehlt also nach
 dem fünften Ruf das Wiederholungszeichen.)

Kyrie

121

K/A Ký - ri - e, e - lé - i - son.

K/A Chri - ste, e - lé - i - son.

K Ký - ri - e, e - lé - i - son.

A Ký - ri - e, e - lé - i - son.

! Vat. XI, G: Herr, erbarme dich. Christus, erbarme dich. Herr, erbarme dich.

Abb. 38. *Kyrie*, GL 121.

Auf vielfältigen Wunsch hin wurde auch das „feierliche“ *Itemissaest* reaktiviert, das nun auch wiederum im *Graduale Novum* 2011 steht:

Entlassungsruf

123

P(D) I - te, mís - sa est.
A Dé - o grá - ti - as.

Vcl. II

Abb. 39. *Itemissaest*, GL 123.

Völlig außer Streit stand die Aufnahme von Hymnen wie *Veni, creator spiritus* oder *Pangelingua* (mit der Strophe *Tantum ergo sacramentum*) sowohl in deutscher als auch in lateinischer Version. Das Gleiche gilt für die (an sich obligatorisch zu singenden) Sequenzen *Victimaepaschallaudes* und *Veni, sancte Spiritus*.

Einige neu ins *Gotteslob* aufgenommene Antiphonen sind so genannte „Ferialantiphonen“ der Tagzeitenliturgie, einfachste Rufe bzw. Kehrverse, die ursprünglich an den gewöhnlichen festfreien Tagen als Rahmen bzw. als Interpretationshilfe der bzw. für die jeweiligen Psalmen gesungen worden sind. Solche Antiphonen werden als Beispiele für einen einfachen, aber authentischen gregorianischen „Gemeindegang“ als Propriumsgesänge im nachkonziliaren *Graduale simplex* zusammen mit ausgewählten Psalmversen etwa zum Einzug, zur Gabenbereitung oder zur Kommunion verwendet. Das *Gotteslob* enthält einige Beispiele dieses Repertoires, das leicht für alle (die das wollen) nachzusingen ist. Ein Beispiel dafür ist eine Antiphon der traditionellen Sonntagsvesper:

Vila
885

Sit no-men Dó - mi - ni be - ne - díc - tum
in sae - cu - la.

T: Ps 113, 2. M: gregorianisch, Ö: Der Name des Herrn sei gepriesen von nun an bis in Ewigkeit.

Abb. 40. *Sitnomen Domini*, GL-Ö 885.

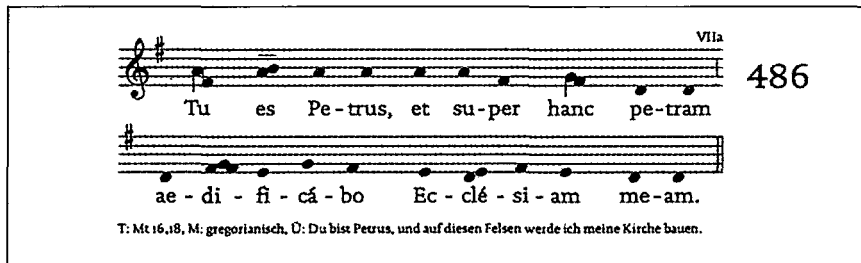
7.3. Melodiefassungen

Bei der Wahl der Melodiefassungen galt grundsätzlich das Prinzip, die Melodien der *jüngsten* offiziellen bzw. offiziösen (wo es keine amtlichen Melodieausgaben mehr gibt) Publikationen des Gregorianischen Repertoires zu übernehmen. Das *Gotteslob* 2013 ist also auch bezüglich der lateinischen Melodien (in den meisten Fällen) auf dem neuesten Stand, der vor allem bei den Antiphonen durch das *Antiphonale Romanum II* (Rom 2009) und den *Ordo Cantus Officii* 1985 (dessen zweite amtliche Ausgabe ist noch nicht „offiziell“) mit seinen Verweisen auf die jüngsten Solesmenser Publikationen wie *Psalterium Monasticum* 1981 bzw. *LiberHymnarius* 1983 repräsentiert ist. Umgesetzt sind alle diesen Neuerungen, die durch jahrzehntelange Forschungen bestens abgesichert sind, auch im *Antiphonale Monasticum*, Solesmes 2005-2007, sowie in den in den letzten Jahren vom Kapellmeister der Cappella Giulia, P. Pierre Paul O.M.V., erstellten Liturgieheften für Laudes und Vesper im römischen Petersdom. Für das Repertoire der Messe gelten als Referenzpublikation das *Graduale Novum* 2011, sowie das *Missale Romanum* in der Version von 2008.

Mit nur wenigen Ausnahmen hat man sich konsequent an die hier genannten Publikationen gehalten. Eine dieser Ausnahmen ist der Introitus *Requiem aeternam*, bei dem nach langen Diskussionen entschieden worden ist, „aus pastoralen Gründen“ die herkömmliche Version zu belassen. Das Argument im Klartext: wer diesen Introitus bisher schon so gesungen hat, wird ihn nicht mehr umlernen wollen.

Bei den Gesängen des Ordinariums (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei, Credo) wurde grundsätzlich nichts geändert. Die Überlieferungslage dieser (fast insgesamt) sehr spät entstandenen oder aufgezeichneten Gesängen ist dermaßen komplex, dass die von Dom Pothier für das *Kyriale* von 1905 ausgewählten Melodiefassungen auch heute ohne weiteres als eine der gültigen von allen möglichen Auswahlentscheidungen angesehen werden kann.

Keine Melodieänderung, wohl aber eine rhythmische Präzisierung im Lichte der ältesten Handschriften finden wir in der Antiphon *Tu es Petrus*. Im neuen *Gotteslob* steht über dem Wort *es* (du bist) ein Episem. Dieser horizontale Strich über den beiden Noten deutet an, dass dieses Wort zu betonen, und damit auch etwas zu dehnen ist. Dies verschiebt den Sinnakzent des Satzes. Es heißt nun nicht mehr: „Du bist *Petrus*“ (no na, wer ist er denn sonst?), sondern „Du *bist* Petrus“, das bekräftigende Bekenntnis der Gemeinde zu jenem Apostel, von dem auch die Singenden heute glauben, dass der Herr selbst ihm einen zentralen Dienst im Aufbau der Kirche anvertraut hat.



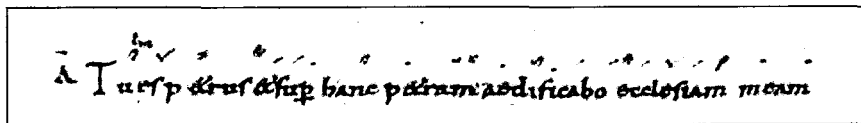
486

Tu es Pe-trus, et su-per hanc pe-tram
ae-di-fi-cá-bo Ec-clé-si-am me-am.

T: Mt 16,18, M: gregorianisch, O: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen.

Abb. 41. *Tu es Petrus*, GL 486.

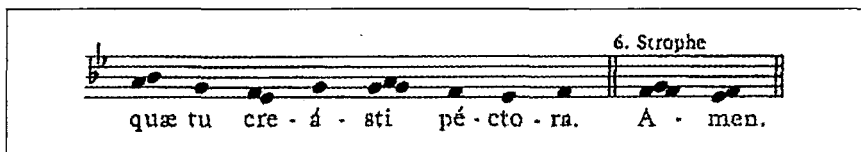
Diese Feinheit der Betonung ist von nicht unwesentlicher theologischer Bedeutung: sie drückt die Zustimmung der Gemeinde zur realen Existenz des Petrusdienstes aus, unbeschadet aller (ökumenischen) Diskussionen rund um die Ausgestaltung und Handhabung dieses Auftrags durch den Papst und seine Behörden. Die konkrete rhythmische Darstellung dieser Antiphon ist dem Antiphonar des St. Galler Mönches Hartker entnommen, das um das Jahr 1000 geschrieben worden ist.


Abb. 42. CH-SGs 391, 89 Antiphonar St. Gallen um 1000, „Codex Hartker“,
Tu es Petrus; online: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0391/089>

Über dem Wort *es* befindet sich gut sichtbar der hakenförmige Pesquadatus, welcher den Mehrwert dieses Wortes anzeigt, realisierbar durch Betonung und Dehnung.

Viele Änderungen sind geringfügig und auf den ersten Blick kaum sichtbar. Man hat sie übernommen, um eine gewisse Einheitlichkeit und Gemeinsamkeit mit den gängigen neuen römischen Büchern herzustellen.

Im Hymnus *Venicreatorspiritus* betrifft dies z.B. eine einzige (ornamentale) Note in der Schlusskadenz:



6. Strophe

quæ tu cre-á-sti pé-cto-ra. A-men.

Abb. 43. *Venicreatorspiritus* (Auszug), GL (alt) 240

1 quae tu cre - á - sti pé - cto - ra. 6 A - men.

Abb. 44. *Veni creator spiritus* (Auszug), GL 314.

Demgegenüber deutlichere Änderungen betreffen die Antiphon *Ave Maria*, welche in der Version des *Antiphonale Romanum* 2009 ins *Gotteslob* übernommen worden ist. Da der Gesang im *Gotteslob* bisher nicht enthalten war, wird die Änderung vermutlich nur denjenigen auffallen, welche den Gesang aus älteren lateinischen Büchern kennen. Und damit fällt das Hindernis des „Umlernens“ wohl weitgehend weg.

529 A - ve Ma - rí - a, grá - ti - a ple - na: Dó - mi - nus
Gegrüßest seist du Maria, voll der Gnade, der Herr
te - cum: be - ne - dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus, Al - le - lú - ia.
ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, Halleluja.
in der Österlichen Bußzeit: ... mu - li - é - ri - bus.

Abb. 45. *Ave Maria*, GL 529.

Im *Antiphonale Romanum* 1912 hat die Antiphon so ausgesehen:

1. A - ve Ma - rí - a, * grá - ti - a plena: Dómi - nus te - cum: be - ne - dí - cta tu in mu - li - é - ri - bus, al - le - lú - ia. E u o u a e.

Abb. 46. *Ave Maria*, *Antiphonale Romanum* 1912.

Im *Antiphonale monasticum* 1934 wurde u.a. das *B* bei *Maria* durch ein *H* ersetzt.

Die Antiphon *Ave Maria* ist im heutigen Stundenbuch auch als Marianische Antiphon für die Komplet gegeben.

Das *Gotteslob* enthält wiederum ein lateinisches Magnificat. Die Textversion stammt diesmal aus der heutigen für die Liturgie zur Verwendung vorgeschriebenen lateinischen *Nova Vulgata*, die gegenüber dem klassischen Vulgatatext einige kleine Änderungen aufweist. So heißt es z.B. statt „Et misericordiaeius a progenie in progenies“ heute „Et misericordiaeius in progenies et progenies“. Das Magnificat wurde im alten *Gotteslob* mit dem 6. Ton verbunden, heute steht es im 8. Ton. Zum einen fallen dadurch die in der Praxis lästigen Differenzen zwischen dem lateinischen und dem deutschen 6. Ton weg, zum anderen gibt es wesentlich mehr mehrstimmige Magnificatvertonungen in Versettenform im 8. Ton als im 6. Die Wahl war also von praktischen Motiven geleitet.

7.4. Notation

Die Notation der gregorianischen Gesänge war ein lange teils heftig diskutiertes Kapitel, bis die Bischöfe in der Unterkommission entschieden haben, eine weiterentwickelte Form der bisherigen „Knödelnotation“ zu verwenden. So hat sich das Druckbild der gregorianischen Gesänge doch deutlich verändert. Mit Hilfe eines veränderten Zeichensatzes wird versucht, z.B. Liqueszenzen durch Kleindruck der Notenköpfe darzustellen, die Neumengruppierungen durch graphische Zusammenführung bzw. Trennung (klarere Abstände) besser kenntlich zu machen. Zur besseren optischen Gliederung haben manche Zweier- und Dreiergruppen auch Verbindungslinien und Notenhälse bekommen. Mit diesen graphischen Mitteln soll ein differenzierteres Singen angeregt werden. Den Gesängen wurde weiters eine Übersetzung beigegeben, freilich keine wörtliche Interlinearübersetzung, sondern die amtliche deutsche Version, die in manchen Fällen durchaus vom lateinischen Ausgangstext differieren kann.

Bezüglich der Einschätzung, welche Notationsart von Gregorianik (herkömmliche Quadratnotation, Quadratnotation auf fünf Linien mit Violinechlüssel, halslose Notenköpfe auf fünf Linien usw.) ein differenzierteres und flüssigeres Singen fördert oder behindert, ob Quadratnotation dem Singen eher hinderlich oder förderlich ist, konnten sich die Fachleute nicht einig werden. Ob die jetzige Lösung der Weisheit letzter Schluss ist? Die Zukunft wird es zeigen, ob die Einschätzung der Entscheidungsträger richtig oder weniger zielführend war.

110

San - ctus, San - ctus, San - ctus
Heilig, heilig, heilig

Dó - mi - nus De - us Sá - ba - oth.
Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.

Ple - ni sunt cae - li et ter - ra gló - ri - a tu - a.
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit. ♪

Abb. 47. *Sanctus, Missa de angelis* (Auszug), GL 110.

8. Deutsche Gregorianik im *Gotteslob*

Deutsche Gregorianik ist heute ein musikalisch-liturgisches Phänomen mit vielen Aspekten. Schon im hohen und späten Mittelalter hat man begonnen, einzelne Hymnen, Sequenzen oder Antiphonen „einzudeutschen“. Im Zeitalter der Reformation erhielt nicht nur die Gattung Kirchenlied einen besonderen Auftrieb, sondern bei der Umformung der Liturgie in die Volkssprache trat vor allem in den lutherischen Kirchen das Phänomen verstärkt auf, lateinische Melodien auch mit deutschen Texten zu singen. Im 20. Jahrhundert war es im Bereich der evangelischen Kirchen zunächst die Alpirsbacher Bewegung, die – ganz im Sinne des damaligen Zeitgeistes – die aktuellen Solesmenser Melodien mit deutschen Texten versehen hat. Sonderwege ging man in Österreich: Komponisten wie Vinzenz Goller oder später Hermann Kronsteiner haben „im Geiste“ der Gregorianik komponiert und dabei neue Melodien geschaffen, die mehr oder weniger an Gregorianik erinnern, aber den Sing- und Hörgewohnheiten der damaligen Gemeinden entschieden besser entgegenkommen.

Im *Gotteslob* 1975 gibt es auch eine Art von deutscher Gregorianik, in der lateinische Melodiemodelle, z.B. Antiphonen oder Responsorien, mit deutschen Texten in „kraftvollen Rhythmen des Mittelalters“ wiedergegeben sind, wie es der Sekretär für die Kommission des *Gotteslob* 1975, Josef Seuffert, einmal dem Autor dieses Beitrags gegenüber ausgedrückt hat. Diese metrisierte Gregorianik hat zweifellos auch historische Vorbilder, entspricht aber wohl mehr der Mittelalterimagination der *Carmina Burana* von Carl Orff als den historischen Tatsachen etwa vom achten bis zum zwölften Jahrhundert. Etliche dieser Stücke wurden da-

her im *Gotteslob* 2013 wieder „entmetrisiert“ und im Sinne der Offenheit für den Sprachrhythmus mit halslosen Notenköpfen notiert:



Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

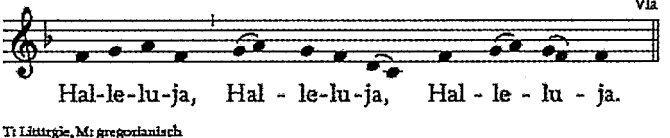
Abb. 48. *Halleluja*, GL (alt) 530,7.



Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

Via. Q19
VIIa. Q43

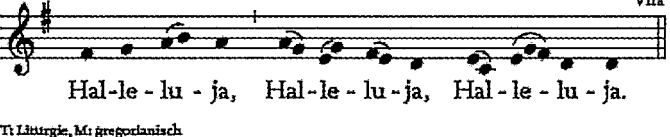
Abb. 49. *Halleluja*, GL (alt) 531,3.



Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

Vla
Ti Littergie, Mi gregorianisch

Abb. 50. *Halleluja*, GL 175,2.



Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja, Hal-le-lu-ja.

VIIa
Ti Littergie, Mi gregorianisch

Abb. 51. *Halleluja*, GL 175,5.

Völlig neue Aspekte auch für die deutsche Gregorianik brachten all jene Erkenntnisse zum Wesen und zur Aufführungspraxis gregorianischer Melodien, die mit dem Stichwort „Gregorianische Semiologie“ verbunden sind. Nicht die „schö-

ne Melodie“ ist das Vorrangige, sondern der rhetorisch gekonnte Vortrag eines liturgischen Textes, der mit musikalischen Mitteln interpretiert wird. Melodie, Rhythmus und Modus sind die Mittel, um einen Text in seinen Tiefenschichten besser zu gestalten und zu erfassen, aber auch akustisch besser mitvollziehen zu können. Dafür haben Autoren wie Godehard Joppich, Rhabanus Erbacher oder Johannes Berchmans Göschl einen völlig neuen Typus deutscher Gregorianik geschaffen: Kompositionen, die nicht Bearbeitungen gregorianischer Melodien sind, sondern mit gregorianischen Melodieformeln völlig neu geschaffene modale Gesänge, die perfekt der Struktur der deutschen Sprache entsprechen.

Mit der Übertragung der liturgischen Bücher in die Muttersprachen im Zuge der Liturgiereform nach dem zweiten Vatikanum ist muttersprachliche Gregorianik längst zu einem weltweiten internationalen Phänomen geworden. In der mehr oder weniger geschickten Adaption gregorianischer Melodien in die Volkssprachen wurde auch ein gewichtiger Identitätsfaktor des weltweiten Katholizismus geschaffen. Wo immer man ist: Kirche ist auch in den Melodien ihrer Liturgie wiedererkennbar. Man braucht nicht jedes Detail zu verstehen, schon rein assoziativ weiß man über die Melodien, worum es sich bei einem Gesang gerade handelt.

Als Beispiel dafür sei eine Version der *Missa de angelis* auf chinesisches mitgeteilt:

天神弥撒

垂怜曲

1=D

1 3 4 5	5 6 5 4	5 1 6 5 4 5 6 5	5 3 2 1	4 3 2 2 1	
Kyri - e -			le-i-son.		
上 主			求 祢垂怜!		
1 3 4 5	5 6 5 4	5 1 6 5 4 5 6 5	5 3 2 1	4 3 2 2 1	
Kyri - e -			le-i-son.		
上 主			求 祢垂怜!		
3 3 2 1	7 1 1 3 4	5 6 5 4 5	5 3 2 1	4 3 2 2 1	
Christe -			le-i-son.		

Abb. 52. *Missa de angelis* (chinesisch).

Im *Gotteslob* 2013 (Ausgabe für Österreich) finden sich insgesamt 95 Nummern, deren Gesänge dem weiten Feld der deutschen Gregorianik zuzurechnen sind. Von denen seien nun einzelne Typen bzw. Erscheinungsweisen vorgestellt.

8.1. Übertragung von Hymnen

Eine sehr einfache Transformation von lateinischen zu deutschen Gesängen ist überall dort möglich, wo es sich um metrisch gebundene Gesänge handelt, die ebenfalls in gleicher poetischer Struktur in deutscher Sprache vorliegen. Dies ist z.B. bei zahlreichen Hymnen der Tagzeitenliturgie der Fall, deren Übersetzungen, oder manchmal besser gesagt: freiere Übertragungen aus der lateinischen Liturgia Horarum im deutschen Stundenbuch vorliegen. Die Bearbeiter haben sich an das Vermaß des Originals gehalten, und so können die lateinischen Melodien, wenn sie streng syllabisch und kaum verziert sind, problemlos auch zu den muttersprachlichen Texten verwendet werden.



1 Gott, heil-ger Schöp-fer al - ler Stern, er-leucht
uns, die wir sind so fern, dass wir er - ken-nen
Je - sus Christ, der für uns Mensch ge - wor-den ist.

2 Denn es ging dir zu Herzen sehr, / da wir gefangen waren
schwer / und sollten gar des Todes sein; / drum nahm er
auf sich Schuld und Pein.

3 Da sich die Welt zum Abend wandt, / der Bräutigam
Christus ward gesandt. / Aus seiner Mutter Kämmerlein /
ging er hervor als klarer Schein.

Abb. 53. *Gott, heiliger Schöpfer aller Stern* (Auszug), GL 230.

Als Beispiel dafür dient der Adventhymnus *Conditor alme siderum*, dessen Übertragung von Thomas Müntzer aus dem Jahre 1523 von der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL) 1973 in einer sprachlich modernisierten Version publiziert worden ist. Die Melodie bereitete hier keine Probleme, wohl aber der Text. Bei dieser Nachdichtung tauchten gravierende theologische Mängel auf, die ihren Ursprung in einem Missverständnis von Müntzer hatten, das auch uns heute nicht fremd ist. In der ersten Zeile der ersten Strophe wird der „Schöpfer aller Stern“ angesprochen:

„Cónditor alme sfderum / aetérnaluxcredéntium, / Christe, redémptorómnium, exáudiprecessúpplicum“. Die dritte Zeile der ersten Strophe macht klar, wer als der Schöpfer der Welt angesprochen ist: Christus. Nach Überzeugung und Lehre der alten Kirche war nicht nur der Vater, sondern auch Christus als Teil der Heiligen Dreifaltigkeit an der Erschaffung der Welt beteiligt. Dieses Bewusstsein ist verloren gegangen, und das Schöpfungswerk wurde seit dem ausgehenden Mittelalter hauptsächlich als Werk des „Vaters“ begriffen. Daher kann Müntzer auch so übersetzen, dass Gott Vater, der Schöpfer, uns erleuchten möge, seinen Sohn, Christus, zu erkennen. Dies ist freilich recht weit von der Idee des Ursprungstextes entfernt. In der Übersetzung der zweiten Strophen beginnt nun das theologische Problem:

„Qui cóndolensintéritu mortis périfresæculum, salvástimundumlánguidum, donans reis remédium“. Das „Qui“ des lateinischen Relativsatzes bezieht sich nun auf den in der ersten Strophe angesprochenen „Sohn“. Müntzer jedoch hatte die Ansprechebene geändert und spricht folglich in der zweiten Strophe noch immer vom „Vater“. Und wenn es dann ursprünglich (auch im GL 1975) geheißen hat „drum nahmst du auf dich Schuld und Pein“, dann sind wir bei einer theologischen Irrlehre angelangt, welche die Kirche schon in der Antike als „Patripassianismus“ verurteilt hat, nämlich die Meinung, Gott Vater selbst habe in der Gestalt des Sohnes am Kreuz gelitten. Daher mussten AÖL und GL schlussendlich die zweite Strophe zurechtrücken, indem es nun theologisch korrekt heißt: „drum nahm er auf sich Schuld und Pein“.

In ähnlicher, vielleicht noch verschärfter Weise musste bei der Übersetzung des Fronleichnamshymnus *Pangelinguagloriosicorporismysterium* um eine theologisch korrekte Sprache gerungen werden. Maria Luise Thurmair ist in ihrer Nachdichtung des Hymnus *Das Geheimnis laßt uns künden* (GL alt 544) in teils sehr freier Weise mit dem Original des Thomas von Aquin umgegangen.

Zu einem echten Stein des Anstoßes, vor allem im jüdisch-christlichen Dialog, wurde die Übertragung der bekannten 5. Strophe:

„Tantum ergo Sacraméntum / venerémurcérnui: / et antíquumdocumentum / novocedatritui: / praestetfidessupplémentum / sénsuumdeféctui.“

„Gott ist nah in diesem Zeichen: / Kniet hin und betet an. / Das Gesetz der Furcht muss weichen, / da der neue Bund begann; / Mahl der Liebe ohnegleichen: / Nehmt im Glauben teil daran.“

Die Strophe ist insgesamt nicht sehr sorgfältig nachgedichtet worden. Erkennt man in den ersten zwei Zeilen noch eine gewisse Nähe zum Ursprung, ist die zweite Hälfte der Strophe jedoch Meilen weit davon entfernt. Mit der Bezeichnung des Alten Testaments als „Gesetz der Furcht“ ist freilich ein Missgriff passiert, dessen Tragweite offenbar weder die Autorin noch sonst jemand bei der Erstellung (Sub- und Hauptkommission) und Approbation (deutschsprachiger Episkopat) des *Gotteslob* 1975 begriffen hat. Dementsprechend heftig wurden auch im Laufe der

Zeit die Reaktionen, und es war klar, dass eine neue deutsche Version her musste. Ein Problem bei der Übersetzung ist jedoch, dass die Formulierung des Thomas von Aquin in der 3. und 4. Zeile im Sinne einer Ablösung des Alten Testaments durch das Neue fehlinterpretiert werden kann. Wie Albert Gerhards es einmal prägnant formuliert hat: Es geht im lateinischen Original um die heilsgeschichtliche / rituelle Abfolge von Tieropfer und Eucharistie. Die falsche Deutung, dass hier die Substitution des Alten Testaments durch das Neue Testament angesprochen wäre, hat nach heutigem Kenntnisstand vermutlich Heinrich Bone 1847 in seiner bis zur Liturgiereform weit verbreiteten Übersetzung des Hymnus in die Welt gesetzt: „Dieser Bund wird ewig währen, und der alte hat ein End.“ (Von Bund und Bundestheologie ist bei Thomas an dieser Stelle nirgends die Rede.) Spätere Übersetzungen folgen diesem Gedankengang, Thurmair hat ihn gar noch übersteigert.

Nachdem die AG 1 Lieder in dieser Frage lange auf der Stelle getreten ist – alle vorgelegten Versionen (auch prominenter Theologen) fanden nicht das Gefallen der Kommissionsmitglieder –, wurde der Innsbrucker Liturgiewissenschaftler Liborius Lumma beauftragt, eine neue Nachdichtung zu versuchen, die möglichst nahe am Original sein sollte und die Falle eines Missverständnisses der 5. Strophe elegant umgeht. Nach vielem Hin und Her und einem Feilschen um fast jeden Begriff wurde seine Version von 2008 letztlich in das GL 2013 als Nr. 493 (*Preise, Zunge, das Geheimnis*) aufgenommen, nachdem zwischenzeitlich schon erwogen worden ist, den Hymnus überhaupt nur mehr in der lateinischen Version abzudrucken.

„Lasst uns dieses große Zeichen / tiefgebeugt nun beten an. / Altes Zeugnis möge weichen, / da der neue Brauch begann. / Was die Sinne nicht erreichen, / nehme doch der Glaube an.“

Hier wird in poetischer Weise gesagt, dass es bei dem angesprochenen Ende und Neubeginn um liturgische Vollzüge geht (ritus = Brauch). Verschiedenen Proponenten des jüdisch-christlichen Dialogs war auch das noch zu wenig eindeutig. Daher haben Erich Zenger und Albert Gerhards eine Modifikation der dritten und vierten Verszeile vorgeschlagen: „*Altes Zeugnis konnte weichen, / da ein neuer Dienst begann.*“ Diese Version ist zumindest grammatikalisch wieder weiter von Thomas entfernt, wenngleich in eine andere Richtung. Sie wurde von der AG 1 nicht angenommen. Lumma hat sich in seiner Version sehr nahe an den Formulierungen des Originaltextes bewegt. Dadurch werden die Gedanken des Thomas von Aquin in Gestalt seiner *poetischen* Theologie der Eucharistie etwas plastischer dargestellt, als dies andere Nachdichtungen vermögen.

8.2. Sequenzmelodie einmal metrisch

Ein musikalisches „Problem“ sollte mit der jetzigen Version der Pfingstsequenz (GL 344 *Komm herab, o heiliger Geist*) gemildert werden. Die Sequenzenmelodie

in ihrer sprachmelodischen Form wurde als zu lang(weilig) empfunden. Die AG 2 (Gesänge) hat daher vorgeschlagen, die Melodie in einer rhythmisierten metrischen Form abzdrukken. Diese Praxis ist nichts Neues: aus dem Spätmittelalter kennen wir genug Beispiele, dass etwa Hymnenmelodien im Dreierhythmus gesungen worden sind. Und der so genannte „Cantus fractus“, der metrisierte Choral ab dem späten Spätmittelalter, ist ein heute gut erforschetes Detail der komplexen Geschichte des Choralgesangs. Mit dem Verfahren der Metrisierung wollt man zur „Belebung“ dieser Sequenz etwas beitragen, ist doch für die Mehrzahl der Kirchgänger ein metrisiertes Singen näher bei ihren musikalischen Gewohnheiten als ein freirhythmisches. Die lateinische Version (GL 343) des gleichen Gesangs bleibt brav „gregorianisch“, die deutsche hat einen „heutigen“ rhythmischen Schwung.

344

1 Komm he - rab, o Heil - ger Geist, der die
2 Komm, der al - le Ar - men liebt, komm, der

1 fin - stre Nacht zer - reißt, strah - le Licht in
2 gu - te Ga - ben gibt, komm, der je - des

1 die - se Welt. 3 Höch - ster Trö - ster in der
2 Herz er - hellt. 4 In der Un - rast schenkst du

Abb. 54. *Komm herab, o Heiliger Geist*, GL 344.

343

1 Ve - ni San - cte Spí - ri - tus, et e - mít - te cae - li - tus
lu - cis tu - ae rá - di - um. 2 Ve - ni pa - ter páu - perum,
ve - ni da - tor mú - ne - rum, ve - ni lu - men cór - di - um.
3 Con - so - lá - tor óp - ti - me, dul - cis ho - spes á - ni - mae,

Abb. 55. *Veni Sancte Spiritus*, GL 343.

8.3. Adaptierungen lateinischer Melodiemodelle

Keine besonderen Schwierigkeiten machten die Übertragungen des Responsoriums (Responsorium breve bei Laudes und Vesper). Die musikalische Gestalt dieser Gesänge besteht aus rezitativischen Melodieformeln, welche mit einer Vielzahl von Texten in unterschiedlichen Textstrukturen kombiniert werden können, wie es auch bei der Psalmodie oder etwa bei den Lesungstönen der Fall ist. Zwei gängige lateinische Melodiemodelle sind wiederum im GL 2013 vertreten: GL 630,4 *Dein Wort ist Licht und Wahrheit* bzw. GL 644,1 *Christus ist erstanden*.

RESPONSORIUM 644

K/A Christus ist er - stan - den, Hal - le - lu - ja,

Hal - le - lu - ja. K 1 Er hat den Tod be - zwun - gen.
2 Er ist erhöht zum Va - ter.

A Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja. K Ehre sei dem Va - ter

Abb. 56. *Christus ist erstanden* (Auszug), GL 644, 1.2.

Anders hingegen verhält es sich mit dem Responsorium *Christus, du Sohn des lebendigen Gottes, erbarme dich unser* (GL 616,8). Dessen Melodie ist eine Kreation der Kommission für das GL 1975.

Mitunter wurden auch deutsche Texte mehr oder weniger geschickt lateinischen Antiphonen unterlegt.

234

1 Ihr Himmel, tau-et den Ge-rechten, ihr Wol-ken,
2 Ro-rá - te cae-li dé - su - per, et nu-bes

1 reg - net ihn he - rab.
2 plu - ant iu - stum.

T: nach Jes 45,8. M: gregorianisch

Abb. 57. *Ihr Himmel, tauet den Gerechten*, GL 234.

Im Falle dieser pseudogregorianischen Melodie aus dem 19. Jahrhundert ist dies (fast) perfekt gelungen. In den meisten Fällen stimmen Melodie- und Textakzent auch in der Übertragung überein, nur die starke Zweitongruppe über dem betonungsschwachen Artikel „den“, der von der lateinischen Betonung „désuper“ herrührt, stört die volle Harmonie zwischen Wort und Ton.

Ein weiterer Bereich der deutschen Gregorianik sind die Adaptierungen bekannter lateinischer Melodien für den Gebrauch mit deutschen Texten bzw. auch die Adaptierung von Psalmtonen.

So ist z.B. der sechste *deutsche* Psalmton vom sechsten *lateinischen* Ton in der Schlusskadenz verschieden. Hat der lateinische Ton vor dem Wortakzent nur zwei Vorbereitungssilben, sind es im Deutschen drei, da die Zweitongruppe in zwei Einzelsilben aufgelöst worden ist.



Abb. 58 VI. Psalmton, Deutsch, GL 61,2.



Abb. 59 VI. Psalmton, Lateinisch, Antiphonale Romanum II, 2009, 742.

Zu den Adaptierungen von Antiphonen gehören so bekannte Beispiele wie *Ubicaritas et amor – Wo die Güte und die Liebe wohnt*.

Wo die Gü - te und die Lie - be wohnt,
dort nur wohnt der Herr.

T u. M: siehe Nr. 442

U - bi cá - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est.

Abb. 60. *Wo deine Güte und die Liebe wohnt*, GL 305,5/442; *Ubi caritas et amor*, GL 285.

Die deutsche Version folgt im Großen und Ganzen der lateinischen, es werden jedoch konsequent alle Mehrtongruppen aufgelöst, sodass ein rein syllabischer Gesang entsteht. Ein großer Eingriff ist jedoch die Umgestaltung der Kadenz. Während die lateinische Version eine „offene Kadenz“ darstellt, welche die Wirkung eines modernen Halbschlusses entfaltet, wird diese Spannung im deutschen durch eine normale Kadenz aufgelöst. Dies ist nicht unbedingt ein Gewinn.

Ein Detail der lateinischen Textfassung sei nicht verschwiegen. Der seit dem 9. Jahrhundert übliche Satz „Ubicaritaset amor“ heißt zwar im *Missale Romanum* 1970 noch so, wurde aber im *Ordo Cantus Missae* 1972 bzw. im *Graduale Romanum* 1974 abgeändert in „Ubicaritasestvera“, was auch das Missale von 2002 übernommen hat. Aus „Güte und Liebe“ wurde die „wahre Güte“. Amor – die Liebe – als Ausdruck der Nähe Gottes hatte offenbar keinen Platz mehr in einem verengten theologischen Verständnis der Siebzigerjahre. Das *Gotteslob* 2013 war in diesem Punkte „ungehorsam“ und hat diese Verschlimmbesserung nicht mit vollzogen.

Ein Beispiel für ein rundum (musikalisch) geglückte Adaptierung ist die Antiphon *Zum Paradies mögen Engel dich geleiten*. Da deutsche (GL 515) und lateinische (GL 516) Version unmittelbar nebeneinander stehen, kann man beides gut miteinander vergleichen.

Abb. 61. *Zum Paradies / In paradisum*, GL 515/516.

Die deutsche Fassung bietet eine vollkommene Übereinstimmung von Text und Melodie, Akzente und unbetonte Silben bzw. Töne sind absolut deckungsgleich. Erreicht wurde dies durch die Auflösung von Mehrtongruppen (z.B. „Chorus angelorum“ – „Die Chöre der Engel“), den Verzicht auf Melismen (z.B. „aeternam“ – „ewiges“) und die Angleichung der Tonzahlen an die Silbenzahl (z.B. „paradisum“ – „Paradies“). Auf einem anderen Blatt steht jedoch die Tatsache, dass der

„arme Lazarus“ im deutschen Begräbnisrituale herausoperiert worden ist und einer allgemeinen christologischen Aussage weichen musste.

Weitere Beispiele solcher Adaptierungen sind die Antiphonen *Sei unser Heil, o Herr* (GL 665,2) oder *Bekehre uns, vergib die Sünde* (GL 266) oder auch *Verleih uns Frieden gnädiglich*.

In dieses Kapitel gehören auch die Bearbeitung der gesamten liturgischen Dialoge in Messe und Tagzeitenliturgie wie z.B. *Sursumcorda – Erhebet die Herzen, Morten tuam nuntiamus Domine – Deinen Tod, o Herr, verkünden wir, Pater noster – Vater unser* usw. Im deutschen Sprachgebiet ist man den Weg einer sprachgerechten Adaptierung der jeweiligen Formeln gegangen, man hat also dadurch die lateinischen Formeln auch verändert. In vielen anderen Sprachgebieten hat man sich damit begnügt, die neuen Texte den alten Formeln mehr oder weniger geschickt zu unterlegen. Den alternativen Weg einer Neukomposition, der prinzipiell möglich ist, ist man in Europa nur selten gegangen. Ein Beispiel dafür findet man in den tschechischen Gesangbüchern, wo der Olmützer Kirchenmusiker und Gregorianikfachmann Ján Olejník eine Alternative zur gregorianischen Kantillation geschaffen hat.

Abschließend zu diesem Abschnitt gehört auch der Hinweis auf die Anpassung von Typusmelodien der lateinischen Antiphonie an deutsche Texte. Im *Gotteslob* 2013 finden wir zwei Beispiele, wie das bekannte Melodiemodell für Antiphonen des Tonus peregrinus für neue Kehrverse angewendet worden ist:

The image shows two musical staves with Gregorian chant notation. The first staff is labeled 'IXa' and contains the text: 'Kv Der Herr hat Großes an uns getan, sein Name sei gepriesen.' The second staff is also labeled 'IXa' and contains the text: 'Tanze, du Erde, vor dem Antlitz des Gottes Jakob.' Below the second staff, there is a small note: 'T: nach Pt 114,2. M: Benediktinisches Antiphonale 1996'.

Abb. 62. *Der Herr hat Großes an uns getan*, GL 69,1/ 631,3; *Tanze, du Erde*, GL 63,1/ 330.

8.4. Neuschöpfungen in der Stilistik der deutschen Gregorianik

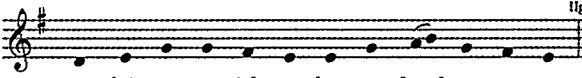
Ein letztes Thema im Kapitel Deutsche Gregorianik sind all jene Neuschöpfungen, die mit dem traditionellen Formelmaterial und seiner Tonartencharakteristik völlig neue Wege gehen, und daher nicht als Bearbeitungen, sondern als Neukompositionen anzusehen sind. Bahnbrechend für diesen Weg sind im deutschen Sprachraum die in der Abtei Münsterschwarzach geschaffenen Bücher, das *Deutsche Antiphonale* und seine Neubearbeitung, das *Benediktinische Antiphonale*. Von deren Hauptautoren Godehard Joppich und Rhabanus Erbacher stammt auch das *Antiphonale zum Stundengebet* für den „römischen Ritus“. Joppich hat auch die Tagzeitenliturgie der evangelischen Michaelsbruderschaft in diesem Stil

musikalisch bearbeitet. Es liegt also ein reiches Repertoire vor, aus dem das *Gotteslob* in vollen Zügen schöpfen konnte, für manche sogar: zu viel.

Ein Beispiel für eine Übernahme aus dem Benediktinischen Antiphonale ist die oben schon vorgestellte Antiphon *Tanze, du Erde*. Aus dem Antiphonale zum Stundengebet stammt z.B.

46

Psalm 67: Dank für den Segen Gottes



1

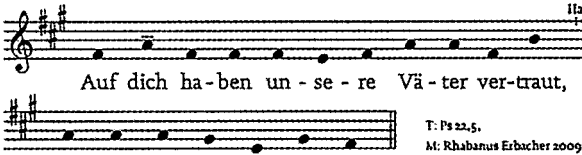
Lass dein An-ge-sicht ü - ber uns leuchten, o Herr.

Abb. 63. *Lass dein Angesicht über uns leuchten*, GL 46.

Etliche Antiphonen wurden von Erbacher und Joppich auch neu für das *Gotteslob* 2013 geschaffen:

36

Psalm 22: Gottverlassenheit und Heilsgewissheit



1

Auf dich ha-ben un - se - re Vä - ter ver-traut,
und du hast sie ge - ret - tet.

T: Ps 22.5.
M: Rhabanus Erbacher 2009

Abb. 64. *Auf dich habe unsere Väter vertraut*, GL 36.

ZUM ANTWORTPSALM

Via



1

Der Kelch, den wir seg - nen, gibt An-teil an
Chri - sti Blut.

T: nach 1 Kor 10,16, M: Godehard Joppich (*1932)

Abb. 65. *Der Kelch, den wir segnen*, GL 305,3.

Es ist interessant zu beobachten, wie so unterschiedliche Komponisten wie Rhabanus Erbacher oder Joseph Kronsteiner an einen gleichen Text herangehen:

Abb. 66. *Du bist der Ruhm Jerusalems*, GL 625,6 und GL-Ö 958.

Erbachers Antiphon im 5. Ton klingt zwar nach „Dur“, ist aber streng kirchentonal. Kronsteiner vertont ebenfalls (trotz der Achtelnotation) in einem freieren Sprechrhythmus, aber eben im „Volkston“.

Im Österreichteil des *Gotteslob* 2013 wurden auch Gesänge der so genannten „Urmodi“ aufgenommen. Es sind dies Antiphonen, die nicht wie in der entfalteten Gregorianik um zwei oder mehr Tonzentren kreisen, sondern lediglich um eines. Daher werden sie auch als Ton C, Ton D oder Ton E bezeichnet, je nachdem, welches Umfeld an Intervallen sich rund um die Rezitationsebene befindet. (Notiert man als Rezitationsebene ein C, ist darunter ein Halbton und darüber ein Ganzton. Notiert man die Rezitation auf E, ist darunter ein Ganzton und darüber ein Halbton. Im Gesangbuch werden diese Töne freilich immer in eine bequeme Lage transponiert: C nach F bzw. E nach A) In den lateinischen Antiphonaren sind diese Gesänge nichts Unbekanntes, seit dem Psalterium Monasticum 1981 werden sie freilich auch als solche deklariert und klar als Urmodi bezeichnet. Alle Antwortpsalmen im *Graduale simplex* sind nach diesen Modellen ausgerichtet. Godehard Joppich hat in mehreren Publikationen (*Preisungen*, *Cantica*) diese Art der Psalmodie als erster im deutschen Sprachraum für den liturgischen Gebrauch nutzbar gemacht. Daraus hat auch der Österreichteil geschöpft:

Abb. 67. *Mein Gott, bring mir Rettung*, GL-Ö 978,1; *Der Herr behütet dich*, GL-Ö 982,1.

Jede dieser Antiphonen soll im Idealfall auswendig nach jedem Psalmvers, den ein Kantor vorsingt, wiederholt werden. Dies ist die ursprüngliche Art der (responsorialen) Gemeindepalmodie.

Mit dem *Gotteslob* 2013 wurde im Bereich der deutschen Gregorianik ein weites Feld aufgetan. Alte, unbrauchbar gewordene Antiphonen wurden in großer Zahl ausgeschieden. Neben bewährten und bekannten Gesängen wurde auch

ein neues Repertoire angeboten, das sich in anderen Kontexten, wie etwa der monastischen Liturgie, schon bewährt hat oder für das *Gotteslob* neu geschaffen worden ist.

Das *Gotteslob* 2013 – gegen Ende des Jahres 2014 bereits in 6 Millionen Exemplaren verkauft –, ist ein sehr reichhaltiges und vielfältiges Buch geworden. Trotz aller möglichen Kritik im Detail ist bereits jetzt zu sehen, dass es in den Gemeinden mit einer sehr positiven Resonanz aufgenommen worden ist.

Romanian musicological sphere. Thus, the core of this paper consists of a general display of Ion Vidu's religious compositions as well as of a brief highlight of certain musical elements characteristic to this composer.

The Orthodox choral song in Banat – as well as on all the Romanian territory – is relatively new, having started to make its way in Romanian Orthodoxy approximately in the middle of 19th century. In the case of Banat a decisive role in the process of its appearance in the Romanian communities (both in the religious and the secular dimension) was played by the so-called *musikverains* or Romanian music societies/gatherings copying the Austrian and German model.

One of the first societies of this kind appeared under Serbian influence in 1840 in the Romanian community of Lugoj and was strongly influenced by the Russian and then the German repertoire to which they adapted a translation in Romanian. This society first sang in 1841 at Easter but only survived until 1856 when, as a result of being bullied by the Serbian Orthodox Bishopric in Vrsac, it disbanded. This state of things only lasted for four years, because in 1860 the society was re-established under the name of “The Romanian Song Gathering from Lugoj”, being lead, 28 years later, in 1888, by the composer Ion Vidu.

Composer, conductor, music teacher, publicist, patriot and – generally – animator of the cultural life in Banat, Ion Vidu, personality from whose birth we celebrate 150 years in 2013, is one of the personalities who contributed decisively to the launch of choral works of choir Orthodox music from Banat.

The religious musical compositions by Ion Vidu, although of great importance, was until 1989 shadowed by socio-political factors in particular, because its message was considered “mystical” by the communist authorities. As a result, all Ion Vidu's religious works that were published appeared before the communist regime was set up in Romania; the religious works that did not get to be published at that time were on the whole lost, partly through the interdiction to collect religious musical material imposed by the communist regime to all cultural institutions and partly because of the gradual decimation of the libraries belonging to church choirs in Banat. These choirs march today with a reduced number of people (most of them are now elderly), who are loyal to Ion Vidu's high compositional ideals, preserving their forebear's and the composer's contemporary cultural legacy.

2. Sabin Drăgoi's religious compositional activity: Dana Sorina Chifu

It is certain that Sabin Drăgoi represents one of the landmarks that have reassembled the stylistic path of the religious music in Romania during the 20th century. Having been a notable personality not only in Banat but also in the entire Romania, the composer claimed the merit of bringing into the Romanian Orthodox Church the innovative choral resonances of an enlarged modulator system, of

temporary dissonance or, more generally, of modal harmony. This paper consists in a brief description of Sabin Drăgoi's life and musical activity as well as in a detailed presentation of his three main religious works: The F Major Liturgy, The E Minor Liturgy and The Romanian Requiem or The F Minor Memorial Service.

3. The musical work of Macarie the Hieromonk: Mihai Brie

The musical work of Macarie the Hieromonk consists of over 150 original compositions. Macarie compiled pieces from Anastasimatar and Irmologhion. Some works of Macarie remain only in manuscript. The most important work of Macarie was Teoretikon, published in Vienna, in 1823. This work was the first book of theory, regarding psaltic music in Romania. Another important work of Macarie was Anastasimatar, published in Vienna, in the same year as Teoretikon. The last work of Macarie published in Vienna was Irmologhion, also from 1823.

4. Pages from the hymnological creation of some composers from Oradea: Mirela Țârc and Luminița Gorea

On two important moments of the musical history of Oradea, (Transylvania) by analysing secular music and hymns, created by Michael Haydn during the 18th century, and Francisc Hubic at the beginning of the 20th century. This piece of work aims to draw attention to the music chapel founded between 1757 and 1767 in Oradea by Michael Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf and Waclaw Pich, under the guidance of Adam Patachich, the Archbishop of Grosswerdein, who brought fame to the city and to its cultural life. The six Marian antiphons composed at Beiuș (the summer residence of the Archbishop) mirror the early religious classical music, being created with great artistry and exceptionally inspiring rhetoric. From the creation of Francisc Hubic, the main focus is on "You are Peter" and "The Romanian at Lourdes", two choirs reminiscent of the events of an important pilgrimage to Lourdes and to the Holy Pope of Rome with the Choir "Francisc Hubic" conducted by the composer himself. These musical works draw the attention to the reinforcement of cultural music in Transylvania, whose historical thread was tamed by the departure of the Austrian composers from Oradea.

From among the 20 Marian Antiphons with the title *Salve Regina* composed by Johann Michael Haydn, six are written during the period when he was employed by the archbishop Adam Patachich. These are numbered in the Sherman & Thomas catalogue of 1993 at MH 29 and MH 34, and in the K.V. works catalogue they have the number 13b from 1 to 6. The six *Salve Regina* are self-contained works composed for liturgical use, each with different tonalities. According to the manuscript reconstructed by Franz Metz, they were composed in Beiuș

(Belényes) in the summer of 1760 and Oradea respectively (Waradini) at the beginning of autumn, Beiuș being the archbishop's summer residence and Oradea, his winter residence. The first four works are written between 11th-16th August and were probably sung during Saint Mary celebration starting on the 15th August and shortly after, and the latter two, on the 11th and 13th September respectively.

- Salve Regina in C major (K V:13b1), MH 29 (11 August 1760 *in Belényes*);¹
- Salve Regina in D major (K V:13b2), MH 30 (12 August 1760 *in Belényes*);
- Salve Regina in B flat major (K V:13b3), MH 31(13 August 1760 *in Belényes*);
- Salve Regina in G major (K V:13b4), MH 32 (16 August 1760 *in Belényes*);
- Salve Regina in D major (K V:13b5), MH 33 (11 September 1760 *in Waradini*);
- Salve Regina in C major (K V:13b6), MH 34 (13 September *in Waradini*).

Although the works are rather small in terms of length and orchestral apparatus, due to the diversity of the writing, the beauty of the songs and the harmonious presentation, they represent jewels of musical literature from the beginning of classicism. They are written for mixed choir, soloists, two violins, two clarinets and keyboard reflecting a way of composing an array of means of artistic expression with a limited number of sound resources.

The six *Salve Regina* are only a small part of the masterpieces composed by Michael Haydn at the chapel situated in Oradea. His efforts were followed by the creation of the following composers employed at the bishop's court: Carl Ditters von Dittersdorf and Waclav Pichl. Due to the two Austrian composers in Transylvania the pre-classical style appeared, more precisely the first stage of the classical style, in this way, the creation and musical life was not only a belated echoing of what was going on in the music metropolis of the time, Vienna.

The genres and the forms cultivated in that period developed into a great variety by adopting the current genres used in Europe of different types, from the Italian opera to instrumental, symphonic, vocal, vocal-symphonic music, although the texts of these compositions are religious. Unfortunately, this peak of western music development in the north-western part of Transylvania was without echo in the region because the great Austrian masters spent little time in this part of the world and there were no disciples to continue their work of creation. Thus, only after two more centuries composers who have learned at Western schools bring their own contribution to local music.

¹ The Manuscript was edited by Franz Metz at Edition Musik Südost, München 2005.

5. Francisc Hubic

Making a leap in time, we stop in Oradea, at the beginning of the 20th century when we are the witnesses of a new wave of musical events which lead to the improvement of the musical level of the city, initiated by the priest and teacher Francisc Hubic. Having majored in different domains, he held various jobs: between 1904 – 1924, he taught music, physical education and Romanian at Samuil Vulcan High school. From 1924 to 1940 he was a lecturer at the Theological Academy in Oradea, and from 1940 to 1945 he was a lecturer at the Theological Academy in Blaj. Thereafter, from 1945 to 1947 he was a philosophy and church songs teacher at the Theological Academy in Oradea and a founder, teacher and manager of the Music Conservatory in Oradea. He also founded and conducted the Beiuș choir and orchestra. As a conductor of the *Unirea-Francisc Hubic* choir in Oradea, he toured the country and Hungary, Italy, France, Austria with much success.

Francisc Hubic's rich and multifaceted activity as a teacher, manager, composer, organiser and choral and instrumental ensembles conductor, publicist and folklorist, is reflected in his religious creation by his innovations. Some of his innovations in his religious creation consist in introducing and combining choral music with instrumental music in religious songs.

The reorganisation of musical life in Bihor, by the contribution of the *Lyra* choir from Beiuș whose activity has led to the enrichment of the city's musical life is due to the religious creation of this composer. This choir sang his first 3 major works: *Concert Mass for mixed choir and orchestra*, *Solemn Vespers for mixed choir and orchestra* and *Psalm 93 (The God of revenge) for mixed choir and orchestra*.² Conceived as extended concert musical compositions, they are the first works of this type in the written Romanian choral literature. What is noticeable is a renewal of content and form which contributes to the qualitative enrichment of the Romanian choral repertoire in a period in which the Romanian choral movement starts to develop. His output includes a number of works, some of which are edited, others only recently discovered in private libraries. There is a large variety of forces in use, including, in addition to the numerous secular and religious choral works, stage music, melodrama, vocal-symphonic music, chamber music, vocal music in which, according to the tendency of the time, involve use of folk songs from the Bihor area.

² Viorel COSMA, *Muzicieni din România*, Lexicon bibliografic vol. IV, București (Editura Muzicală) 2001, p. 792; Francisc HUBIC, *Editura Comitetului de Cultură și Educație Socialistă a județului Bihor*, Oradea 1973, p. 145.

6. The priest Pakocs Károly – a renowned creator of religious hymns in the Roman Catholic Bishopric of Satu Mare: Enyedi Ștefan

Transferred from Baia Mare in 1937, Pakocs Károly received the title of canon and priest of the city. He became general vicar of the Roman Catholic Bishopric in Satu Mare in 1942. It is worth mentioning that he was one of the candidates to the title of bishop. At the time the diocese was disbanded by the Romanian communist regime, the general vicar Pakocs Károly was arrested by the *Securitate* (the secret police agency of communist Romania). After his release from prison, he became a university professor, first in Alba Iulia, then in Iași. He was then considered one of the collaborators of the Romanian communist state, being the promoter of a peace movement. In 1956 he was again arrested by the *Securitate*. After his release from prison he was forced to move to the Popești-Leordeni convent near Bucharest. In 1966 he received a tourist passport and traveled abroad. On his return to Budapest he was beaten by forces from the *Securitate*. He was entrusted to the Romanian border guards and taken by force to Popești-Leordeni. After a few days of torture he died on 23rd October 1966. After the 1989 events his remains were taken to the crypt of Roman Catholic Cathedral in Satu Mare.

The religious hymns created by Pakocs Károly are composed after the manner of late Renaissance and early Baroque songs. Only one of them is more modern. The religious hymns spread to the beauty of the texts. Even today they are used in Roman Catholic churches at the primary religious celebrations of Christmas, Easter and Marian feasts.

Sz. v. U. 4 *Téged vár a népek lelki sötétsége, Isten.* (The spiritual darkness of the peoples is in store for you, God!) Turóci Cantionale, 17th century. This is a mass song for Advent. The melody was taken from a manuscript (*Cantionale et passionale*) prepared for publishing by the Jesuit monastery din Turóc. The manuscript was edited in 1651.

Sz. v. U. 23 *Istengyermek kit irgalmad.* (Divine child born out of God's mercy, Kaposy: Egyházi Énekek (1887) used to be sung after the elevation prior to the changes made by the 2nd Vatican council. After 1965 this became a much-loved song for use at communion. The melody was published in 1887. The text did not correspond to the requirements of the sacred songs reform in 1927.

Sz. v. U. 56 *A Golgota lépcsőn állok.* (I am standing on the steps of Golgotha) Turóci Cantionale, 17th century. This is a mass song for Lent, with 7 stanzas each having 4 lines. The structure of the lines is 8, 6, 8, 6 syllables. Usually mass songs according to the Tridentine Mass conclude at the Sanctus. Pakocs Károly adds two stanzas, one for the elevation and one for communion.

Sz. v. U. 85 *Örvendjetek, angyalok!* (Angels, rejoice). The text is added to an old melody published in 1674 by the bishop Szegedy Ferenc Lénárd (1614-1675)

in the volume *Cantus Catolici*. The hymn is an Easter song for mass with stanzas that correspond to the moments of the Mass. The poem has 8 stanzas each having 4 lines of 7 syllables. Each stanza is followed by an alleluia refrain.

Sz. v. U. 174 *Boldogasszony édes*. (Dear Blessed Virgin) The tune was written by Tóth Béla (19th century). This hymn is a mass song with 6 stanzas corresponding to the moments of the Mass. The stanzas are made up of 5 lines each having 6 syllables, the last line having only 5 syllables. In the first stanza the devout implore the Blessed Virgin to save their doomed souls from perdition.

Sz. v. U. 181 *Hozzád futok bánatommal*. (To you I turn with my repentance), Turóci Cantionale, 17th century. This is a hymn with 3 stanzas, each having 4 lines of 14 syllables each. The melody is the same as the first song referred to above. The text is as follows: “I run to the Blessed Virgin with my repentance because I am Christian unworthy due to the sins that tear my soul, Mother of sinners take me to your Holy Son. I take your hands and I will not let them go, there is no other escape in this world, welcome the prodigal son who repents in Your grace and take him to heaven. Place me the last in your Son’s kingdom, to be consoled by a divine smile and I will always glorify God who gave me back my heart’s reconciliation”.

7. Personalities of the religious life of the Banat Bulgarian Catholics and their contribution to creating a hymn repertoire in Banat Bulgarian language: Arthur Georg Funk and Ani-Rafaela Carabenciov

This study presents the work of the following authors of translations and creators of hymns of the Banat Bulgarian Catholic community: Glas, Vadasz, Fischer, Klobucar, Kristofcak, and shows that, although not all of them were of Bulgarian origin, each has contributed to forming an awareness of this ethnic identity. The second part provided information on the current translators of Bulgarian Catholic religious texts and shows two such examples (Vasilcin and Augustinov).

Banat Bulgarian Catholics live mainly in three villages: Dudeștii-Vechi (Beșenova Veche, Star Bișnov), Vinga și Breștea. At the same time, there is a relatively large community of Bulgarians who live in Timișoara. This community is to presently form a parish. Bulgarian Catholics refer to themselves as “palčene”, and in Romanian, they prefer the form “pavlikeni” to that of “paulicienii”. In German they are called “Paulizianen”. There are different theories about their origin. A well-known paper on this group provides a concise presentation of Marcion’s non-orthodox theories, and claims that “different cults have appeared on the ground prepared by Marcion, among which paulicienii have gained special importance in the 7th century. They rejected the Old Testament, they did not consider the God of the skies the creator of the world; instead they considered Paul

Jesus' apostle"³. These old "pavlikeni" used to live on the present territory of East Turkey (Armenia), as well as in the northern part of Syria and western Iraq. They were relocated later to the present territory of Bulgaria.⁵ There, they mingled with the Slavs (the future "Bulgarians") and with the Turks (who provided them with the name Bulgarians).

More reliable documents appear after 1688 when, after a failed revolt against the Ottomans, a part of the "pavlikeni" crossed the Danube in Oltenia, protected by the bishop Nikola Stanislavici and the Austrian rule. The priests and the church singers (organists, choir conductors) have been acknowledged since the 18th century, the first primary teacher appointed by the state appeared in 1745.

The persons presented in this paper are firstly Franz Glas (an organist at Vinga around 1828), who published *Vazdiganji na Duha kantu Boga (The rise of the soul to God)* (1872). The sub-heading indicates that this is a book of songs and prayers (*Pěsmene i mulitveni knjigce*). In his later translation work he was helped out by Ivan Kosilkov. He translated from works in German, Hungarian and Latin. His book appeared in a second edition, published by primary teacher Leopold Kosilkov in 1887. In 1891 the primary teacher Anton Dobroslav obtained from Glas' widow the right to publish a new edition of this book bearing the title *Čarkovnu pesmenu - knjigče ud pukojnija Franz Glas (Church songs booklet written by the late Franz Glas)*, Timișoara, 1891.⁶

The second person is Andrija Klobučar, who is known to have been a Croatian from Bacs. The book published by him is *Duhovni glas ali mulitvi kasi (Spiritual voice or short prayers)*, Seghedin, 1860. In his work as a translator, Klobučar was helped out by primary teachers Rafail Budur, Bono Manușev and Ivan Uzun.⁷ Rafail Budur composed Bulgarian religious songs; some of which were very popular. He is known to have studied music with an organist from Vinga by the name of Hibner, who was much appreciated for his musical knowledge. Ivan Jäger became dean in Vinga. He owned Klobučar's manuscript, which at that time contained only prayers. Jäger's 1880 edition of the manuscript bears the same title, contains prayers in the first part and songs for the liturgical year (for Christmas, Lent, Easter and other feasts, Pentecost, songs dedicated to Virgin Mary and other saints, as well as songs for the Requiem and for Vespers).⁸

Another important personality was Ludovic Fischer (1854-1889) who rewrote in Bulgarian (according to the new rules of literary language) the entire repertoire translated by Glas. At the same time, Fischer provides information about

³ Burchard BRENTJES, *Civilizația veche a Iranului*, București (Editura Meridiane) 1976, pp. 178-179; Matei CASTIOV, *Palćenete. Pavlikenii*, Timișoara (Editura Mirton) 1995, pp. 3-5; Liubomir MILETIČ, *Izsledvania za bălgarite v Sedmigradsko i Banat (Pe urmele bulgarilor din Ardeal și Banat)*, îngrijită de prof. dr. Simeon Damianov, Sofia (Izdatelstvo Nauka i Izkustvo) 1987, p. 497, 489, 519, pp. 519-520.

where the songs had been taken from, for instance, the Croatian anthology *Vrata nebeska* (*The gate in the sky*) or *Vinac*. His volume is entitled *Duhovna rana, ali molitvena i pesmena kniga za katoličansćija nárud*, izdadina pu Ludovik Fischer, Timišvar, 1887, 8. (*Spiritual nourishment or prayer and songs book for Catholics*, edited by Ludovik Fischer). This book has 592 pages.⁹

This book was followed by several more with a similar scope. Franz Kristofčák edited several volumes of sacred songs and texts. Among these should be mentioned the volume entitled *Katoličánska mulitvéna i pesmena kniga ud Katoliches Gebet- und Gesangbuch* (*Catholic prayers and songs book* (1938, printed in Timișoara, 1937, and edited by Franz Kristofčák). Around the same year the volume *Schulbibel* under the title *Skulska biblija* (*The Bible for pupils*)¹⁰ was translated.

The most meritorious in the field of translations and renewal of the Banat Bulgarian Catholic songs repertoire are Ian Vasilcin, of the parish of Dudeștii-Vechi (Beșenova-Veche, Star Bișnov) church and Monsignor Gheorghe Augustinov, the priest of the Timișoara pavlikeni community and archdeacon of the Timișoara Catholic cathedral. The most important contributions of priest Vasilcin are seven volumes of liturgical books (typed on the computer and photocopied) and the translation of numerous prayers and hymns which appeared in the new *Prayers book* structured according to the rules of the 2nd Vatican Council. Monsignor Gheorghe Augustinov, formerly chaplain in Dudeștii-Vechi, established the Breștea parish in 1964, where he served for 30 years. During this period he managed to write (and copy) several books, amongst others a Church prayer and songs book, which contains numerous translations of Christian prayers and hymns from Hungarian, German, Romanian, Croatian, French and Latin.

8. Translation or new poetry? Marian antiphons and their translation. Paraphrase-literature in Hungarian hymn books from the 17th century: Réka Miklós

This short study attempts to provide a preliminary view of the rich paraphrase-literature of the translations of the 17th century, concentrating on the following four Marian antiphons: *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli laetare* and *Salve regina*. The first translations date back to the late Middle Ages and were notated in the codices; later, they appeared in prayer books in the early 17th century, and in hymn books from the middle and late 17th century.

The study compares texts from the database of the National Library Széchényi – Budapest and provides an overview of the first comparative results: the compared texts could be classified into four categories of translations. Each category reflects the distance between the appearance of new elements and the gradual

submersion of the Latin elements. The rich text material of these Marian anti-phons will be subjected to further investigation, according to linguistic, historical, theological, sociological and musicological criteria.

9. Biblical and hymnody texts as source of inspiration and literary support for the librettists of Handel's oratorios: Ioan Ardelean

The Bible, made up of the books of the Old Testament and the books of the New Testament, influenced great musical creations, from painting or sculpture, and even poetry. Based on biblical texts and, following their model, Christian poetical texts were used as a method of promulgation of dogmatic ideas for the laymen. Liturgical theatre was created based on set texts under the form of dialogues from the church service, accompanied by stage theatre and costumes.

The oratorio, to a certain extent, was inspired by the model of the lyric theatre, and developed over time. The various progressive stages of the oratorio show the concern of the librettist and composer to find the optimal solution in which the word and music should merge to form a dramatic fabric that should illustrate, suggest, be truthful and convincing. This genre is devoid of scenic illustration.

Handel's librettist-collaborators can be grouped in two main categories: those with which the composer only found inspiration and those which collaborated directly with Handel. By comparing the librettos with their original sources it may be seen that the librettist used, by means of the collage method, four processes of quantitative transposition: reduction by compression, reduction by suppression, amplification by extension and amplification by expansion. Many of oratorio librettos which are associated with Handel are suitable for an allegorical reading, which stresses the importance of the religious, nationalist and patriotic component, being some of the essential components of oratorio librettos in Great Britain at that time.

10. On the history of two new hymns: Felician Roșca

This paper presents two new hymns with music composed by Felician Roșca to texts by Cluj poet Petre V. Cazan and Cornel Mafteiu. The hymn *Glory now and forever* (text by Petre V. Cazan) was composed in 2000. The music is written in the Renaissance style. A joyous, stirring tune that suggests the praise and honour that angels bring is supported by a text that includes the most important elements of Christianity, Jesus Christ's sacrifice and the praise brought to Him for the redemption he offered to mankind. Written in a 87.87 trochaic metre, the hymn respects the most severe compositional rules.

The hymn *From the horizon twilight* was composed in 1997 and versified in its present form by Cornel Mafteiu in 1997. The hymn has a text variant written by Petre V. Cazan. In form it is a song in which the chorus underlines the melodic line. The melodic style is in the post-Romantic manner. The hymn is a homage to mothers who, by their daily care, ensure that their babies grow without care, and furthermore reflects the love Christian mothers show in teaching their children to be Christians.

The hymn metre is 6/7.5 and the tonality is E minor. The hymn is appreciated as an original creation and is frequently sung in the programs dedicated to Christian mothers. Both hymns are included in the *Book of Christian hymns* edited by Editura Viață și Sănătate, București, 2006.

11. The hymn and its organ accompaniment: Csanadi Laszlo

This paper presents the role of organ accompaniment in the Roman Catholic Hungarian Mass. In addition to the rules established by the 2nd Vatican Council, local and regional influences are outlined which are still present in the Hungarian Mass under the influence of Austrian Cecilianism. Despite these rules, the contribution of some Hungarian composers such as Zoltan Kodaly have made their way in the organ accompaniment, where the role of music can transform the Mass into the form of concert. Bela Bartok also introduces to Hungarian Mass modal intonations derived from the harmony of traditional Hungarian folk music. The author underlines the role of the organist who should have the capacity to improvise in different musical styles depending on the harmony of the Mass and especially the local tradition. The role of the liturgical improvisation school and the role of the new liturgical accompaniment books in which the hymn plays an important part are underlined.

12. Christian hymns made accessible to children: Lavinia Zanfir

The author presents an original paper dedicated to the Christian musical education of children. Having as a starting point the idea that the children remember firstly the songs sung to them by their mother, this paper attempts to develop this point by transposing these tunes into a more elaborate form in a piano teaching book consisting of arranged hymn tunes. The method is considered extremely beneficial, and is shown that the development of the child's piano skills is beneficially advantaged by the memory of songs that s/he already knows and likes. Beautifully illustrated with lively images, the book is attractive and useful in promoting hymns dedicated to children in a new formula dedicated to instrumental musical education.

Especially notable is the pedagogic effect by means of which the course book is changed from a rigid educational volume, into a more attractive, agreeable form, both for the children and for the teacher. The hymn becomes a motivational factor its role, and is more than that of a simple tune sung by the child, it is a new instrumental piano form.

13. Rules pertaining to the writing a religious text or hymn: Benoni Catana

The research of hymnological treasures, both old and new, reveals that the most beautiful and impressive works are linked to inspiration. The more genuine and intense the sentiment on the part of the author, the stronger the response in the heart of the receiver. Although inspiration may dictate the message, it does not always dictate the best forms of expression. Therefore, being informed of the rules of conveying a message proves to be very useful. Consequently, the outcome of work of over 25 years as a poet and lyricist is the slow and careful gathering of valuable ways of structuring the writing of a religious text.

This book makes reference to the relativity of the rules described, as well as to the special attention that must be given to a text when intended for singing, to the morphological parts of speech - the words themselves, which have to be specific to the hymnologic and scriptural vocabulary and grammatically correct as well as spelled accurately, to the attention which must be given to the manner of expression, to the prosody, to the style by which a text unfolds – linear or strophic, and to the consistency and uniformity of the text, which give power to the message. The importance of these rules lies in the fact that God deserves only the absolute best. Although man is unable to compose something which is absolutely perfect, it is necessary to aspire to this perfection, to the glory of He who is perfect.

„Weil diese Lieder eine Wirkung haben, die phänomenal ist“. Welche ekklesiologischen Bilder werden durch Gemeindegesang transportiert?

In der Evangelischen Landeskirche in Württemberg, in der ich für drei Jahre die „Projektstelle Gottesdienst“ versah, sind alternative Gottesdienstformate besonders weit verbreitet. Fast jede Gemeinde hat mindestens einen „Zweitgottesdienst“ im Programm, der sich an bestimmten Zielgruppen (Jugendliche, junge Familien, Frauen, Männer, Motorradfahrer, Alleinlebende, Anhänger charismatischer oder meditativer Spiritualität, Hochkulturelle usw.) orientiert. Sie finden oft zu anderen Zeiten oder an anderen Orten statt und folgen einer typischen Liturgie mit spezifischen Erweiterungen (z.B. Kreativteil, Lobpreisblock, Zeugnisse, offene Phase, Imbissangebot) oder Auslassungen (kein Psalmgebet, keine Lesungen, kein Talar). Liedgut und Musik weichen oft von den üblichen Standards ab. Viele dieser Gottesdienste treten als „Marke“ auf wie „Nachteulengottesdienst“, „Gottesdienst anders“, „Gottesdienst für Ausgeschlafene“ oder „Oase“, die durch ein eigenes Logo und eine oft aufwändige Öffentlichkeitsarbeit unterstützt wird. Alternative Gottesdienste werden stets von einem Team verantwortet.¹

Durch solche neuen Formate sollen mehr und andere Menschen gottesdienstlich erreicht werden. Nicht selten lösen sie allerdings auch Konflikte in der Gemeinde aus. Das neue Angebot wird als Konkurrenz empfunden. Es wird gefragt, ob es sich überhaupt um „richtige“ Gottesdienste handelt. Das spirituelle Profil wird als einseitig oder nicht zur Gemeinde passend kritisiert. Auf der anderen Seite werden Befürworter des klassischen Gottesdienstes schnell als traditionsverhaftet und engstirnig bezeichnet. Oft wird beklagt, eine Vielfalt von Gottesdienstformen zerstöre die Einheit der Gemeinde.

¹ Vgl. Jochen ARNOLD (Hg.), *Andere Gottesdienste. Erkundungen und Reflexionen zu alternativen Liturgien*, Gütersloh 2012.

Solche Konfliktlagen untersuchte ich in einer Studie über „The Role of Working Ecclesiologies in Conflict about Varied Worship“². „Working ecclesiologies“ sind innere Bilder, die Gottesdienstteilnehmende über das Wesen ihrer Gemeinde und der Kirche insgesamt im Kopf haben. Diese Bilder speisen sich aus persönlichen Eindrücken und Erfahrungen. In der volkskirchlichen Situation einer evangelischen Landeskirche wird Ekklesiologie nur selten explizit thematisiert, daher spielen denominationelle oder dogmatische Konzepte eine deutlich untergeordnete Rolle für die Ausprägung dieser individuellen ekklesiologischen Bilder. Meine Arbeitshypothese war, dass Konflikte über unterschiedliche Gottesdienstformate wesentlich durch die Kollision von solchen intuitiven Gemeindegliederkonzepten gespeist werden.

Die Untersuchung fand in Schwabenheim³ statt, wo nach langem und ernsthaftem Ringen ein Angebot von zwei wöchentlichen Hauptgottesdiensten entwickelt wurde. Beide Formate finden in der Kirche statt, sie werden beide von den Pfarrern (mit) verantwortet, in beiden werden Taufen und Abendmahl gefeiert. Der „Frühgottesdienst“ um 9.20 Uhr folgt der traditionellen Liturgie des oberdeutschen Predigtgottesdienstes. Der „Spätgottesdienst“ um 10.45 Uhr weicht davon in folgenden Punkten ab: das Psalmgebet entfällt zugunsten eines Lobpreisblocks von 3-4 Liedern, in einem „Zeugnisteil“ berichten Gemeindeglieder spontan von geistlichen Erfahrungen oder von Nöten, die sie mit den anderen teilen möchten, der Gottesdienst wird von Laien moderiert, die Musik wird abwechselnd von fünf Lobpreisteams verantwortet, das Liedgut stammt überwiegend aus *Feiert Jesus*, die Orgel wird nicht benutzt.

In zwei Gruppeninterviews wurden 12 Gemeindeglieder und sechs Gottesdienstverantwortliche getrennt befragt, insgesamt 9 Frauen und 9 Männer im Alter von 13 bis über 70 Jahren. Die Gespräche machten die zentrale Rolle des Gemeindegesangs für das Erleben von Gottesdienst und von Gemeinde deutlich. Sie bestätigten damit Ulrich Lieberknechts These: „Lieder geben nicht nur von einer kirchlichen Wirklichkeit Zeugnis, sondern stellen selbst einen Teil kirchlicher Wirklichkeit dar. Sie sind zugleich Reflektoren und Gestalter von Ekklesiologie.“⁴ Im Gesang kommt die Gemeinde zu Wort, sie erlebt sich aktiv und gestaltend, insofern stellt der Gemeindegesang die ekklesiologische Selbstdefinition der

² So der Titel meiner Final Thesis für das Doctor of Ministry Program des Princeton Theological Seminary, Princeton, NJ. Die englischsprachige Studie ist noch nicht veröffentlicht.

³ „Schwabenheim“ ist Pseudonym für eine für Württemberg typische Dorfgemeinde mit 2.800 evangelischen Gemeindegliedern und traditionell pietistischer Prägung, die von zwei Pfarrern betreut wird.

⁴ Ulrich LIEBERKNECHT, *Gemeindelieder. Probleme und Chancen einer kirchlichen Lebensäußerung*, (Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie und theologischen Kirchenmusikforschung Band 28), Göttingen 1994, S. 40.

Versammelten dar. Der hymnologische Ertrag meiner Studie sei daher als Sektionsbeitrag vorgestellt.

Im Unterschied zu Jochen Kaisers thematisch und methodisch benachbarter Untersuchung *Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik*⁵ konzentriert sich mein Beitrag explizit auf den Gemeindegesang. Entsprechend der ekklesiologischen Fragestellung ist für mich der Gemeindehorizont mehr von Interesse als das Erleben Einzelner. Und schließlich ist mein Bezugsrahmen explizit theologisch-ekklesiologisch. Soziologische, alltagsästhetische oder religionspsychologische Kategorien, sowie die individuelle Gottesdienstmotivation zwischen Verbundenheit und Distanz spielen nur am Rand eine Rolle.

Im Folgenden werden zehn ekklesiologische Konzepte identifiziert und ihre Korrespondenz zu verschiedenen Formen von Gemeindegesang beschrieben. Wo diese Bilder Konfessionen zugeordnet werden, ist zu beachten, dass es sich dabei um idealtypische ekklesiologische Zuschreibungen handelt. Wenn beispielsweise Bild drei („Kirche als Bundesgemeinschaft Gottes“) durch Nähe zur Reformierten Ekklesiologie charakterisiert wird, impliziert dies nicht, dass die in diesem Abschnitt beschriebene Haltung zum Gemeindegesang der in Reformierten Kirchen geübten Praxis entspricht.

1. Kirche als institutionalisierte Tradition

Wer Kirche so versteht, will in ihr die Schätze der Tradition bewahrt und gepflegt wissen. Das offizielle Gesangbuch ist identitätsstiftend, insbesondere die klassischen Lieder vergangener Epochen. Im Singen dieser Lieder wird eine Verbundenheit mit den Altvorderen erlebt, die normativen Charakter annimmt. Die „Choräle“, etwa von Luther und Paul Gerhardt, prägen die persönliche Spiritualität und die Alltagsbewältigung. Sie geben heute noch Orientierung und Sicherheit, daher dürfen sie nicht kritisiert oder abgetan werden. Ihre teils schwer zugängliche Sprache disqualifiziert diese Lieder nicht, sie fordert vielmehr heraus, in sie hinein zu wachsen. Mit diesen Liedern ist man aufgewachsen, sie bergen Erinnerungen an Kindheit und Jugend, an Eltern und Großeltern. Auch nachfolgende Generationen sollen mit diesen Schätzen vertraut werden.

Neue Lieder werden hingegen als fremd wahrgenommen. Bevor sie akzeptiert werden, müssen sie der Prüfung an den Klassikern standhalten – und fallen dabei meist durch. Englischsprachige Lieder sind von vornherein ausgeschlossen, sie gehören nicht zu „unseren“ Schätzen. Die Reihenfolge der Lieder im Gottesdienst ist unwichtig. Gottesdienstablauf und Gesänge sind vertraut und so internalisiert, dass

⁵ Vgl. Jochen KAISER, *Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik. Eine empirisch-rekonstruktive Studie*, (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie Band 71), Gütersloh 2012.

es keiner absichtsvollen liturgischen Dramaturgie bedarf zum Ankommen oder zum Weitergehen. Man kennt die meisten Lieder sowieso auswendig und schon die ersten Klänge der Orgelintonation lösen eine innere Resonanz aus. „Das Lied ist in mir und ich finde mich im Lied wieder.“ Das gemeinsame Singen solcher Lieder ist ein Selbstwert, der keiner Legitimation durch einen inhaltlichen Bezug zum Sonntagsthema bedarf. Dass die Anderen kräftig mitsingen, ist Ausdruck des gemeinsamen Bekenntnisses und der geistlichen Gemeinschaft. Entsprechend wird es als Anfechtung erlebt, wenn jemand nur verhalten oder gar nicht mitsingt. Selbstverständlich kommt für den Gemeindegesang nur Orgelbegleitung in Betracht, sie soll aber stilecht sein und nicht irritieren, etwa durch erweiterte Harmonik oder rhythmische Raffinesse.

2. Kirche des Wortes (Lutherische Ekklesiologie)

Wer die Kirche als *creatura verbi* (Geschöpf des Wortes Gottes) auffasst, für den steht bei den Liedern der Text absolut im Vordergrund. Er bezieht sich idealerweise auf die biblischen Lesungen des Tages, kann sie aber auch eigenständig ergänzen, wenn nur der „Gehalt“ stimmt. Lieder werden rational erfasst, dem entsprechen „predigende“ Strophenlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts am besten. Textarme Gesänge mit Kehrvors, Lobpreislieder und besonders mehrfach wiederholte Singstücke bieten hingegen zu wenig Aussage. Lieder werden „hörend“ gesungen. Als Expression eigener Spiritualität werden sie kaum wahrgenommen.

Die Anordnung der Lieder im Lauf der Liturgie und der emotionale Gehalt der Melodien sind nebensächlich. Selbstverständlich verantwortet die Predigerin die Liedauswahl. Die Begleitung soll vor allem zurückhaltend sein und den Text sprechen lassen, dann ist es im Prinzip egal, mit welchen Instrumenten sie erfolgt. Die Orgel hat allerdings den Vorzug, dass sie langsames, nachdenkliches Singen gut unterstützt.

3. Kirche als Bundesgemeinschaft Gottes (Reformierte Ekklesiologie) oder als Gemeinschaft der Glaubenden (Freikirchliche Ekklesiologie)

Hier ist der Gesang Ausdruck des gemeinsamen Glaubens, es wird „betend“, „antwortend“ gesungen. Gott zu loben, ihm zu danken, aber auch Bitte und Klage vor ihm zu bringen ist der Sinn gemeinsamen Singens. Die Gemeinschaft der Glaubenden wird im gemeinsamen, kräftigen Gesang erlebt: wir verbinden uns im Gesang, wir erkennen einander am Gesang als Schwestern und Brüder, wir stärken uns gegenseitig im Glauben. Dies wird durch ein bekanntes Liedrepertoire unterstützt, das freilich behutsam erweitert werden kann. Lieder aus Mystik und Erweckungsbewegung, aber auch solche, die aktuelle

Herausforderungen benennen, werden geschätzt und drücken die gemeinsame Identität aus.

Musikalische Stilfragen sind nachrangig, ebenso die Instrumentierung.

4. Die Ortsgemeinde als Familie

Die Gemeinde legt Wert auf das Miteinander der Generationen, aber auch von gereiften und jungen Christen. Die daraus resultierenden Spannungen werden als Ansporn zu gegenseitigem Verständnis, zu Achtung und Liebe verstanden. Gemeindegesang in verschiedensten Stilrichtungen wird als Ausdruck einer versöhnten Verschiedenheit verstanden, auf die die Gemeinde stolz ist. Jeder gibt sein Bestes, die Lieder des Anderen mitzusingen.

Neue Lieder werden – neben den vertrauten – ebenso begrüßt wie abwechslungsreiche Instrumentierungen. Eine große Bandbreite von Gesangsformen und Textaussagen wird begrüßt und gepflegt. Auch „pubertäre“ Äußerungen, also Lieder von bescheidenem Niveau werden toleriert. Schön ist es, wenn unterschiedliche instrumentale oder gesangliche Begabungen besonders bei Kindern und Jugendlichen zum Vorschein kommen, die den Gemeindegesang schmücken oder als Musikvortrag ergänzen. Sie müssen nicht vollkommen oder gar professionell sein. Ausgebildete Kirchenmusiker „von Amts wegen“ können durchaus mitgestalten und sich auch pädagogisch betätigen, dürfen aber nicht andere Ausdrucksformen unterdrücken.

5. Die Charismatische Gemeinde

Hier ist eine möglichst große Vielfalt der Charismen willkommen und geschätzt, besonders deren lebendiger und spontaner Austausch. Wichtig ist vor allem eine fröhliche Atmosphäre, die durch eingängige, bekannte und rhythmische Lieder erreicht wird. Auch alte Lieder können vorkommen, sie sollten jedoch nicht zu „textlastig“ sein. Der Schwerpunkt liegt freilich bei modernen, auch brandneuen Liedern im Stil des populären Mainstream. Wenn die Moderation Details aus der Entstehungs- oder Überlieferungsgeschichte eines Liedes beisteuern kann, wird es zum persönlichen Glaubenszeugnis. Eigenkompositionen von Gemeindegliedern werden mit Begeisterung aufgenommen. „Szene“-Liedgut, auch internationale und fremdsprachige Lieder schaffen ein Netzwerk-Gefühl.

Unterschiedliche Begleitformen bezeugen die Vielfalt der Charismen, sie müssen jedoch „gemeindedienlich“ sein, also die Stimmung aufbauen. Raffinierte Arrangements oder Virtuosität haben nur gelegentlich Raum. Die Liedauswahl erfolgt entweder vorab durch hierfür speziell begabte Gemeindeglieder oder aber spontan durch Zuruf. Mehrere Lieder hintereinander als Lobpreisblock ergeben

eine willkommene emotionale Steigerung. Lieder, die gut ankommen, werden spontan wiederholt. Da ein „offizielles“ Gesangbuch das Wehen des Geistes unzulässig beschränken würde, werden die Liedtexte an die Wand projiziert. Die gemeinsame Blickrichtung auf die Projektion wird als „Einheit“ der Gemeinde erlebt. Ein Singteam leitet den Gemeindegesang an.

6. Die missionarische Gemeinde für Distanzierte

Gemeinde und Gottesdienstverantwortliche legen Wert darauf, von Distanzierten und Ungeübten „verstanden zu werden“, ihnen niederschwellige Gottesdienstenerfahrungen zu ermöglichen nach dem Motto: „ich will hier meine Freunde mitbringen können, ohne mich schämen zu müssen“. Der Gemeindegesang besteht folglich aus alltagsnahem, modernem Liedgut, das musikalisch leicht zugänglich ist. Die Band spielt stilsicher und rhythmisch, sie schafft eine entspannte Atmosphäre. Alte Lieder können vereinzelt auch gesungen werden, sollten jedoch durch ein „crossover“-Arrangement der Band bekömmlich gemacht werden. Selbst die Orgel kann als Stilzitat vorkommen, dann aber zur Begleitung eines neuen Liedes und ergänzt z.B. durch Schlagzeug und Saxophon. Interessanterweise greift die Stilkritik bei den Liedtexten weniger rigoros. Gehäufte biblische Metaphorik („Löwe und Lamm“) scheint beispielsweise wesentlich besser tolerierbar als musikalische Anklänge an den traditionellen „Kirchenton“ oder die physische Verwendung des Gesangbuchs. Oft werden englische Texte gesungen.

Da das Singteam den Gesang trägt, muss man nicht mitsingen und kann das Lied auch nur „konsumieren“ wie im Konzert. Immer wieder ergänzen und „entlasten“ Vortragslieder den Gemeindegesang, „weil diese Lieder eine Wirkung haben, die phänomenal ist“. Menschen, die in ihrer Lebenswelt ständig von Musik umgeben sind, werden durch Vortragsstücke in ihrem gewohnten ästhetischen Muster abgeholt und zugleich fasziniert durch die ungewohnte Erfahrung, dass in der Gemeinde Menschen auch aktiv miteinander singen. Klatschen während oder nach einem Lied ist willkommen. Ebenso wichtig wie das Lied selbst ist eine pfiffige Moderation. Die Liedauswahl muss stimmig sein und zum Duktus des Gottesdienstes passen, sie wird daher von Musikern und Verkündigenden gemeinsam sorgfältig geplant. Die Musik muss ein hohes Niveau haben, die akustische Ausstattung ebenso, auch Lichteffekte können zum Einsatz kommen.

7. Die vom Pfingstgeist berührte Versammlung

Die vom Pfingstgeist berührte Versammlung lebt von außergewöhnlichen Erfahrungen. Ihr Gottesdienst ist am Individuum orientiert, alltagsabgewandt und heilungsbetont. Der Gemeindegesang ist „Medium“ zum Stillwerden, zum Loslassen des Alltags, für persönliche Anbetung, Visionen und Glossolalie. Hierfür eignen sich einfachste Lieder mit vielen Wiederholungen, Soloeinlagen und

Zwischenspielen der Band. Fast nie wird nur ein einzelnes Lied gesungen, sondern mehrere Lieder hintereinander, auch als Medley verbunden. Der Rhythmus ist von größter Bedeutung, aber eher ruhig. Nur selten heizt er an. Die Harmonik bleibt meist auf Grundakkorde beschränkt. Die Texte sind ebenso schlicht, oft fremdsprachig.

Für das Individuum besteht höchste Freiheit mitzusingen oder auch nicht, zu klatschen, die Arme hochzurecken, aufzustehen, zu tanzen, Anbetungsrufe oder Gebetssätze einzuwerfen, laut oder leise. Die Musik hält sich im Hintergrund, „es“ singt. Gerne werden Lesungen und gemeinsame Gebete von Musik untermalt bzw. in ein Lied integriert. Hier kann auch die Orgel als harmonische Unterlegung zum Einsatz kommen. Der Lobpreisleiterin kommt bei solchen Gottesdiensten die zentrale Rolle zu. Sie spürt, wann welches Lied dran ist und wie oft es wiederholt wird. Die Band reagiert spontan.

8. Gottesdienst als „kulturmissionarische“ Bühne

In dieser Perspektive wird der Gottesdienst als *das* öffentliche Forum der Gemeinde betrachtet. Wer dabei mitwirken darf, gilt als anerkannt und in seinem Anliegen bestätigt. Für die Musiker_innen steht meist ein stilistisches Anliegen im Vordergrund: „Unsere Musik wird als gottesdienstwürdig akzeptiert, wir dürfen uns präsentieren.“

In Schwabenheim wetteifert eine Reihe von musikalischen Gruppen um „Auftritte“ in den beiden Gottesdienstformaten. Mit Ausnahme des Kirchenchors begleiten sie alle den Gemeindegesang, sie führen also die Gemeinde in ihr Repertoire ein. Die fünf Lobpreis-Teams pflegen jeweils ein eigenes Liedgut und ihren besonderen Begleitstil. Sie versehen im Wechsel den Spätgottesdienst und die gelegentlichen „gemeinsamen“ Gottesdienste mit Musik. Der Kirchenchor beklagt, dass er dadurch keine Möglichkeit hat, vor Jugendlichen zu singen, die bevorzugt den Spätgottesdienst besuchen. So kann die junge Gemeinde nicht für „vierstimmige Sätze“ (so die Selbstbeschreibung) begeistert werden, obwohl das Repertoire des Chors alte und neue Musik umfasst. Auch für den Konfirmationsgottesdienst wird der Kirchenchor nicht eingeteilt. Die Mitglieder der Konfirmanden-Band äußern als Herzensanliegen, *einmal* in einem der Erwachsenengottesdienste spielen zu dürfen. Das wäre für sie zum Einen eine wichtige Anerkennung ihrer Spielweise und ihrer Lieder. Und natürlich kann so der Gemeindegesang auch nicht durch ihr – von den Lobpreisbands noch einmal verschiedenes – Repertoire bereichert werden.

Die hörende und einstimmende Gemeinde wird in diesem ekklesiologischen Bild als Resonanzraum für die verschiedenen musikalischen und spirituellen Akzente verstanden, denen die MusikerInnen sich verpflichtet wissen. In dieser Fra-

ge ordnen die Gottesdienstverantwortlichen offensichtlich den Kirchenchor und den Posaunenchor der „Traditions-Kirche“ zu, die Lobpreisbands hingegen der „Gemeinschaft der Glaubenden“, der „charismatischen“ und der „missionarischen Gemeinde“. Wäre für sie das Bild der „Gemeinde als Familie“ leitend, könnten alle Gruppen in beiden Formaten zum Einsatz kommen.

9. „Benchmarking“ im Vergleich mit Nachbargemeinden

Dieses marktwirtschaftlich orientierte Gemeindebild verlässt die Binnensicht und orientiert sich im Vergleich mit benachbarten Gemeinden. „Bei uns ist viel los“ wird zum identitätsstiftenden und übrigens auch konfliktbeschwichtigenden Nenner, erst recht, wenn von außen staunend gefragt wird: „Wie schafft ihr das bloß, ein so vielfältiges Angebot?“ Der Gemeindegesang wird dann zunächst rein quantitativ an der Bandbreite des Repertoires gemessen und an der Freudigkeit, mit der die Gemeinde mitsingt. Und die singt in Schwabenheim gerne, mit hoher innerer Beteiligung und wachsender Toleranz für Ungewohntes. Vielfalt und Qualität der Begleitformen und Begleitensembles, die Ausstattung mit hochwertigen Instrumenten und einer professionellen Audioanlage, die kompetente Bedienung der Tontechnik und die gezielte Förderung von musikalischen Talenten schlagen in dieser Bilanz ebenso als positive Werte zu Buche.

10. „Wir sind auf dem Weg“ – eine Ortsgemeinde entwickelt Konfliktbewältigung

Der Kern dieses Gemeindebilds ist dynamisch, die Kirche entwickelt sich auf eine Vision hin. Diese ist nicht eschatologisch verstanden, sondern markiert irdische Zielvorstellungen, und dennoch wird dadurch die Gegenwart mit ihren Misshelligkeiten wirksam relativiert.

In Schwabenheim hatte der Wunsch, „neue Lieder“ im Gottesdienst zu singen vor über zwanzig Jahren einen tiefgreifenden Gottesdienstkonflikt ausgelöst und die Gemeinde schwer erschüttert. Mittlerweile hat nun ausgerechnet der Gemeindegesang eine deutliche Annäherung der verschiedenen Positionen erreichen können. Anhänger beider Formate erkannten, dass das Repertoire der „anderen“ auch für ihren Gottesdienst wertvoll sein kann. Im Spätgottesdienst lassen mehrere Lobpreisteams es sich angelegen sein, ein Gesangbuchlied pro Gottesdienst einzubringen. Dieses wird zwar an die Wand projiziert, musikalisch aber nicht verfremdet, sondern möglichst konventionell begleitet. Für den Frühgottesdienst wurde ein Neue-Lieder-Heft angeschafft, aus dem nun ein „Monatslied“ gelernt wird. Durch das vier- bis fünfmalige Singen wird es der Gemeinde vertraut. Auch hier hält man an der gewohnten Präsentationsform (physisches Heft in der Hand

der Gemeinde) fest, zur Begleitung steht jedoch, nach Wahl des Organisten, auch ein Keyboard zur Verfügung. So wird die Chance genutzt, dass in einem Gottesdienst mehrere Lieder gesungen werden, die durchaus unterschiedlich sein können. Die Monokultur wird allmählich zur Mischkultur. Daraus entwickelt sich eine zeichenhafte Öffnung und Akzeptanz für „die anderen“ in Gestalt „ihrer“ Lieder. Ob sich dadurch eine völlige Lösung des Konflikts und die angestrebte Durchmischung beider Gottesdienstgemeinden erreichen lassen, bleibt abzuwarten.

Die Studie zeigt, dass der Gemeindegesang im Gottesdienst unterschiedliche Bilder vom Wesen der Kirche anspricht. Diese werden einerseits als passiver Eindruck erlebt durch Anordnung und Auswahl, Präsentation und Begleitung der Lieder, andererseits aber auch von der Gemeinde aktiv gestaltet durch Mitsingen, Mitmusizieren und Beteiligung an der Liedauswahl. So wird im Gemeindegesang innerhalb des Gottesdienstes „Ekklesiologie im Vollzug“ zugleich erfahren und ausgedrückt. Dies ist die primäre Ebene von Gemeinde-Erleben. Auf einer Metaebene könnte es für die Konfliktbewältigung darüber hinaus hilfreich sein, die in der Gemeinde wirksamen ekklesiologischen Bilder beispielsweise in der Predigt explizit anzusprechen und ihre jeweiligen Leitwerte und Implikationen verständlich zu machen und zu würdigen.

Abstract

Working from an analysis of a conflict over various worship service formats in a typically traditional congregation, I will identify ten distinct “working ecclesiologies” (i.e., intuitive notions of the essence of congregation and church). These internal images correspond to typical preferences for congregational song, and the images for their part are either confirmed or modified by concrete experiences of congregational song. In all this it becomes clear that, alongside quality of text and music, a whole series of further parameters are decisive, such as e.g. familiarity, manner of accompaniment, instrumentation, presentation, and placement within the worship service structure.

Translated by: *Anthony Ruff*

**„Wir bitten Sie inständigst, doch zu erkunden ...“
Zum Fund des doppelten Briefautographs von Jochen
Klepper und Gertrud Staewen, vom 8.1.1942¹**

1. Zufallsfund eines doppelten Brief-Autographs

Der aktuelle Anlass zu diesem Bericht beruht auf dem zufälligen Fund des originalen Briefes vom 8. Januar 1942, den der Schriftsteller Jochen Klepper in höchster Bedrängnis seinen Briefpartnern Elsy und Walter Tappolet zukommen ließ.² Der Brief enthält die eindringliche Bitte an den Zürcher Kirchenmusiker, „zu erkunden, ob es von der Schweiz aus noch eine Möglichkeit gibt, dass Renate zu ihnen kommt!“ Renate war die jüngere von zwei Töchtern der mit Jochen Klepper verheirateten Johanna Klepper-Stein, geb. Gerstel. Der Briefinhalt ist dank einer Abschrift längst bekannt.³ In der Sekundärliteratur ist das Bittschrei-

¹ Mit diesem Beitrag bedankte sich der Verfasser bei der Theologischen Fakultät der Universität Zürich für die Verleihung eines Dr. theol. h.c. am Dies academicus der Universität Zürich vom 27.04.2013. Das Referat wurde in der Offenen Societät vom 22.05.2013 im Theologischen Seminar vorgetragen, in der Christlich-jüdischen Arbeitsgemeinschaft in Ascona (16.06.2013) und Zürich (17.08.2013), am 13.09.2013 auch im Kreis der Emeriti des Bezirks Meilen zur Diskussion gestellt. Im Rahmen einer *short presentation* wurde das doppelte Autograph am 13.08.2013 auf der Konferenz der IAH in Amsterdam vorgestellt. Der Text wurde zunächst ohne Fußnoten in LAMED/Zeitschrift Stiftung Zürcher Lehrhaus, 2/2013, Dezember 2013, S. 16–24, publiziert (= Erstpublikation des Doppelautographs). Hier nun erscheint der Beitrag ungekürzt mit allen Nachweisen.

² Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932–1942*, hg. von Hildegard KLEPPER, Geleitwort von Reinold SCHNEIDER, Auswahl, Anmerkungen und Nachwort von Benno MASCHER, Stuttgart 1956, S. 1018 (fortan: Klepper, *Unter dem Schatten*).

³ 3 Dr. Ulrich VON BÜLOW, Deutsches Literaturarchiv Marbach/DLA, bestätigte, dass dort keine Kopie des Briefes vorhanden ist, nur eine maschinenschriftliche Transkription ohne Angabe, wer diese Abschrift wann vorgenommen hatte (Mail vom 12.3.2013). Diese Abschrift dokumentiert den in Riemschneiders Ausgabe des Briefwechsels Klepper-Tappolet nur teilweise wiedergegebenen Brief (s. Anm. 4) mit den in den Brief von Gertrud Staewen eingefügten Bemerkungen und einem angefügten Brief an Walter Tappolet. Das Original des Doppelautographs wurde am 17.12.2013 von Elisabeth Wyss-Jenny dem Literatur-Archiv in Marbach übergeben und dem Nachlass Klepper zugeordnet.

ben bisher nur teilweise dokumentiert.⁴ Die Entdeckung dieses Autographs durch Elisabeth Wyss-Jenny, einer Tochter des Hymnologen Markus Jenny, ist als echte Überraschung zu bezeichnen. Denn in dem von Klepper verfassten Schreiben finden sich von anderer Hand eingefügte kritische Anmerkungen, nach dem zweiten Postskriptum sogar ein zweiter Brief. Dieser stammt von Gertrud Staewen-Ordemann, einer damals in der illegalen Judenhilfe und im Widerstand gegen das Naziregime engagierten Sozialpädagogin in Berlin-Dahlem. Das doppelte Autograph von Klepper/Staewen wird hier im Kontext der Biographie des Briefschreibers und des Adressaten Walter Tappolet kommentiert. Die Relecture dieses doppelten Autographs konfrontiert uns mit jenem für die Schweiz unrühmlichen Stück Zeitgeschichte, das Hermann Kocher unter dem Titel *Rationierte Menschlichkeit*⁵ differenziert darstellt und in einigen Aufsätzen weiter reflektiert.⁶

Im selben Jahr, da dieses Bittschreiben per Kurier zu einer Reihe von möglichen Helfern gelangte, nahm sich der in Deutschland verbliebene Teil der Familie in der Nacht vom 10./11.12.1942 im eigenen Haus an der Teutonenstraße 23, Berlin-Nikolassee gemeinsam das Leben: Der Schriftsteller Jochen Klepper, seine jüdisch-christliche Ehefrau Johanna Klepper-Stein, geb. Gerstel, und die ebenfalls getaufte jüngere Stieftochter Renate Stein.⁷ Diese Tragödie bleibt für alle, die mit den Kirchenliedern von Jochen Klepper vertraut sind, eine „offene

⁴ 4 Fragmentarische Erstpublikationen in: Alfred HÄSLER, *Das Boot ist voll. Die Schweiz und die Flüchtlinge 1933–1945* [Zürich 1967], Neuausgabe mit einem Vorwort von Roger DE WECK und einem Nachwort von Friedrich DÜRRENMATT, Zürich 2008, S. 354; Oben Reproduktion der ersten Verweigerung einer Einreise- und Aufenthaltsbewilligung durch die Eidgenössische Fremdenpolizei vom 01.05.1940. Unten: Reproduktion der oberen Hälfte des Autographs vom 01.08.1942. Ernst G. RIEMSCHEIDER (Hg.), *Jochen Klepper, Briefwechsel 1925–1942*, Stuttgart 1973, gibt S. 189 Kleppers Brief nur teilweise wieder: Auslassung der Grußformel; fehlende Ortsangabe zu Pfr. Rohr, Oberhofen, am Thunersee; Auslassung der Einfügungen von Gertrud Staewen. Auch Martin Wecht kannte die Einfügungen und den zweiten Brief von Staewen noch nicht, siehe Martin WECHT, *Jochen Klepper. Ein Schriftsteller im jüdischen Schicksal*, Düsseldorf/Görlitz 1998, S. 306.

⁵ Hermann KOCHER, *Rationierte Menschlichkeit. Schweizerischer Protestantismus im Spannungsfeld von Flüchtlingsnot und öffentliche Flüchtlingspolitik der Schweiz 1933–1948*, Zürich 1996. Zur Herkunft des prägnanten Buchtitels *Rationierte Menschlichkeit* siehe den letzten Abschnitt des Referats.

⁶ Ders., *Schweizerischer Protestantismus und jüdische Flüchtlingsnot nach 1933. Traditionen und Neuaufbrüche*, in: *Judaica*, Jg. 42, H. 1 (1986), S. 28–40; ders., *Kein Protest, aber eine spezielle Kollekte. Zur Flüchtlingsarbeit der reformierten Zürcher Landeskirche zwischen 1933 und 1945*, *Notabene* 1997, Nr. 1, S. 3–9; ders., *Wir sind alle schuldig geworden!? Überlegungen zur Flüchtlingsarbeit des schweizerischen Protestantismus in den Jahren 1933–1948*, in: *SZRKG*, Bd. 99 (2005), S. 349–368.

⁷ Die ältere Stieftochter, Brigitte Stein (geb. 1920, verheiratet: Molnar), reiste 1939 nach England aus. „Brigitte hat ihren Pass; zunächst von jedem anderen nur unterschieden durch das große, rote <J> und den Namen Sarah.“ (siehe Anm. 2: JK, *Unter dem Schatten*, 21.4.1939, S. 446). „Viele Juden im Hamburger Zug, von vielen Juden begleitet. Aber das übrige Publikum bemerkte sie gar nicht. Es ist sehr, sehr viel leichter für meine drei, dass sie gar nicht jüdisch aussehen.“ (ebd. 9.5.1939, S. 450).

Wunde“.⁸ Offen bleiben auch Fragen zur Rückweisung jüdischer Verfolgter vonseiten der Schweiz,⁹ zur „Banalität des Bösen“,¹⁰ zur „Inneren Emigration“ des Dichters,¹¹ zu seinen bibeltheologischen Grundsätzen¹² und seinen Stellungnahmen zur Selbsttötung.¹³ Das Gesamtwerk von Jochen Klepper ist erst teilweise dokumentiert. Zwar liegen Beiträge zur Biographie und zum zeitgeschichtlichen Kontext vor,¹⁴ Sammelbände zu Gedenkjahren, theologische und hymnologische Studien, welche die Wirkungsgeschichte bis in unsere Gegenwart reflektieren.¹⁵ Zu Recht postuliert die Germanistin Emiko Dorothea Araki gründliche literarkritische und theologische Untersuchungen.¹⁶ Insbesondere fehlt nach wie vor eine historisch-kritische Ausgabe des Gesamtwerks. Erst eine solche wird ermöglichen, Leben, Werk und Wirkung des Schriftstellers und Kirchenlieddichters in seiner ganzen Tragik und Bedeutung wahrzunehmen.

2. Die Tragödie des Autors Jochen Klepper

Der Lebenslauf von Jochen Klepper ist von harten Brüchen und Kontrasten gezeichnet: Joachim Georg Wilhelm Klepper wurde am 22.3.1903 als Sohn von

⁸ Oliver KOHLER, *In deines Herzens offene Wunde. In Erinnerung an Jochen Klepper (1903–1942)*, Hünfelden-Gnadenal 1992; ders., *Wir werden sein wie die Träumenden. Jochen Klepper. Eine Spurensuche*, Neukirchen-Vluyn 2003.

⁹ Siehe 6.

¹⁰ Hanna AHRENDT, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, New York 1963, München 1964.

¹¹ Emiko Dorothea ARAKI, *Jochen Klepper. Aufbruch zum ewigen Haus. Eine Motivstudie zu seinen Tagebüchern*, Frankfurt a.M., Bern 1993, S. 17–31.

¹² Jochen KLEPPER, *Das göttliche Wort und der Menschliche Lobgesang*, in: *Das Buch der Christenheit. Betrachtungen zur Bibel*, hg. von Kurt Ihlenfeld, Berlin-Steglitz 1939. Zusammen mit anderen Aufsätzen nochmals publiziert in: Jochen KLEPPER, *Nachspiel, Aufsätze des Erzählers*, Witten, Berlin 1960, S. 102–131.

¹³ Reinhold SCHNEIDER, *Jochen Klepper. Eine Begegnung*, Stuttgart 1956; ders., *Verhüllter Tag*, Freiburg 1959.

¹⁴ Rita THALMANN, *Jochen Klepper. Ein Leben zwischen Idyllen und Katastrophen*, München 1977; Heinz GROSCH, *Nach Jochen Klepper fragen. Annäherung über Selbstzeugnisse, Bilder und Dokumente*, Stuttgart 1982; Detlev BLOCK, *Auserwählt im Ofen des Elends. Der Christ und Dichter Jochen Klepper. Ein Lebensbild*, München 1982; ders., *Dass ich ihn leidend liebe. Jochen Klepper – Leben und Werk*, Lahr 1992; Wolfgang BÖLLMANN, *„Wenn ich dir begegnet wäre ...“*, *Dieterich Bonhoeffer und Jochen Klepper im Gespräch*, Leipzig 2005; Markus BAUM, *Jochen Klepper*, Schwarzenfeld 2011; Ralph LUDWIG, *Jochen Klepper. Warum sich der Liederdichter in tiefer Not getragen fühlte*, Berlin 2012; Elisabeth EBERLE, *Jochen Klepper – Licht in dunkler Nacht. Eine Romanbiografie*, Asslar, München 2012.

¹⁵ Als besonders ergiebig erweisen sich die über Jahrzehnte herangewachsenen hymnologischen Beiträge von Jürgen HENKYS, *Das Kirchenlied in seiner Zeit*, Stuttgart 1980, S. 48–64; ders., *Singender und gesungener Glaube*, Göttingen 1999, S. 234–298; ders., *Dichtung Bibel und Gesangbuch. Hymnologische Beiträge in dritter Folge*, Göttingen 2013, S. 141–157; Martin WECHT, Siehe Anm. 4.

¹⁶ Siehe Anm. 11.

Pastor Georg R. Ad. Klepper im niederschlesischen Beuthen, dem so genannten „Kuhbeuthen“, geboren. Dort wuchs er in einem komfortablen Herrschaftshaus, in der Mitte der beiden älteren Schwestern Margot und Hildegard und der beiden jüngeren Brüder Erhard und Wilhelm (*Billum*) auf. 1917–1922 besuchte er das humanistische Gymnasium in Glogau – für ihn, wie sich erst lange nach seinem Tod herausstellte, einer „namenlos schweren letzten Schülerzeit“.¹⁷ Martin Wecht macht auf Grund bisher unveröffentlichter Aufzeichnungen des Gymnasiasten Jochen Klepper wahrscheinlich, dass er von seinem Lieblingslehrer Erich Fromm jahrelang sexuell missbraucht wurde; von seinen Mitschülern sollen sich beinahe die Hälfte das Leben genommen haben.¹⁸ Auch die Beziehung zu seinem Vater war von früh auf gestört.

1922–1926 studiert Jochen Klepper Theologie, zwei Semester an der Universität Erlangen und sieben Semester an der Universität Breslau. Hier prägt ihn vor allem der Neutestamentler Ernst Lohmeier (1890–1946), bei dem er regelmäßig ein- und ausgeht.¹⁹ Lohmeier beeinflusst ihn insbesondere im Verstehen der Gleichnisse Jesu²⁰ und führt ihn in die Welt des fortschrittlich gebildeten Judentums ein.²¹ Stärker noch wird Klepper durch den Systematiker und Lutherforscher Rudolf Hermann (1887–1962) geprägt, mit dem er bis in sein letztes Lebensjahr hinein korrespondiert.²² Wegen gravierender gesundheitlicher Krisen bricht der junge Theologe das Studium vor den Schlussexamina ab. Seine Begabungen und Interessen führen ihn 1926 zur Publizistik, zunächst zum Presseverband für Schlesien.²³ Seit 1929 wohnt er als Untermieter bei der jüdischen Witwe Johanna Stein-Gerstel (*2.11.1890), einer Modistin jüdischer Abkunft. 1931 nimmt sein Leben eine entscheidende Wende: Er heiratet die um dreizehn Jahre ältere Frau, die ihm zwei ebenfalls jüdische Stieftöchter, Brigitte (*1920) und Renate (*1922), in die Ehe bringt. Die Verbindung mit einer „Nichtarierin“ beschert ihm in seiner Anstellung bei Presse und Rundfunk große Probleme, zudem den Bruch mit seinen Eltern und Geschwistern. 1931 zieht er voraus nach Berlin, um dort Arbeit und eine Wohnung für seine Familie zu suchen.²⁴ Als Funkredakteur ernetzt er anfänglich positive Echos. Daneben arbeitet er an vier Roman-Projekten,

¹⁷ Siehe Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 587, 4.5.1938.

¹⁸ Siehe Martin WECHT (Anm. 4), S. 24f.: Zitate aus Jochen KLEPPER, *Der eigentliche Mensch*, DLA 83.33, und aus einer nicht veröffentlichten Passage aus den Tagebüchern, DLA TSch 77.3340–77.3347.

¹⁹ Ilse JONAS, *Jochen Klepper. Dichter und Zeuge. Ein Lebensbild*, Berlin 1966, S. 18ff.

²⁰ Siehe Martin WECHT (Anm. 4), S. 342f.

²¹ Rita THALMANN, 1977, S. 39, siehe Fußnote 14.

²² Siehe RIEMSCHEIDER (Anm. 4), S. 17–59; Heinrich ASSEL (Hg.), *Der du die Zeit in Händen hast, Briefwechsel zwischen Rudolf Hermann und Jochen Klepper 1925–1942*, München 1992.

²³ Kurt IHLENFELD, *Freundschaft mit Jochen Klepper*, Wuppertal 1967.

²⁴ Jürgen HENKYS, *Das Berlin Jochen Kleppers*, in: Ders., *Singender und gesungener Glaube*, 1999 (Anm. 15), S. 258–271.

die er nicht vollendet (*La Directrice, Voltaire* u.a.). 1932 beginnt er mit täglichen Tagebuch-Aufzeichnungen,²⁵ in denen er bis zum letzten Tag seines Lebens, Erlebtes und Erlittenes reflektiert, dabei auch das gediegen ausgestattete Innere des Hauses und die es umgebende Natur beschreibt.

Im Jahr der Machtergreifung Hitlers (1933) erscheint Kleppers Roman-Début *Der Kahn der fröhlichen Leute*, ein Oder-Roman, der ihn einer breiten Leserschaft bekannt macht.²⁶ Im selben Jahr wird er, da „jüdisch versippt“, vom Rundfunk entlassen, desgleichen aus dem Ullstein-Verlag. Die Familie hat mittlerweile in Berlin-Südende ein eigenes Haus bezogen; sie nimmt 1936 auf der mit Hakenkreuzfahnen beflaggten „Via triumphalis“ unter den Linden mit Erschütterung wahr, wie dreist sich die Nationalsozialisten anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin vor aller Welt als die alles bestimmenden Herren gebärden. Klepper verdichtet seine kritische Sicht in der Gedichtfolge „Olympische Sonette“, die zu publizieren er aus nahe liegenden Gründen nicht wagen darf.²⁷

Fortan geht Klepper in Archiven und Bibliotheken dem Leben und Wirken des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. nach, dem Vater von Friedrich II. des Großen. 1937 erscheint der daraus hervorgegangene Roman *Der Vater*.²⁸ Klepper wird über Nacht ein weithin bekannter Autor, erfährt jedoch zeitgleich ihn radikal bedrohende Einschränkungen: Er wird aus der so genannten „Reichsschrifttumskammer“ ausgeschlossen und darf dank einer „Sondergenehmigung“ jeweils nach zögerlich bewilligten Gesuchen publizieren.

1938 muss das eigene Haus in Berlin-Südende wegen Hitlers hybridem Großstadt-Projekt aufgegeben werden. Es ist das Jahr landesweiter Judenprogrome: Am 8.11.1938 inszenieren die Nationalsozialisten einen Flächenbrand: In der

²⁵ Die von seiner Schwester Hildegard posthum mit gewissen Kürzungen herausgegebenen Tagebücher gehören in die Reihe der herausragenden Zeitzeugnisse des 20. Jahrhunderts. Bisher nicht bekannte Partien publizierte Martin Wecht 1998, siehe Anm. 4. Kraft ihrer unverwechselbaren stilistischen Prägnanz, ihrer konsequenten und expliziten Bezugnahme auf die täglichen Losungen der Brüdergemeine, ihrer rückhaltlosen Offenlegung des inneren und äußeren Ringens um „die letzten Dinge“, unterscheiden sich Kleppers Tagebücher deutlich von den Aufzeichnungen mancher Zeit- und Leidensgenossen, beispielsweise: Dietrich BONHOEFFER, *Widerstand und Ergebung, Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, Gütersloh 1998 (DBW 8); Victor KLEMPERER, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum Letzten. Tagebücher I, 1933–1941, II: 1942–1945*, Berlin 1995; Werner SCHMIDT, *Leben an Grenzen. Autobiografischer Bericht eines Mediziners aus dunkler Zeit*, Zürich 1989, Frankfurt a.M. 1993, u.a.m.

²⁶ Jochen KLEPPER, *Der Kahn der fröhlichen Leute*, [Stuttgart 1933], Leipzig 2003.

²⁷ Die sieben „Olympischen Sonette“ erschienen posthum erstmals in: Jochen KLEPPER, *Ziel der Zeit*, Witten, Berlin 1962, seit 1977 Bielefeld. Siehe dazu: Günter HOLTZ, *Olympiade der Hybris. Jochen Kleppers dichterische Kritik an den Berliner Sommerspielen 1936. Text, Entstehung, Hintergründe*, Berlin 2008.

²⁸ Jochen KLEPPER, *Der Vater, Roman eines Königs*, Stuttgart [1937]1962. Ders. (Hg.), *In tormentis pinxit, Briefe und Bilder des Soldatenkönigs*, Stuttgart und Berlin 1938; ders., (Hg.), *Der Soldatenkönig und die Stillen im Lande*, Berlin-Steglitz²1938.

so genannten „Reichskristallnacht“ werden über 200 Synagogen und unzählige jüdische Geschäfte zerstört. Zahlreiche Verhaftungen und Morde verbreiten Angst und Schrecken. Genau in diesem Jahr erscheint die 1. Auflage der Sammlung *Kyrie, Geistliche Gedichte* mit 16 Liedtexten; in der 3. Auflage (1941) sind es 30 Lieder.²⁹ 1939 emigriert die ältere Stieftochter Brigitte (*1920), nach England; die jüngere, Renate (*1922) will bei den Eltern ausharren. Im selben Jahr erscheinen Kleppers gewichtige Reflexionen zur Dichtung von Geistlichen Liedern, *Das göttliche Wort und der Menschliche Lobgesang*.³⁰

Im Dezember 1940 wird Klepper zum Militärdienst eingezogen, Anfang Oktober 1941 wegen „Mischehe mit einer Nichtarierin“ als „wehrunwürdig“ entlassen.³¹ Renate muss den gelben Stern tragen und in der Rüstungsindustrie arbeiten. Wiederholte Versuche, Bewilligungen für Einreise und Aufenthalt in der Schweiz zu erlangen, scheitern. Im Tagebuch von Jochen Klepper sind die letzten Bittgänge zum Reichsinnenminister Wilhelm Frick dokumentiert. Klepper spricht am 10.12.1942 betr. Ausreise seiner Stieftochter Renate nochmals beim SS-Führer Adolf Eichmann persönlich vor, dem Protokollführer der Wannseekonferenz, Leiter des „Sicherheitsdienstes“ und beauftragten Organisator des Holocaust. Dieser hatte am Tag zuvor einen Hoffnungsschimmer aufblitzen lassen: „Ich habe noch nicht mein endgültiges Ja gesagt. Aber ich denke, die Sache wird klappen.“³²

Die Familie Klepper hatte alles Erdenkliche vorwärts und rückwärts erwogen, doch: „Den Gedanken an Flucht ... hat Rennerle aufgegeben. Verweigert der Sicherheitsdienst trotz Fricks Fürsprache ihre Ausreise, so will sie mit uns sterben – Das Letzte ist besprochen.“³³ Obschon mittlerweile vonseiten der Schwedischen Gesandtschaft eine Einreiseerlaubnis vorliegt, muss Eichmann am Nachmittag des 9.12. in der letzten Verhandlung faktisch das Todesurteil eröffnet haben. Danach lautet der letzte Tagebucheintrag Kleppers:

10. Dezember 1942 / Donnerstag
Nachmittags die Verhandlungen auf dem Sicherheitsdienst.
Wir sterben nun – ach, auch das steht bei Gott –
Wir gehen heute nacht gemeinsam in den Tod.
Über uns steht in den letzten Stunden das Bild des Segnenden

²⁹ Jochen KLEPPER, *Kyrie, Geistliche Lieder*, Berlin [1938/1941]¹⁹⁶². Ein Jahr zuvor hatte Kurt Ihlenfeld anlässlich der Kirchenmusikfestwoche in Berlin einen Sonderdruck mit drei Kirchenliedern von Jochen Klepper und sieben seiner Gedichte heraus gebracht: Jochen KLEPPER, *Du bist als Stern uns aufgegangen*, hg. v. Kurt IHLENFELD, Berlin, Witten 1937.

³⁰ Siehe Fußnote 12.

³¹ Jochen KLEPPER, *Überwindung, Tagebücher und Aufzeichnungen aus dem Kriege*, hg. von Hildegard KLEPPER, Stuttgart 1958.

³² Ders., *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 1132.

³³ Ders., *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 1131.

Christus, der um uns ringt.
In dessen Anblick endet unser Leben.³⁴

Medienmitteilung: „Jerusalem, 24. Mai 1961 (UPI). Das Tagebuch des deutschen Dichters Jochen Klepper wurde am Mittwoch vor dem Gericht im Eichmann-Prozess zu den Akten genommen.“ Die UPI-Meldung bringt außerdem Auszüge aus dem Tagebuch vom 2. bis 10. Dezember 1942, die das Gericht als Beweis anerkennt, Sie endet mit den Worten: „Das war Kleppers letzte Eintragung. Am gleichen Abend verübten er und seine Familie Selbstmord.“³⁵

Reinhold Schneider, der mit Klepper befreundete katholische Schriftsteller, widmete Jochen Klepper einen Nachruf, in dem er festhält: „Dass er Frau und Kinder zu Christus führte, war Kleppers Auftrag. Er hat ihn erfüllt. Als ihm aber die Macht des Verbrechens die gelobte Gemeinschaft und Verantwortung nicht mehr erlaubte, nahm er seine Frau und die jüngste Tochter an der Hand und eilte zu Gott, ehe er sie gerufen hatte. Das war ein Akt des Glaubens: schütze die ich nicht mehr schützen kann! Es war ein Selbstmord unter dem Kreuz, dem Zeichen der Liebe. Das Problem stellt sich in einer Gestalt, auf die es keine Antwort gibt.“³⁶

3. Die Briefempfänger: Elsy und Walter Tappolet (1897–1991)

Maler
Ikonenmaler beten, bevor sie zu malen beginnen.
Wogegen andere zu malen anfangen,
weil sie nicht anders beten können als malend.
Und nochmals andere malen, ohne an Beten zu denken,
Bilder, die nachher sind wie Gebete.
Kurt Marti³⁷

Solche Bilder schuf Walter Tappolet in Form kunstvoller Collagen. In seiner Dank- und Grußadresse nach seinem 90. Geburtstag bezeichnete sich der Künstler mit dem ihm eigenen Schalk als „alt Kirchenmusiker“,³⁸ „alt Schriftsteller“,³⁹

³⁴ Ders., *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 1133.

³⁵ Ernst G. RIEMSCHEIDER, *Der Fall Klepper. Eine Dokumentation*, Stuttgart 1975, S. 3.

³⁶ Jochen KLEPPER, Reinhold SCHNEIDER, *Eine Begegnung*, Stuttgart 1956, S. 11.

³⁷ Kurt MARTI, *Zärtlichkeit und Schmerz*, Darmstadt & Neuwied 1979, S. 105.

³⁸ Walter TAPPOLET, *Das Wort Gottes und die Antwort der Gemeinde*, Kassel 1956; ders. (Hg.), *Das Marienlob der Reformatoren*, Tübingen 1962; Ders., *In neuen Zungen. Zur Frage des zeitgenössischen Kirchenliedes*, Zürich 1963; Ders., *Evangelische Kirchenmusik. Die Briefe von Willy Burkhard an Walter Tappolet*, Zürich 1964; ders., *Ich liege, Herr, in deiner Hut. Monographie über ein Abendlied von Jochen Klepper*, Witten und Berlin 1968; ders., *Jochen Klepper*, in: Schweizer Rundschau 1968, H. 7–8, S. 394–409; ders., *Jochen Kleppers dreifache Heimat*, in: Singt und Spielt, Schweizer Blätter für Musik und Kunst, Zürich 1969 (36. Jg.), H.3, S. 43–37.

³⁹ Ders., *Unbekanntes Italien, Erlebnisse und Begegnungen*, Zürich 1969; ders. (Übers.), *Jean Giono. Der Mann mit den Bäumen*, Zürich 1972.

„jung Collagist“. Noch im hohen Alter trieb ihn in schlaflosen Nächten die Erinnerung an den Verlust seines Freundes Jochen Klepper und seiner Angehörigen um. Er litt unter Depressionen und schuf zuhause, später in der Bircher-Benner-Klinik Zürich, ganze Serien phantasiereicher Collagen, insgesamt rund 1.500 Werke! Schauen wir näher hin auf seine Collage „Sicher wohnen“ (Psalm 4,9):

In der Mitte ein kantiger, brauner (!) Rahmen. Darin ein doppelter Durchblick. Geringfügig variiert derselbe Ausschnitt mit steinernen Hausfronten, verschlossenen Türen, dunklen Fensterhöhlen. Links werden die Ecken weiterer Häuserfronten sichtbar, leicht geöffnete Fensterläden. Alles scheint menschenleer. Schön, wie das Sonnenlicht über eine niedere Stufe hereinstrahlt. Davor liegen in den Boden eingelassene Gitter. Die umfangreiche thematische Reihe, zu der dieses Blatt gehört, nannte Walter Tappolet *Gitter, Gehege, Gefängnisse*.

Darin sind bittere Erfahrungen verarbeitet: Enttäuschungen. Gegen Widerstände anrennen. Vor verschlossenen Türen stehen. Nirgendwo hindurchsehen. Abgewiesen und ausgegrenzt werden. Dahinter stehen die verblichenen Anläufe zur Erwirkung einer Einreise- und Aufenthaltserlaubnis für Renate, der Stieftochter von Jochen Klepper. Die Schweizer Grenzen waren dicht; das rettende Boot war angeblich voll.⁴⁰

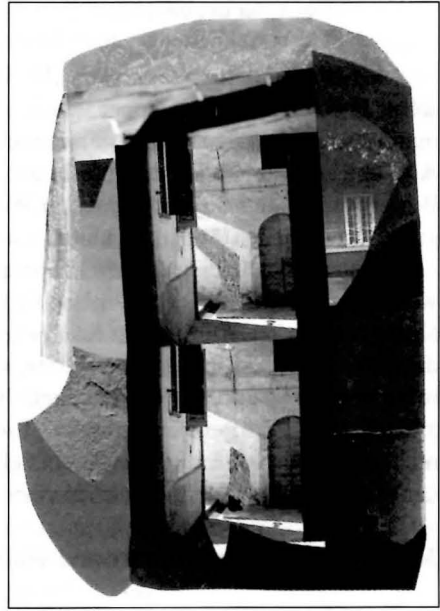


Abb. 1. Walter Tappolet: „Sicher wohnen“, zu Ps 4,9: *Ich liege und schlafe ganz mit Frieden.*

Denn Du, Herr, hilfst mir dass ich sicher wohne. Collage vom 18.12.1983, ca. 41,4 x 58,0. Werknummer 848, aus dem Zyklus „Gitter, Gehege, Gefängnisse“ LXXXIV.

⁴⁰ Hans-Jürg STEFAN, „Sicher wohnen“, *Zugänge zu Kleppers Abendlied mit Walter Tappolets Collage 848*, in: Neues Singen in der Kirche/NSK, 5. Jg. (1990), H. 1, S. 28–29; ders., *Kein Eintritt – aber der offene Himmel. Betrachtung zur verkleinerten Reproduktion einer Collage von Walter Tappolet (1897–1991)*, in: NSK, 6. Jg. (1991), H. 2, S. 13–14. Erlebene Collagen von Tappolet befinden sich in Privatbesitz, in Sammlungen des Klosters Kappel am Albis, des Klosters Kirchberg ob Sulz am Neckar und in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich.

Was den Künstler umtrieb, als er diese Collage 1983 zu Psalm 4,9 schuf, erzählte er anlässlich von Besuchen. Er hatte auf einem Beizettel den Psalmvers notiert: *Ich liege und schlafe ganz mit Frieden. Denn Du, Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne* – und fügte als klärende Notiz mit Unterstreichungen bei: Collage nicht „gut wohnen“, sondern „Sicher wohnen.“ Weit zurück reichten seine Erinnerungen zur ersten Begegnung mit Klepper 1938, zunächst über das schmale Bändchen *Kyrie, Geistliche Lieder*.⁴¹ Hier fand Tappolet, lange, bevor der Kirchenlied-Dichter einen Namen hatte, Liedtexte, die er für den Gemeindegesang als geeignet ansah.⁴² Fast alle von ihnen gehen von biblischen Kernworten aus. Zugleich fassen sie elementare Erfahrungen in poetische Sprache: „... die Schatten finstrier Nacht, die jähe Angst, das Leid, das mancher Erdentag noch bringt, dass alles nichtig war, worauf die Menschen hoffen, die dunklen Stunden der Nacht“ (im Abendlied, zu dem Tappolet eine aufschlussreiche Monographie hinterlassen hat.⁴³ Der auf den Tag fünf Jahre jüngere schwäbische Lyriker Albrecht Goes (*22.03.1908) charakterisierte die Dichtung seines schlesischen Kollegen (*22.03.1903) treffend:

Kleppers geistliche Lyrik ist theologisch durchdachte Poesie, in großer Bibelnähe gestaltet, zuweilen wohl spröde, nicht leicht singbar, gepresst wie gestoßene Oelfrucht, einer angefochtenen Seele abgerungen. Aber das „Er weckt mich alle Morgen“, das Adventslied und die Silvesterzusage sind uns sehr nahe, und einige gestraffte Zeilen sind ein unveräußerlicher Besitz der Christenheit geworden.⁴⁴

Walter Tappolet wirkte auf der Suche nach zeitgenössischen Kirchenliedern für das Reformierte Kirchengesangbuch 1941/1952 als Pionier.⁴⁵ Als einer der Ersten erkannte er die Qualitäten der Geistlichen Lieder von Klepper und setzte sich wider Vorbehalte, Fragen, Widerstände und Unverständnis gegenüber dem Liedganzen energisch ein für die Aufnahme des ganzen Abendliedes *Ich liege Herr, in deiner Hut* und des Zeitliedes *Der du die Zeit in Händen hast*. Zu guter Letzt fanden im Probeband (Pb 1941) und im Reformierten Kirchengesangbuch (RGK 1952) der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz lediglich vier der elf Strophen des Abendliedes und nur die letzte Strophe des Zeitliedes Aufnahme. Am 13.2.1939 eröffnete Tappolet seinen Briefwechsel mit Klepper.⁴⁶ Noch vor Kriegsbeginn kam es im Juli 1939 zur Begegnung der beiden Schriftsteller.⁴⁷ Dies geschah Evangelischen Johannestift in Spandau, wo Herbert Schulze

⁴¹ Jochen KLEPPER, *Kyrie*, 1938.

⁴² Walter TAPPOLET, *In neuen Zungen* (Anm. 38). Der Kirchenmusiker bemühte sich sein Leben lang um neue Liedtexte und Melodien.

⁴³ Walter TAPPOLET, *Ich liege, Herr* (Anm. 38).

⁴⁴ Oliver KOHLER, *In deines Herzens offene Wunde* (Anm. 8), S. 17f.

⁴⁵ Walter TAPPOLET, *In neuen Zungen* (Anm. 38), darin zu Klepper S. 19, 33–47.

⁴⁶ Ernst G. RIEHMSCHNEIDER, *Briefwechsel* (Anm. 4), S. 161–193.

⁴⁷ Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 777–779, 15. und 17.7.1939.

als Orgelsachverständiger und KMD Gerhard Schwarz als Dozenten am Kirchenmusikalischen Institut wirkten.⁴⁸ Zwei Tage danach waren Tappoletts zu Besuch im Hause Klepper an der Teutonenstraße in Nikolassee.⁴⁹ Dieser Besuch erfolgte notabene nach den Pogromen vom 9./10. 11.1938, der so genannten „Reichskristallnacht“. Die braunen Horden hatten durch ihre Verbrechen manchen Menschen – längst nicht allen! – die Augen geöffnet für das, was sich anbahnte, was auch Klepper in seinen Tagebüchern und Gedichten vorausahnt und kritisch kommentiert. Schon 1936 hatte er mit seinen *Olympischen Sonetten* gegen die Hybris der Machtbesessenen protestiert,⁵⁰ schwer verständlich, dass sich die Familie nicht zur Emigration entscheiden konnte. Dazu hatte der ihnen wohlgesinnte Kurt Ihlenfeld⁵¹ und Andere dringlich geraten!

Seit 1939 hatte sich Walter Tappolet insbesondere im Kontakt mit dem Zürcher Flüchtlingspfarrer Paul Vogt, Carl Jacob Burckhardt, Gertrud Kurz,⁵² Adolf Freudenberg u.a. für die Einreise- und Aufenthaltsbewilligung für die judenchristliche Renate engagiert – vergeblich, wie 1940 die strikte Abweisung vonseiten der kantonalen und der eidgenössischen Fremdenpolizei zeigte. Nach der Schreckensmeldung im Dezember 1942, dass JK gemeinsam mit seiner Ehefrau

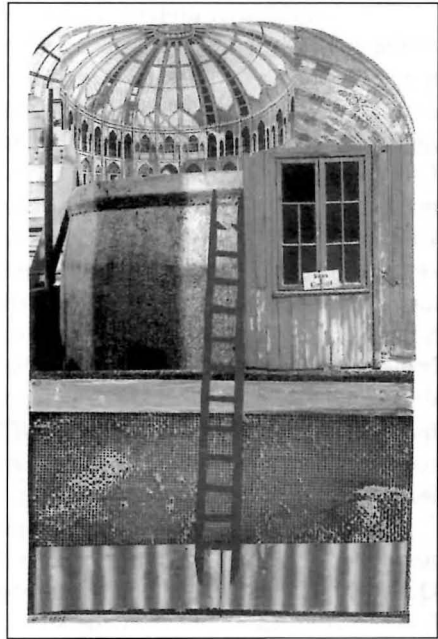


Abb. 2. Walter Tappolet, „Kein Eintritt!“ (Jakobsleiter).

⁴⁸ Herbert Schulze war 1928–1930 in Leipzig Orgelfachlehrer von Tappolet.

⁴⁹ Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 777.

⁵⁰ Siehe HOLTZ, *Olympiade der Hybris*, Anm. 27.

⁵¹ Kurt IHLENFELD, *Freundschaft mit Jochen Klepper*, Berlin, Witten 1958.

⁵² Rudolf WECKERLING, R. SCHMIDT, Heinrich KÜHNER (Hg.), *Wege des Friedens. Gertrud Kurz zum 70. Geburtstag*, Zürich 1960; Gertrud KURZ, *Der abgebrochene Zaun und andere Geschichten*, Basel 1975; dies.: *Unterwegs für den Frieden. Erlebnisse und Erfahrungen*, Hg. von Rosmarie KURZ, Basel 1977, S. 19–23; Im Sommer 1942, dreistündiges Gespräch mit Bundesrat Eduard von Steiger auf dem Mont Pélerin; Konferenz der Polizeidirektoren mit Vertretungen der Flüchtlings-Hilfswerke; S. 36–37: Späte Begegnungen mit dem Chef der Polizeibehörde des Eidgenössischen Departements, Heinrich Rothmund und Eduard von Steiger. Ursula GEIGER, *Mutter der Heimatlosen und Verfolgten, Ein Lebensbild von Gertrud Kurz*, Zürich 1978.

und seiner Stieftochter in den Tod gedrängt worden war, litt Walter Tappolet bis ins hohe Alter unter dieser offenen Wunde. Sein Seelsorger, Jakob Frey, berichtete darüber anlässlich des Abschieds-Gottesdienstes am 1. Februar 1991 in der Zürcher Wasserkerche, indem er auf die Collage „Kein Eintritt!“ (Jakobsleiter) aus dem Zyklus *Gitter, Gehege, Gefängnisse* verwies, die zuvor im Zürcher Kirchenboten und auch in der Zeitschrift Neues Singen in der Kirche publiziert worden war.⁵³

Hinter einer hohen kalten Wand öffnet sich der Blick in das Innere eines prächtigen Doms. *Kein Eintritt*. Wohl ist eine Leiter angestellt, doch reicht sie nicht bis hinauf, und überdies sind die obersten Sprossen zerbrochen. – Noch vor etlichen Jahren konnte Walter Tappolet sagen, der letzte Zugang sei nur durch einen Sprung zu gewinnen. Bald aber kam die Zeit, da er zu einem solchen Sprung nicht mehr in der Lage war. Als er dann dank einer freundlichen Würdigung des <Kirchenboten> für den Kanton Zürich die Kopie dieser Collage in der Klinik wieder vor Augen hatte, kamen wir auf die berühmte Ikone des Johannes Klimakos vom Katharinenkloster am Sinai⁵⁴ zu sprechen: Ein Pilger erreicht trotz schlimmer Versuchungen die letzten Stufen der Jakobsleiter. Da kommt dem Erschöpften von oben her ein Engel entgegen und hebt ihn hinein in den Ort der ewigen Freude. Dem entspricht ein gesungenes Gebet der Evangelischen Michaelsbruderschaft während ihrer jährlichen Gedächtnismesse: *Ins Paradies geleite dich der Engel Chor*. – Für Walter Tappolet gab es zuletzt nur dieses *Sola gratia*, dem im Grunde die ganze evangelische Kirchenmusik gewidmet ist.⁵⁵

3.1. Relecture des Briefautographs

An dieser Stelle wenden wir uns der Relecture des Autographs von Jochen Klepper zu, des grösstenteils schon bekannten Briefes im Zusammenhang mit dem ihm beigegebenen Randbemerkungen von Gertrud Staewen und ihrem im Anschluss an den Brief von Klepper direkt angefügten – hier erstmals publizierten zweiten Brief.⁵⁶ Zu Beginn des Jahres, in dem die Familie Klepper in den Tod gedrängt wurde (10./11. 12.1942), gelangte dieser nochmals mit inständigen Bitten an das Zürcher Ehepaar Elsy und Walter Tappolet heran, um für seine Stieftochter Renate die Einreise in die Schweiz zu erwirken. Tappolet und viele andere hatten

⁵³ Publikation und Kommentar, siehe Anm. 40.

⁵⁴ Mahmoud ZIBAWI, *Die Ikone. Bedeutung und Geschichte*, Solothurn, Düsseldorf 1994, S. 156, Abb. 55: Die Leiter des heiligen Johannes Klimakus, 12. Jh., Katharinenkloster Sinai.

⁵⁵ Jakob FREY, *Walter Tappolet (26.9.1897–18.1.1991), Abdankung am 1.2.1991*, Wasserkerche Zürich (Typoskr.), 1991, S. 8–9.

⁵⁶ Günter HOLTZ, Berlin-Nikolassee, verdanken wir die Transkription der von Gertrud Staewen in der Sütterlin-Schrift eingefügten Marginalien und ihres Briefes an ihren Vetter Walter (Brief vom 4.4.2011 an E. Wyss-Jenny).

sich seit 1939 darum bemüht.⁵⁷ Klepper hält im Tagebuch fest: „Heute gingen nun auch vier Briefe von mir durch diplomatischen Kurier in die Schweiz.“⁵⁸ Diese vier Briefe gingen per ungenannten Kurier⁵⁹ vermutlich an die im Brief an Tappolet genannten Persönlichkeiten, ausgenommen an die Baronin von Stengel.⁶⁰ Dr. Adolf Freudenberg⁶¹ in Genf, von dort über den Flüchtlingspfarrer Paul Vogt,⁶² Zürich, an Elsy und Walter Tappolet, Minister Carl Jacob Burckhardt⁶³ und an den Prediger der Brüdergemeinde H. G. Fürstenberger, Zürich⁶⁴, von denen er Hilfe erhofft.⁶⁵

Im Übergang von S. 1 zu S. 2 erwähnt JK, er „habe für Renates Ausreise eine Zusicherung von einer hiesigen sehr hochgestellten und maßgebenden Persönlichkeit erhalten“. Gemeint ist Reichsinnenminister Wilhelm Frick,⁶⁶ der jedoch

⁵⁷ Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten* (Anm. 2), S. 1016–1018; Ernst G. RIEMSCHEIDER (Anm. 4), S. 189f.; ders.: 1975, S. 110; Alfred HÄSLER, *Das Boot* (Anm. 4), S. 99–104; Rita THALMANN (Anm. 14), S. 250f., 348, 352; Hermann KOCHER (Anm. 5), 1996, S. 209; Martin WECHT (Anm. 4), S. 305f.

⁵⁸ Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten* (Anm. 2), 9.1.1942, S. 1018.

⁵⁹ Heinrich Rusterholz nennt mehrere mögliche Kuriere, u.a. Hans Schönfeld, Prof. Courvoisier (Brief vom 23.3.2013 an den Verf.), oder „Cioma Schönfeld, resp. Kurt Müller, Laure Wyss ... aber das sind alles Vermutungen es ist ja nicht ganz klar, wann die Briefe wirklich bei Freudenberg abgegeben und dann weitergeleitet wurden. Gegen Schönfeld bestanden in Dahlem alte Vorbehalte. Sie wurden erst mit der Zeit durch ‚Vertrauen‘ ersetzt. Möglich war auch, dass Rott über Schönhuber in München, der mit Koechlin in Kontakt stand, etwas weitergeleitet hatte. Möglichkeiten, Fragen unendlich!“ (E-Mail vom 27.5.2013 an den Verf.).

⁶⁰ Elisabeth Freifrau VON STENGEL, Fotografin, Geschäftsführerin des renommierten Fotateliers Binder, wollte in die Schweiz reisen, um Adoptionsmöglichkeiten zu erkunden. Sie wurde vermutlich 1943 ins KZ Theresienstadt verbracht, überlebte und wohnte verheiratet als Liesl Müller, seit 1945 in Locarno, wo sie 1978 verstarb.

⁶¹ Adolf FREUDENBERG (1894–1977), Dr. iur., Pfr., deutscher Diplomat, Sekretär für Flüchtlingsprobleme beim ÖRK in Genf. Siehe die eindrückliche Dokumentation: Ders., (Hg.), *Befreie, die zu Tode geschleppt werden. Ökumene durch geschlossene Grenzen 1939–1945*, München 1985.

⁶² Heinrich RUSTERHOLZ, Theres SCHMID-ACKERET, Ruedi REICH, Philippe DÄT WYLER, *Flüchtlingspfarrer Paul Vogt, 1900–1984. Rotkreuzschwester Elsbeth Kasser, 1910–1992. Ohne Wenn und Aber dem Gewissen verpflichtet*. Zürich ²2010.

⁶³ Carl Jacob Burckhardt (1891–1974), Schweizer Diplomat, Essayist, Historiker. 1937 Hoher Kommissar des Völkerbundes in Danzig. Präsident des IKRK 1944–1948. Carl Jacob BURCKHARDT, *Meine Danziger Mission*, München (1959) ²1960.

⁶⁴ H. G. Fürstenberger (1884–1957), Prediger der Zürcher Societät der Brüdergemeinde. Genau lässt sich dies nicht mehr eruieren, da der ganze Briefverkehr äußerst diskret behandelt, d.h. in den Arbeitsstellen der Flüchtlingshilfe in Genf (Adolf Freudenberg) und Zürich (Paul Vogt) nicht verzeichnet, vermutlich aus Sicherheitsgründen vernichtet wurde.

⁶⁵ Ausführlichste Zusammenstellung all derer, die sich neben Walter und Elsy Tappolet für JK und die Seinen eingesetzt hatten, bei Martin WECHT (Anm. 4), S. 222–236, 292–311: Max Dessoir, Bern; Probst Heinrich Grüber; Pfr. Erwin Julius Schloss, Schweizerische Evangelische Flüchtlingshilfe; Carl Jacob Burckhardt, Historiker, Diplomat; Ernst Zahn, Schriftsteller; Richard von Kühlmann, Staatssekretär a.D.; Gertrud Kurz, „Flüchtlingsmutter“; Hans Frölicher, Diplomat, Berlin; Eva Juliane Meschke; Gertrud Staewen-Ordemann, illegale Judenhilfe, Berlin; Pfr. Paul Vogt, Arbeitsstelle für Flüchtlingshilfe, Zürich, u.a.

⁶⁶ Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten ...* (Anm. 2), S. 1133.

JOCHEN KLEPPER

BERLIN-NIKOLASSEE, den 8. I. 1943
TEUTONENSTRASSE 23

Liebe Elsa und Frau Tappolet

Unsere Sorgen um Renate sind aufs höchste gestiegen und wir bitten Sie inständigst, doch zu erkunden, ob es von der Schweiz aus noch eine Möglichkeit gibt, daß Renate zu Ihnen kommt! Ich habe auch noch einmal an Professor Borchardt geschrieben. Frau Borchardt wird sich wahrscheinlich Baronesse Stenget an Sie wenden. Und auch Pastor Heidenberg - ^{und vielleicht auch ein Prediger der Pariser-Gemeinde} wird es sicher bald tun. Von Ihnen beiden ^{Fürstücken} ^{berger} weiß ich, daß ich mit dem besten, grünen, grünen Bitte noch einmal zu Ihnen kommen darf. Alle anderen Versuche für Renate seit meiner Rückkehr von der Front mit aller Intensität wieder aufgenommen, sind gescheitert - mir einer nicht, der etwas sehr Hörschweres betrifft: während andere Menschen in Renates Situation aus Deutschland nicht mehr heraus können,

Abb. 3. Jochen Klepper an Walter und Elsy Tappolet.

zu diesem Zeitpunkt in dieser Angelegenheit nichts mehr ausrichten konnte. Dazu passt die an dieser Stelle, vor Kleppers Grußformel eingefügte, durch die Sütterlinschrift deutlich abgehobene kritische Bemerkung: „Ob es/glücken wird, ist auch noch zweifelhaft, man muß/aber alles tun so schnell wie möglich von Euch aus,/bis [bevor] alles zu spät ist. (G.)“ Hinter dem Kürzel (G.) verbirgt sich Gertrud Staewen-Ordemann, Nothelferin für verfolgte Juden, die „Bremer Cousine“ von Walter Tappolet.

habe ab für Renato Ausreise eine Entscheidung
von einer hierigen sehr hochgestellten und
maßgebenden Persönlichkeit erhalten. Es ist
glücklich und, es auf mich zurückzuführen, wenn man
aber alles für möglich sein mag und man früher
bis alles geht (P.)

Lieben Sie herzlichst gegrußt
und bedankt

von

Herrn

Jochen Klepper

Gilt es den Weg einer Adoption? Können Sie
adoptieren? Oder können Sie sich mit
Herrn und Frau Bjarne Dohler, Oberhofen
am Thuner See, in Verbindung setzen?
Dürfen wir auch diese äußerste Bitte noch
an Sie richten? So groß ist die Gefahr
geworden-!

Bitte befördern Sie doch die
beiliegenden drei Briefe weiter! Mein
Liebes
Es ist mir sehr wichtig, es mag der Frankfurter am
1. 10. 1961 alles über mein in dem
T. Funden Weg, Gump, 25 Ave Champel, so ja, in
meine tropische Arbeit stelle, so unser einzig

Abb. 4. Jochen Klepper an Walter und Elsy Tappolet
(Fortsetzung), Getrud Staewen an Walter Tappolet.

3.2. Engagiert in illegaler Judenhilfe: Gertrud Staewen

Nebst der oben von Gertrud Staewen eilig hingeworfenen kritischen Bemerkung beginnt unter dem schwungvoll durchgestrichenen zweiten Postskriptum Kleppers – „Bitte befördern Sie doch die drei beiliegenden Briefe weiter!“ – ein zweiter persönlicher Brief an Walter Tappolet, der bisher nirgends publiziert wurde. Dieses zweite Autograph ist mit der zunächst nur für die Briefempfänger verständlichen Bezeichnung signiert: „Eure Bremer Cousine“.

Öffnung etc. Ich bitte dich, da es alles möglich ist,
 und es für dich ganz gut ist, es dir zu lassen, da
 ich und du, – bitte dich! Denn es ist ja alle
 Möglichkeit gegeben – sofort zu finden, um
 sie fallen bei unserer nächsten Möglichkeit
 zu sein. Also, bitte, ich will unser zu arbeiten
 in dieser Sache! Auf ein kluges Gespräch an-
 sichtlich dieser, in der Handlung „behalten“.

Ich bitte dich, dich auf dich zu verlassen. Bitte
 immer wieder dich zu helfen. Bitte
 beifolgend die drei Briefe, die ich in dieser
 Sache abgeben. Offensichtlich kann man
 es nicht mehr machen, weil man nicht
 mehr auf andere Weise aufbringen kann

Deine zugehörige Person
 für Bremer Cousine
 Gertrud Staewen geb.
 Andersen

Abb. 5. Gertrud Staewen an Walter Tappolet (Fortsetzung).

In diesem zweiten Brief informiert Gertrud Staewen ihren Vetter Walter Tappolet über die notwendigen Vorsichtsmaßnahmen:

Mein lieber Vetter Walter/Nein, /das ist nicht nötig, ich mache den Transport an-/ders. Es läuft alles über meinen guten Freund A. Freudenberg, Genf, 25bis. Ave [de] Champêl, der ja in/dieser trostlosen Arbeit steht, der unsere einzige/ Hoffnung ist. Ich selbst „darf“ das ja alles nicht tun, was ich hier tue. Im Gegenteil, es ist streng verboten. Ich bin immerfort daran, dies und jenes, – blutwenig! Denn es sind ja alle Möglichkeiten versperrt – herauszufinden, um zu helfen bei meinen verschiedenen Schutzbefehlen. Also bitte, nicht mir zu antworten in dieser Sache! Auch an Klepper äußerst vorsichtig schreiben, er ist schwer genug „belastet“.

Unter dem kurzen Spiegelstrich richtet Gertrud Staewen persönliche Worte an die Adressaten: „Ich freue mich, Euch auf diese Art u. Weise einmal wieder grüßen zu dürfen. Bitte benachrichtigt doch Tili, dass ich »in dieser Art« arbeite. Öffentliche Briefe kann man ja nicht mehr schreiben, weil man nichts Reales mehr erlaubter Weise berichten kann“ – Briefschluss: „Von ganzem Herzen/Eure Bremer Cousine“. Darunter notierte Walter Tappolet nachträglich mit Bleistift: „Gertrud Staewen geb. / Ordemann“ – Durch die in das Klepper-Autograph eingefügten Bemerkungen und durch ihren persönlichen Brief an ihren Vetter begegnet uns Gertrud Staewen, geb. Ordemann (1894–1987) als außerordentlich starke Persönlichkeit. 1920–1923 hatte sie sich als Hortnerin und Jugendleiterin ausgebildet, leitete 1920–1923 das Sozialpädagogische Seminar in Bremen, heiratete 1923 Werner Staewen, zog mit ihm im selben Jahr nach Berlin, wo ihre beiden Kinder Renate (1924) und Christoph (1926) geboren wurden. Nach der Scheidung bildete sich Staewen ab 1927 an der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit weiter. 1933 machte sie sich als versierte Kennerin der Berliner Jugendszene einen Namen,⁶⁷ wurde Mitglied der Bekennenden Kirche, arbeitete seit 1935 beim Burckhardt-Haus in Berlin-Dahlem. Dort gehörte sie zum Kreis der Konspirierenden um den Juristen Franz Kaufmann. Da sie als Sozialarbeiterin im NS-Staat auf keinen Fall tätig sein wollte, ließ sie sich durch Adolf Freudenberg, Dietrich Bonhoeffer und Helmut Gollwitzer für die illegale Juden-Fürsorge gewinnen.⁶⁸ Um den Nazi-Schergen zu entgehen, verließ

⁶⁷ Gertrud STAEWEN-ORDEMANN, *Menschen der Unordnung, Die proletarische Wirklichkeit im Arbeitsschicksal der ungelerten Großstadtjugend*, Berlin 1933. Dies., *Gedanken zur Frage der Würde des strafgefangenen Mitmenschen*, in: Antwort, Karl Barth zum 70. Geburtstag am 10. Mai 1956, Zollikon 1956, S. 732–737. Dies., *Warum wir immer noch darüber sprechen*, in: Heinrich Fink (Hg.), *Stärker als die Angst*, Berlin 1968; dies., *Was sich in Dahlem zusammenfand*, in: *Begegnungen mit Helmut Gollwitzer*, hg. von Ulrich Kabitz, Friedrich-Wilhelm Marquardt, München, 1984, S.122–128.

⁶⁸ FLESCHE-THEBESIIUS (Anm. 66), S. 198–213.

sie 1943 Berlin und tauchte in Süddeutschland unter.⁶⁹ Seit 1947 war sie Mitherausgeberin der Zeitschrift *Unterwegs*, daneben in der Gefängniseseelsorge tätig. Mit Charlotte von Kirschbaum,⁷⁰ Karl und Nelly Barth und deren Freundeskreis war sie eng verbunden. Bis Kriegsbeginn wollte sie regelmäßig zur Erholung im gastfreundlichen Kreis um Gerty und Ruedi Pestalozzi-Eidenbenz im „Bergli“, ob Oberrieden über dem Zürichsee.⁷¹ Im Januar 1942 sorgte sie dafür, dass die vier Bittbriefe, die Klepper zu Beginn des Jahres 1942 in die Schweiz schicken wollte, per Kurier an der Zensur vorbei über die Grenze geschafft werden konnten. In ihrem Einsatz für die aus jüdischen Wurzeln Stammenden wurde sie 1943 derart über ihre Kräfte gefordert, dass sie mehr als einmal ernsthafte Zusammenbrüche erlitt.⁷² Der verschachtelte Satz in der Mitte ihres Briefes spricht Bände: „Ich selbst »darf« das ja alles nicht tun, was ich hier tue. Im Gegenteil, es ist streng verboten. Ich bin immerfort daran, dies und jenes, – blutwenig! Denn es sind ja alle Möglichkeiten versperrt – herauszufinden, um zu helfen bei meinen verschiedenen Schutzbefohlenen.“

Manfred Gailus weist in seinem kritischen Beitrag *Keine gute Performance. Die deutschen Protestanten im „Dritten Reich“*⁷³ auf die Tatsache hin, dass sich als Gegengewicht zu den von Männern dominierten Führungspositionen an der Basis der Bekennenden Kirche viele Frauen aktiv beteiligten: Der Frauenanteil in den Bekenntnisgruppen im Raum Groß-Berlin betrug 70–80%. Bekenntnis-Gottesdienste, namentlich die Dahlemer Fürbitte-Gottesdienste seit Martin Niemöllers Inhaftierung Anfang Juli 1937, waren weithin Frauen-Versammlungen. Die neuartigen Bibelkreise in den Hochburgen der Bekennenden Kirche waren Vernetzungen kirchlich aktiver Frauen usw. Gailus nennt eine Reihe von Namen, die erst heute wahr genommen und gewürdigt werden: Margarete Meusel, Dr. Elisabeth Schmitz, Prof. Dr. Elisabeth Schieman.⁷⁴

⁶⁹ Dies. (Anm. 66), S. 246–276.

⁷⁰ Karl BARTH - Charlotte VON KIRSCHBAUM, *Briefwechsel*, Bd. 1: 1925–1935, Karl Barth, GA V (Bd. 45), Zürich 2008; Suzanne SELINGER, *Charlotte von Kirschbaum und Karl Barth. Eine biografisch-theologiegeschichtliche Studie*, Zürich 2003.

⁷¹ Gerty PESTALOZZI-EIDENBENZ, *Ein Leben 1893–1978, Tagebücher und Briefe*, hg. Esther RÖTHLISBERGER, Aarau 1993, verzeichnet folgende Besuche im „Bergli“: Dietrich Bonhoeffer, Günther Dehn, Helmut Gollwitzer, Pierre Maury, Georg Merz, Gertrud Staewen, Dora Scheuner, Eduard Thurneysen, Ernst Wolf und viele andere.

⁷² FLESCH-THEBESIU (Anm. 66), S. 165.

⁷³ Manfred GAILUS (Hg.), *„Zerstrittene Volksgemeinschaft“, Glaube, Konfession und Religion im Nationalsozialismus*, Göttingen 2011, S. 96–121.

⁷⁴ Ebd., S. 107–108.

3.3. Entlarvung der „Das Boot ist voll“-Ideologie als „Rationierte Menschlichkeit“

Im selben Jahr, zu dessen Beginn das inständige Bittschreiben von Jochen Klepper an Walter Tappolet und andere die Runde machte, und gegen dessen Ende, da die Familie Klepper in den Tod gedrängt wurde, beschwor Bundesrat Eduard von Steiger in seinem Referat vom 30.08.1942 vor der Landsgemeinde der Jungen Kirche in Zürich das Bild vom zu kleinen Rettungsboot Schweiz:

Wer ein schon stark besetztes kleines Rettungsboot mit beschränktem Fassungsvermögen und ebenso beschränkten Vorräten zu kommandieren hat, indessen Tausende von Opfern einer Schiffskatastrophe nach Rettung schreien, muss hart erscheinen, wenn er nicht alle aufnehmen kann. Und doch ist er noch menschlich, wenn er beizeiten vor falschen Hoffnungen warnt und wenigstens die schon Aufgenommenen zu retten sucht.⁷⁵

Alfred Häsler fasste diese Sicht 1967 in die lapidare Kurzformel „Das Boot ist voll“.⁷⁶ Dieser Buchtitel gehört seither zum Repertoire unserer schweizerischen Auseinandersetzungen über den Umgang mit den bei uns anklopfenden Asylanten. Umgehend entlarvte einer der über 6000 Teilnehmer jener Landsgemeinde der Jungen Kirche das verfängliche Bild vom zu kleinen Rettungsboot in einem engagierten Gegenvotum:

Um der bloßen Zukunftsmöglichkeit, dass es uns infolge zu großem Flüchtlingsandrang einmal wirklich schlimmer gehen könnte, dürfen wir jedenfalls nicht schon heute Mitmenschen dem grausigen Elend und dem fast sicheren Tod überlassen. Rationierte Menschlichkeit ist keine Menschlichkeit mehr.⁷⁷

Dieser prägnante Satz stammt vom damaligen Theologiestudenten, dem späteren Bernischen Kirchenhistoriker Prof. Dr. Andreas Lindt (1920–1985). Klingeln uns bei diesem Schlagabtausch „Rationierte Menschlichkeit ist keine Menschlichkeit mehr“ versus „Das Boot ist voll“ nicht die Ohren? Die damalige, von Befürchtungen und Ängsten besetzte Auseinandersetzung, die allzu zaghaften und zu spät ansetzenden Versuche, der Not der Flüchtlinge an unseren Grenzen wirk-

⁷⁵ Bundesrat Eduard von Steiger (1881–1962), Vorsteher des Eidgenössischen Justiz- und Polizei-Departements (1940–1951), zitiert nach Hermann KOCHER, *Rationierte Menschlichkeit* (Anm. 5), S. 21 und 220.

⁷⁶ Siehe Anm. 4, Alfred HÄSLER, *Das Boot ist voll*.

⁷⁷ Andreas LINDT, *Zofingia und Flüchtlingsfrage*, in: Zentralblatt des Schweizerischen Zofingervereins, Basel 82, 1942, S. 659–663.

sam zu begegnen, finden in unserer Zeit ein Echo, z.B. in der *Erklärung des Zürcher Kirchenrates gegen den Antisemitismus* vom 18.03.1997.⁷⁸

Heute beobachten wir die mit dem Schicksal der Familie Klepper vergleichbaren Tragödien in globalen Dimensionen, an allen Ecken und Enden der aktuellen Brandherde. Und wir erfahren in uns selber ähnliche Dilemmata, wie die damaligen Zeugen der Shoah. Via Massenmedien sind wir Zeugen unvorstellbarer Unmenschlichkeiten. Wie reagieren wir darauf? Hören und schauen wir hin? Oder schauen und hören wir weg? Weil wir es schlicht nicht mehr ertragen, Zeugen zu sein all jener grenzenlos-grässlichen Nöte, Gewalttaten und Ungerechtigkeiten, die sich Menschen gegenüber Mitmenschen erlauben ... Gelegentlich werde ich gefragt: „Warum in aller Welt beschäftigst du dich immer noch und immer wieder mit diesem ganz und gar unerfreulichen Stoff? Das alles ist doch längst passé!“ Darauf antworte ich: Nicht darum spreche ich davon, weil ich mich für das haftbar halte, was unsere Vorfahren in den Ängsten und Kämpfen ihrer Zeit versäumt oder sich haben zu Schulden kommen lassen. Dies alles ist unwiederbringlich vorbei. Heute hingegen sind wir dafür mitverantwortlich, dass wir uns auf dem Niveau unserer Zeit informieren lassen, darüber sprechen und, wo immer möglich, folgerichtig handeln. Haftbar sind wir dafür, dass die kommenden Generationen darüber aufgeklärt werden, wozu Menschen in katastrophalen Zeiten fähig sind – damit Vergleichbares niemals von neuem inszeniert werde.

Die „im Feuerofen“ bewährten Kirchenlieder von Jochen Klepper erweisen ihre Tragkraft auf Wegen in der Gefahr, in Enttäuschungen, bangen Fragen, angesichts immer wieder neu aufgerissener Wunden.⁷⁹ Verankert in biblischen Kernaussagen spiegeln sie die schier unerträglichen Kontraste menschlicher Existenz ermutigen zum Lob aus der Tiefe. Jahrzehnte lang sangen wir am Ende unserer Gottesdienste die letzte Strophe von Kleppers Zeitlied, *Der du allein der Ewge heißt* (RG 554,6) – allerdings in der von Klepper selber vorgenommenen Abschwächung: „Der du allein der Ewge heißt / und Anfang, Ziel und Mitte weißt / im Fluge unsrer Zeiten: / Bleib du uns gnädig zugewandt / und führe uns an deiner Hand, / damit wir sicher schreiten.“ Die ursprüngliche, den zugrundeliegenden Psalmworten näher stehende Fassung der 2. Strophenhälfte lautet hingegen so:

⁷⁸ Philippe DÄTWYLER (Hg.), *notabene*, Zeitschrift der Evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich, Nr. 1, März 1997, Beiträge von Philippe Dätwyler, Hermann Kocher, Ruedi Reich, Hans Stamm, Peter Walther, und *Erklärung des Zürcher Kirchenrates*.

⁷⁹ Detlev BLOCK, *Auserwählt im Ofen des Elends* (Anm. 14); Reinhard DEICHGRÄBER, *Der Tag ist nicht mehr fern. Betrachtungen zu Liedern von Jochen Klepper*, Göttingen 2002; Michael HEYMEL, *Seelsorge mit Liedern von Jochen Klepper*, in: Ders., *Das Gesangbuch als Lebensbeleiter*, Gütersloh 2012, S. 280–288.

*Lass – sind die Tage auch verkürzt,
wie wenn ein Stein in Tiefen stürzt –
uns dir nur nicht entgleiten.*⁸⁰

Dieser ursprüngliche Liedschluss erscheint uns heute wie eine luzide Vorahnung auf das tragische Schicksal der Familie. Der sehnliche Wunsch des Schriftstellers hingegen, dass seine Geistlichen Gedichte für die singende Gemeinde mit dafür geeigneten Melodien versehen, einst angenommen und als Kirchenlieder in die Gesangbücher aufgenommen würden,⁸¹ erfüllte sich im Laufe der Jahrzehnte mit deutlich ansteigenden Rezeptionszahlen:

Rezeption von 12 Kirchenliedern aus: Jochen Klepper, <i>Kyrie, Geistliche Lieder</i> , in sechs heute gebräuchlichen Gesangbüchern								
RG	KG	CG	EM	EG	GL	Liedanfang		Rubrik in «Kyrie»
1998	1998	2004	2002	1993	2013			
179	–	–	–	208	–	<i>Gott Vater, du hast deinen Namen</i>		Tauflied
372	310	534	154	16	220	<i>Die Nacht ist vorgedrungen</i>		Weihnachtslied
415	–	–	189	50	254	<i>Du Kind, zu dieser heiligen Zeit</i>		Weihnachtskyrie
554	355	576	104	64	257	<i>Der du die Zeit in Händen hast</i>		Neujahrslied
574	–	–	614	452	–	<i>Er weckt mich alle Morgen</i>		Morgenlied
–	–	–	–	453	–	<i>Schon bricht des Tages Glanz hervor</i>		Ambrosianischer Morgenhymnus
584	–	–	625	457	708	<i>Der Tag ist seiner Höhe nah</i>		Mittagslied
622	–	324	637	486	99	<i>Ich liege, Herr, in deiner Hut</i>		Abendlied
696	181	924	–	379	429	<i>Gott wohnt in einem Lichie</i>		Geburtstaglied
738	–	–	–	239	–	<i>Freuet euch in dem Herren allewege</i>		Hochzeitslied
746	–	–	384	380	–	<i>Ja, ich will euch tragen bis zum Alter hin</i>		Silvester
777	–	–	664	532	509	<i>Nun sich das Herz von allem ...</i>		Tröstlied am Totensonntag
11	3	4	8	12	7			

Abb. 6. Rezeption von 12 Kirchenliedern aus: Jochen Klepper, *Kyrie, Geistliche Lieder*, in sechs heute gebräuchlichen Gesangbüchern.

⁸⁰ Erstveröffentlichung in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“, 77. Jg., Nr. 1, 1.1.1938, S. 2, mit Untertitel „Psalm 102,24–28“. Oswald BAYER, *Der du die Zeit in Händen hast*, in: DERS.: *Gott als Autor, Zur einer poetologischen Theologie*, Tübingen 1999, S. 56: „Klepper ist veranlasst, vielleicht sogar genötigt worden, diesen bestürzenden Schluss zu verändern.“ Jürgen HENKYS, 1980, S. 48–64. DERS.: *Liederkunde zum EG, H. 1*, S. 81–84. Martin WECHT (Anm. 4), S. 160–164. Vgl. vor allem auch RIEMSCHNEIDER 1975, S. 54f. (Verdikt von A. R. Meyer). Reproduktion des Manuskripts bei ASSEL, siehe Anm. 22, S. 131–132.

⁸¹ Wenn Klepper in seinen Tagebüchern über die Entstehung eines Geistlichen Liedes berichtet, spricht er gerne von „Kirchenliedern“ (siehe Jochen KLEPPER, *Unter dem Schatten*, S. 135, 518, 780 u.a.O.) und vom frühen Wunsch *Ich möchte eines meiner Lieder im Gesangbuch finden*.

Abstract

The current cause for this presentation is the coincidental discovery of the original letter of January 8, 1942, which the hymn text writer Jochen Klepper directed in great distress to his friends in Zurich, the married couple Elsy and Walter Tappolet, and to other persons. The letter contains an urgent appeal to the church musicians in Zurich “to find out whether it would be possible, from their perspective in Switzerland, that Renate would come to them!” Renate was the younger of two daughters of Jochen Klepper and his wife, Johanna Klepper-Stein née Gerstel. The contents of the letter have long been known, thanks to a copy, but only partially documented. The discovery of this autograph must be called a real surprise: in the letter written by Klepper are to be found critical annotations added by another hand, and after the second P.S. of Klepper, a second letter. This second letter originates from Gertrud Staewen-Ordemann, a social pedagogue active in the illegal rescue of Jews and in resistance to the Nazi regime in Berlin-Dahlem. The re-reading of this double autograph confronts us with that disreputable ideology (“the boat is full”) that continues to exist in our day.

Translated by: *Anthony Ruff*

Tradition und Zeitgeist. Figuralismus im Kirchengesang

Tradition und Zeitgeist sind zwei Glieder eines Chiasmus. Im Repertoire einer Gemeinde, im Inhalt eines neu verfassten Gesangbuches sind sie immer zusammen gegenwärtig. Obwohl die Proportionen ungleich sein dürften, gibt es immer einen Kern geschätzter, beliebter, repräsentativer Stücke, die eine Gemeinde oder eine Gruppe von verantwortlichen Verfassern aufbewahren will. Zeitgeist und Mode manifestieren sich auch in der Entwicklung der Spiritualität, und da die Kirchengesänge die immer aktuelle Spiritualität bedienen sollen, entsteht in jeder Zeit ein eigenes, zeitbedingtes Repertoire. Die besten und beliebtesten Gesänge jeder Epoche sind durch die Tradition oder durch bedeutende Gesangbücher aufbewahrt. Neuere Gesänge werden gewöhnlich den älteren hinzugefügt, das Repertoire wird immer reicher und bunter.

Die Entwicklung eines Repertoires ist in der Regel kontinuierlich. Jedoch gibt es zuweilen Brüche in der Kontinuität der Tradition: einige radikale Reformen begnügen sich nicht mit der Bildung eines neuen Gesangsschatzes, sondern versuchen das ganze traditionelle Repertoire auszutauschen. Eine solche aggressive Reform war die Gottesdienstverordnung Kaiser Joseph II., mit ihrem bekanntesten Produkt, dem Normalgesang. Weniger bekannt ist, dass diese Reformen eigentlich eine Fortsetzung der früheren Reformen Maria Theresias und des Wiener Konsistoriums waren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewann die Aufklärung an Einfluss und brachte eine neue Sicht und Interpretation der Welt und der menschlichen Existenz mit sich. Die Aufklärung richtete sich gegen die Tradition als Grundprinzip, maßgeblich wurden Vernunft und Nützlichkeit. Dieser neue Zeitgeist generierte eine neue Frömmigkeit, in deren Mittelpunkt nicht mehr Gott, sondern der Mensch stand. Eine manchmal ganz primitive Theologisierung besorgte die Rationalität des Glaubens, die andächtigen Gefühle wurden oft durch Moralisierung und Pflichtbewußtsein ersetzt.

Um 1774 beauftragte das Wiener Konsistorium den Jesuiten Michael Denis, ein neues Gesangbuch im Sinne der neuen Frömmigkeit zu verfassen. Denis dichtete zuerst 17 neue Gesänge, eigentlich 17 neue Dichtungen, die in einem Heftchen herausgegeben wurden.¹ Die Gesänge von Denis waren vorwiegend neue Fassungen von beliebten älteren Liedern, darum wurden zu den Texten nur Hinweise auf bekannte Melodien und keine Noten hinzugefügt. Später gab Denis sein Gesangbuch in einer zweiten, erweiterten Auflage heraus. Sie enthielt 35 Gesänge, ebenfalls nur Texte. Das Wiener Konsistorium verbot den Gebrauch der älteren Gesänge und schrieb die neue Lieder von Denis als die einzig erlaubten vor.

1776 mischte sich auch Maria Theresia in Kirchenliedangelegenheiten ein. In diesem Jahr erschien auf ihren Befehl ein anderes Gesangbuch, das 87 neue Liedtexte enthielt, welchen 48 neue, mit Noten abgedruckte, Melodien beigelegt wurden. Diese neuen Melodien waren mit wenigen Ausnahmen im Sinne des galanten Stils und der Empfindsamkeit, für zwei Frauenstimmen und Basso continuo komponiert, und mit Verzierungen wie Schleifer und Mordent, und sogar Trillern koloriert. Eine weltliche Musik für eine weltlich und oberflächlich gewordene Frömmigkeit.



Abb. 1. Titelblatt des Gesangbuches von Maria Theresia.

¹ Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbistums. Wien, gedruckt mit Schulzischen Schriften 1774.

Mit den Beichtagen. Melodie No. XIII.

Strenger Rich ter al ler Sün der, Treue Ma ter bei ner Kin der, Der du la dem
 Him mel wech st, Drech sel, steu fest, und be sohnst Göt te und bis um fer Blü ten! Wen de
 as von un serm Blü ten Krank heit, Reiz und Fanger noth; Gib uns un ser täg lich Brod! Da Capo.

Abb. 2. Die Melodie Nr. XIII mit dem Gesang „Strenger Richter aller Sünder“.

Das Gesangbuch Maria Theresias ist nicht das einzige, das solche Melodien enthält, die sichtbar für ein Kammerensemble und für eine Kirchengemeinde nicht geeignet sind. Ähnliche Sammlungen wurden schon früher herausgegeben: Heinrich Lindensborns *Tochter Zion* schon 1741, Franz Xaver Riedels *Lieder der Kirche aus den römischen Tagzeiten und Meßbuche übersetzt* 1773, und das *Landshuter Gesangbuch* 1777 (S. Abb. 4).

Hat man diese Lieder wirklich in der Kirche gesungen? Waren sie wirklich verbreitet, oder sind sie nur tote Dokumente auf den Blättern einiger Gesangbüchern geblieben?

Von den ca. 1.000 neuen Lieder, die im deutschen Sprachraum in dieser Zeit gedichtet und komponiert worden sind, tauchen 30-50 Lieder in späteren Gesang-

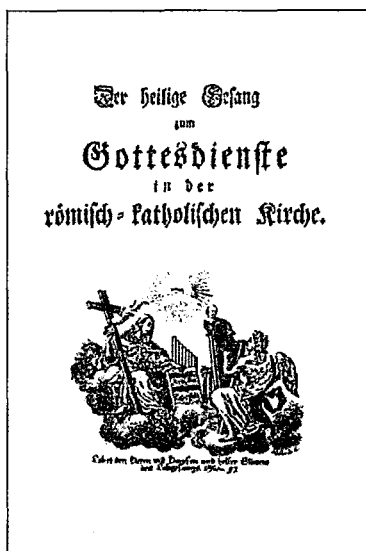


Abb. 3. Titelblatt des Landshuter Gesangbuches.

10

Das Volk künzet mit zerknirschten Seelen, und mit
Demuth vor Gott

das Kyrie.

Sehr langsam.

Hier liegt vor deiner Ma-je-stät, im

Staub die Christen-schaa-r; das Herz zu dir, o

Gott!

11

Gott! erhöht; die Augen zum Him-mel. Er-ge-
bet

uns, o Ma-ter! deine Güt, vergieb uns un-
ser

Sünden-schuld... o Gott, vor deinem An-ge-sicht, ver-
steh

Abb. 4. Der Anfang der ersten Fassung der Deutschen Messe

Hier liegt vor deiner Majestät (Michael Haydn).

büchern ständig auf; nicht nur in Wien und Österreich, sondern in der ganzen Monarchie: in Böhmen, Polen, Ungarn, Kroatien, etc., und auch außerhalb. Sie bilden ein internationales Kernrepertoire der Aufklärung, ebenso, wie es ein internationales Repertoire von Kirchengesängen des Mittelalters und des Barock gibt. Dieser Bestand an Liedern der Aufklärung beherrscht die Gesangbücher der Monarchie bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.²

Obwohl dieses Repertoire in zahlreichen Gesangbüchern vorkommt, ist dessen Erforschung problematisch, weil es in vielen Gesangbüchern ohne Noten dokumentiert ist. Die bedeutendste Frage, wer diese für Kammermusik oder für Solisten komponierten Stücke in welcher Art und Weise aufführte, bleibt ohne Antwort.

² Eine Tabelle mit den bekanntesten Liedern der Aufklärung ist am Ende des Aufsatzes im Anhang zu sehen.

In Ungarn pflegte man dieses Liedgut aus der Zeit der Josephinischen Reformen bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Erst 1930 mit dem Erscheinen eines einheitlichen, ungarischen katholischen Reformgesangbuchs verschwanden die meisten Reformgesänge aus der ungarischen Praxis.³

Es gibt in Ungarn aber auch Gemeinden deutscher Abstammung. Die sogenannten Donauschwaben leben in verschiedenen Gebieten Ungarns, viele in der Umgebung von Budapest, weitere in Nord-, Süd- und Westungarn. Sie waren einst aus Württemberg, Schwaben, Bayern, wie auch aus anderen Gebieten des heutigen Deutschlands gekommen, ihre Dörfer bilden Kulturinseln in einer Umgebung, deren Bewohner von völlig abweichender Abstammung sind und ganz andere Traditionen pflegen. Diese Isolation führte in den vergangenen Jahrhunderten zu einem akzentuierten Konservativismus und Festhalten an den eigenen Traditionen.

Die schwäbischen Dörfer brachten aus der alten Heimat auch ihre Gesangbücher mit. Angefangen mit den 1860er Jahren gaben sie ihre alten, nur Text enthaltenden Gesangbücher wieder heraus. Eine zweite Generation dieser, die Tradition eines Dorfes enthaltenden Gesangbücher erschien in den 1920er und 1930er Jahren.

Seit den 1990er Jahren geben immer mehrere schwäbische Dörfer ihre traditionelle Kirchenliedsammlung wieder heraus. Es ist eine dritte Generation von Traditions Gesangbüchern, die den beherrschten Kirchenliedschatz der verschiedenen Dörfer jetzt mit Noten dokumentieren. Diese Gesangbücher sind wie Volksmusiksammlungen, die meistens vom Kantoren des entsprechenden Dorfes sehr bewußt, mit dem Anspruch der Vollständigkeit durchgeführt sind.

Sankt Iwan bei Ofen liegt etwa 12 Kilometer von Budapest entfernt und zählt um 4500 Einwohner. Die erste Einwanderer kamen nach Sankt Iwan 1724 aus dem Rheingau. Franz Neubrandt, Kantor in Sankt Iwan, verfasste 1997 das neue Gesangbuch seiner Gemeinde: *Lobet den Herrn!* Es enthält 219 Gesänge, für eine Gesangsstimme notiert.

Schaumar ist nur 3 Kilometer von Sankt Iwan entfernt. Es ist eine große Gemeinde mit 10.000 Einwohnern. Sie kamen zum Teil aus Franken in den 1740er Jahren, übrigens aus den benachbarten Dörfern. Das *Katholisches Gebet- und Gesangbuch* der Schaumarer Gemeinde wurde Dank der Arbeit ihrer Kantorin, Frau Margaret Kelemen, verfasst. Es enthält 254 Gesänge.

³ Das Gesangbuch *Szent vagy Uram!* [Heilig bist du, Herr!] wurde durch den Ungarischen Caecilien-Verein im Sinne des Historismus herausgegeben. Es enthält noch einige Gesänge des aufklärerischen Repertoires, jedoch vereinfacht und ohne Verzierungen.



Abb. 5. Gnadenbild der heiligen Muttergottes aus Schaumar, auf dem Vorsatzblatt des Schaumarer Gesangbuches, 2005.

Ein drittes Dokument ist das Orgelbuch der Kleinstadt Vecsés, in der Nähe des Franz-Liszt-Flughafens bei Budapest. Das traditionelle Gebet- und Gesangbuch von Vecsés wurde 1935 herausgegeben. Der damalige Schulmeister hat die Melodien der 153 Gesänge sorgfältig notiert, und durch einen Musikprofessor mit Harmonisierungen versehen lassen. Die vollständige, für den Druck vorbereitete Handschrift ist in einige faksimilierten Exemplaren vorhanden.

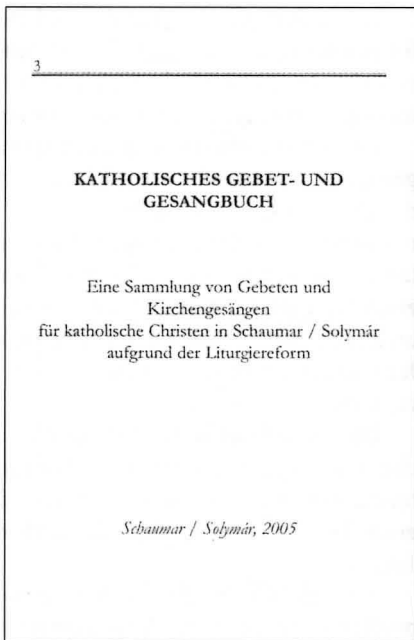


Abb. 6. Titelblatt des Schaumarer Gesangbuches, 2005.



Abb. 7. Das Titelblatt des Orgelbuches von Vecsés.

Predigt-Gesänge.
id. In Gott des Vaters... 165

In Gott des Vaters und des Sohn's, Und eines Geistes sammt; Sprechet hier, nun
 Faße seiner From's O Christen! fründig st-men; Sprechet st-men, und bereitet
 Euch nach eures Meisters fahren Son Vater in dem Himmelsreich Mit bitten

Abb. 8. Das beliebte Predigtlied *In Gott des Vaters und des Sohn's* aus dem Orgelbuch von Vecsés.

Diese drei Gesangbücher enthalten ganz genau die Tradition dieser drei Gemeinden, von ihrer Ansiedlung im 18. Jahrhundert bis heute. Sie zeigen die natürliche Akkumulation des Repertoires angefangen mit dem Reformrepertoire des 18. Jahrhunderts, durch das ganze 19. und 20. Jahrhundert hindurch. Diese traditionelle Gesangbücher sind ein Stück lebendiger Musikgeschichte, da sie genau das dokumentieren, was in der Musikgeschichte immer so problematisch ist: die Praxis, das gesungene Repertoire, so wie es durch mündliche Überlieferung seit 200 Jahren sich entwickelt hat.

Die Verfasser dieser Gesangbücher geben uns keine Erklärung über die Herkunft der Melodien oder der Texte. Die Lieder sind nach praktischen Gesichtspunkten, dem traditionellen Aufbau der Gesangbüchern entsprechend angeordnet.

Es gibt kaum alte Melodien in diesen Gesangbüchern; ein Adventlied, *Maria sei begrüßet*, ein Weihnachtslied, *Dies ist der Tag von Gott gemacht*, ein Fastenlied, *Christi Mutter stand voll Schmerzen*, und das mittelalterliche *Christus ist erstanden*, mit altem Text in Vecsés und mit dem Denis'schen Text in

Schaumar.⁴ Diese Melodien sind nicht in ihrer originalen Gestalt abgedruckt, sie sind im Sinne der Empfindsamkeit reich verziert wiedergegeben.

Boten Gesänge.
38. Christus ist erstanden...

85.

5 STR.

Abb. 9. Das Osterlied *Christus ist erstanden* (Vecsés).

30

1. Chris-ti Mutter stand voll Schmer-zen, bei dem Kreuz be-den, als von ihr sollt' trübt vom Her-zen, Je-sus schei-den,

165 *Fastenlieder*

weil ihr lie-ber Sohn dran hing, ein gar schar-fes Schwert durch-ging. Weil ihr lie-ber Sohn dran hing, Ein gar schar-fes Schwert durch-ging.

Abb. 10. Das Fastenlied *Christi Mutter stand voll Schmerzen* (Schaumar).

Ein bedeutender Zahl der Gesänge sind die mehr oder weniger bekannten Lieder der Aufklärung. Sie erscheinen meistens wie die alte Gesänge, reich verziert.

⁴ Siehe die Tabelle am Ende dieses Beitrags. Die Spalte „Vb“ = Verbreitung zeigt die Zahl der Gesangbücher, in denen der Gesang enthalten ist. Vgl. Dr. Franz METZ, *Das Kirchenlied der Donauschwaben*, München 2008.

Diese gleichmäßig verzierte Gestalt der alten Lieder und der Lieder der Aufklärung zeigt uns, dass sie in derselben Zeit benutzt worden sind: in der Blütezeit der Figuralvariation, vom Ende des 18. Jahrhunderts bis um die 1830er Jahren.

117

13

1. Tau - et Him - mel den Ge - rech - ten,
2. Doch der Va - ter ließ sich rüh - ren,
Wol - ken, reg - net ihn her - ab.
dass er uns ₃ zu ret - ten sann,
Al - so rief in lan - gen Näch - ten
und den Rat - schluss aus - zu - füh - ren,
einst die Welt, ein wei - tes Grab.
trug der Sohn sich freu - dig an.
In von Gott ver - fluch - ten Grün - den
Gab - ri - el flog schnell her - nie - der,
herrsch - ten Sa - tan, Tod und Sün - den.
kehr - te mit der Ant - wort wie - der:

Abb. 11. Das Adventlied *Tauet Himmel den Gerechten* (Sankt Iwan).

Fastenlieder 236

55

1. Se - lig, himmlisch ist das Le - ben
2. Nur zu oft bin ich ge - fal - len.

des - sen, dem die Sünd' ver - ge - ben,
Sün - den ü - ber al - le Zah - len,

der nun Gott zum Va - ter hat
mehr als Haa - re auf dem Haupt,

nach ge - tilg - ter Mis - se - tat.
hat sich dein Ge - schöpf er - laubt.

Herr, ver - schon dann mei - ne Sün - den,
Herr, ver - schon dann mei - ne, ...

lass mich wie - der Gna - de fin - den!

Abb. 12. Das Fastenlied *Selig, himmlisch ist das Leben* (Schaumar).

Die gleiche Melodie ist in den drei Traditionen nicht identisch: die Varianten sind abweichend, jedoch leicht zu erkennen. Das ist typisch für mündlich überlieferte Lieder, für die Volkslieder, die in zahlreichen, gleichberechtigt nebeneinanderstehenden, verwandten Varianten leben. In der schwäbischen Tradition funktionieren die Kirchengesänge wie die Volkslieder.

Die verzierte Aufführung der Kirchenlieder war in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch allgemein üblich. Die ungarische Kantoren kämpften heftig gegen diese überholte Praxis, die zu einer übermäßigen Vielfalt von Varianten ein und derselben Melodie führte:

Es ist allgemein bekannt, dass dieselben Texten mit fast so vielen Schnörkeln gesungen werden, wie es Kantoren gibt; darum kann der Gläubige einer Pfarrei in einer anderen Kirche meistens nicht singen. Es ist ihm nicht nur unangenehm, sondern auch ärgerlich und empörend dieselben Melodien, die er korrekt kennt, schlecht gesungen zu hören.⁵

Márk Kovács, ein Benediktiner, Verfasser eines unveröffentlicht gebliebenen Handbuches für Kantoren, schrieb 1844:

Der Geist weint in mir, wenn ich erfahren muß, dass dasselbe Lied in jedem Dorf anders lautet. . . Dieser Schaden ist von den Kantoren verursacht, denn sie mischen unter den ursprünglich einfachen Noten der Melodie solche Schnörkel, die die ganze Melodie zugrunde richten. [..]

Das Volk versucht, sich diese Schnörkel [der Kantoren] anzueigenen, um zu zeigen, dass es nicht geringer ist als sein Meister. Weil aber diese Schnörkel viel zu schlängelnd sind, kann das Volk sie nicht erfassen. Was folgt dann? Neben den meisterischen Verzierungen erscheinen auch Volks-Schnörkel. So werden auch die schönsten Melodien zu nichte.⁶

Die Traditionsgesangbücher zeigen uns, dass das Repertoire der Aufklärung eigentlich das ganze mittelalterliche Liedgut und das des Barock verdrängt hat und nur Dank der Umarbeitung durch Michael Denis wenige Gesänge davon bewahrt worden sind. Entsprechend der damals herrschenden musikalischen Mode sind sie reich verziert und in dieser Gestalt auch erhalten geblieben, ungeachtet dessen, dass sich die Musizierpraxis im Laufe der Zeit änderte und die Figuralvariation veraltet war. Hinzu kamen in den folgenden Jahrzehnten neue ungarische Lieder, die unter dem Einfluss des gewandelten Musikgeschmacks und des Caecilianismus entstanden waren. Ihre Melodien sind weit weniger verziert. Man könnte nun erwarten, dass unter dem Einfluss dieser neuen Sicht auf den Kirchengesang, auch die älteren Melodien vereinfacht worden sind. Das geschah jedoch nicht.

Woher rührt dieses hartnäckige Festhalten an den altmodischen Verzierungen?

⁵ Antal MÓCSY, „Készítsünk egyetemes egyházi énekgyűjteményt!” [Schaffen wir eine einheitliche Kirchenliedsammlung!] in *Tanodai Lapok* [Blätter der Präparanden], 28.05.1863, S. 239-240.

⁶ Márk KOVÁCS, *Az énekes karnak szereplői és szabályai*. [Die Teilnehmer und die Regel des Chorsingens], Handschrift, 1844.

Für die Schwaben in Ungarn wurde die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer prägenden Zeit. Ein breiter Zustrom deutscher Umsiedler kam ins Land und fand hier eine neue Heimat. Alles, was in dieser Zeit zu ihrem Leben und ihrer Kultur gehörte, hatte identitätsstiftende Wirkung und wurde unverändert bewahrt und überliefert. So konnte eine zeitbedingte Gesangspraxis und eine Reihe ebensolcher Lieder zum Kern einer neuer Tradition werden, die über zwei Jahrhunderte unverändert erhalten blieb.

Das Beispiel der schwäbischen Gesangbücher stellt uns einige wichtige Fragen:

- Was ist wichtiger: die Tradition oder der Ruf der neuen Zeiten?
- Ist eine Reform, wie begründet sie auch sei, dazu berechtigt, eine Tradition völlig abzuschaffen?
- Sollen wir lebende Traditionen pflegen, oder sollen wir Reformgesangbücher verfassen?

Das Beispiel der Donauschwäbischen Gesangbücher vermittelt zumindest eine Erkenntnis: es ist gut unsere Geschichte zu kennen und zu verstehen, weil wir aus ihr für die Gesangspraxis unserer Zeit lernen können, Bewährtes zu schätzen und aufmerksam und offen für Neues zu sein.

Anhang

Die beliebtesten Stücke der Gesangsreform zur Zeit der Aufklärung

D1, 2 = Gesangbücher von Michael Denis (1774, 1776?)

MT = Gesangbuch von Maria Theresia (1776)

R = Gesangbuch von Fr. X. Riedel (1773)

WK = Gesangbuch-Entwurf des Wiener Konsistoriums (1781)

IF = Dichtung von Ignaz Franz

SI = Sankt Iwaner Gesangbuch 1997

Sch = Schaumarer Gesangbuch 2005

V = Vecsésér Orgelbuch 1935

Vb = Verbreitung, zeigt die Zahl der Gesangbücher, in denen das Lied enthalten ist

<i>Nr.</i>	<i>Anlass</i>	<i>Gesang</i>	<i>Quelle</i>	<i>Vb.</i>	<i>SI Nr.</i>	<i>Sch Nr.</i>	<i>V Nr.</i>
1.	Advent	Thauet Himmel den Gerechten	D1	40	13. 4.	10.	5.
2.	Advent, Rorate	Maria sey begrüßet	D1	40	8.	5.	3.
3.	Weihnachten	Dies ist der Tag von Gott gemacht	D1	42	—	—	6.
4.	Lent	Laß mich deine Leiden singen	D1	92	45.	44.	25.
5.	Stabat Mater	Bei dem Kreuz mit nassen Wangen	MT/R	57	33.	31.	—
6.	Osternacht	Der Heiland ist erstanden	D1/MT	93	—	61.	—
7.	Pfingsten	Komm, heiliger Geist! O dritte	D1	28	—	71.	41.
8.	Lauda Sion	Deinem Heiland, deinem Lehrer	D2 /R	39	—	100.	46.
9.	Sakraments- Lieder	O Engel Gottes eilt hernieder	D2	24	—	110.	—
10.	Sakraments- Lieder	Komm o fromme Christenschaar	D2	22	—	109.	—
11.	Vor dem Segen	Wir ehren dich	WK	63	102.	120. 119.	61a. 61b.
12.	Während den Segen	Singt, Heilig	WK	80	90.	104. 105.	52.
13.	Nach dem Segen	Verlaß uns nimmer mehr	WK	32	—	—	136.
14.	Nach dem Segen	Segne Jesu deine Heerde	D2/MT/IF	35	—	—	—
15.	Te Deum	Großer Gott wir loben dich	D2/IF	93	82. 83.	96. 97.	122. 123.
16.	Predigtlied	In Gott des Vaters	D1	82	75.	85.	128.
17.	An Bettagen	Strenger Richter	MT/ D2/IF	54	206.	236.	121.
18.	Bußlied	Selig, himmlisch ist das Leben	D2	21	205.	55.	—
19.	Glaube, Hoffnung	Herr ich glaube, Herr ich hoffe	MT/ IF/WK	45	—	74.	—
20.	Bußlied für Lent	Miserere, miserere	WK	24	—	—	—

Erlebnisorientierte Liedanalyse Methodenvorstellung und Beispielanalyse

1. Einführung

Die *Erlebnisorientierte Liedanalyse* untersucht Lieder, die gesungen wurden. Sie wurde/wird entwickelt am gottesdienstlichen und kirchlichen Singen. Die Erforschung des Singens muss der komplexen Situation des gottesdienstlichen Singens gerecht werden. Es singen Individuen gemeinsam in einer religiös-kulturellen Veranstaltung, die rituelle Züge hat. Der komplexe Prozess des Singens im Gottesdienst soll mithilfe der *psychologischen Ästhetik* analysiert werden. Die psychologischen Prozesse während des Singens als subjektive Komponente (*Ästhetik von unten*, Fechner¹) und das Lied im Kontext des Gottesdienstes als objektive Komponente (*Ästhetik von oben*, Fechner) sind gleichberechtigt wirksam. Die Wechselwirkungen zwischen der singenden Person (psychische Prozesse) und dem Lied im Gottesdienst (kulturelle Prozesse), die Wahrnehmung vom Klang, dem Lied und den anderen Singende sowie das Singen und Hören beeinflussen sich gegenseitig, ohne, dass man eine bestimmte Richtung festlegen könnte. Die singende *Einfühlung* (Lipps²) – ein aktueller Begriff für das Geschehen der Einfühlung könnte *Identifikation* sein – in ein bestimmtes Lied trifft auf frühere Singerfahrungen und die aktuelle Lebenssituation der Singenden. Es bleibt die Möglichkeit einer *kognitiven Einstellung* (Kreitler³), die nur *betrachtend* ist, die in Distanz zum Lied bleibt (Geiger⁴), aber das Lied kann auch emotional an-

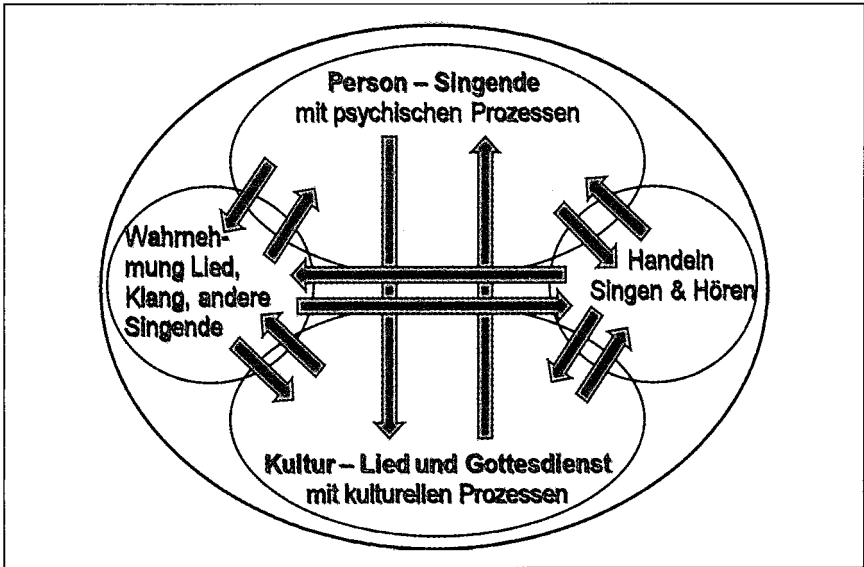
¹ Vgl. Gustav Theodor FECHNER, *Vorschule der Aesthetik*, Teil I, Leipzig 1876, S. 1-3.

² Vgl. Theodor LIPPS, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg / Leipzig 1906, Band II, S. 1.

³ Vgl. Hans KREITLER, Shulamith KREITLER, *Psychologie der Kunst*, Stuttgart 1980, S. 36-42.

⁴ Vgl. Moritz GEIGER, *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 6 (1911), S. 1-42, S. 33. In der Musikpsychologie wird eine ähnliche Unterscheidung von Heiner Gembris vorgeschlagen. Er unterscheidet Musikurteil und Musikerleben. Vgl. Heiner GEMBRIS, *Experimentelle Untersuchung, Musik und Emotionen betreffend. Zum Verhältnis Musikurteil – Musikerleben*, in: Klaus-E. BEHNE (Hg.), *Gefühl als Erlebnis – Ausdruck als Sinn*, Laaber 1982, S. 146-161.

sprechen und zu einer *aufnehmenden Einstellung* führen. Gerade das Doppelte des Singens: die Produktion des gesungenen Liedes – Singen ist ein Handeln – und die Rezeption – wahrgenommen werden die Klänge, die man selbst produziert und die der anderen Singenden – binden die Singenden, wenn sie sich auf das vorgegebene der Situation einlassen ans aktuelle Geschehen.⁵



Um dieses komplexe Geschehen analysieren zu können, ist eine Methodenvielfalt nötig. Die *teilnehmende Beobachtung* nimmt den Forschenden als Singenden in den Prozess hinein. Er sammelt damit Handlungsdaten, die anders nicht zu erhalten sind. Die Analyse der Singsituation nimmt den Gottesdienst, in dem das konkrete Lied erklingt als kulturelles Geschehen auf und betrachtet das Lied als kulturell-ästhetisches Objekt. Die Bedeutung dieser Singsituation für andere, die mitgesungen haben, wird in Interviews erfragt. Ein kurzer Fragebogen, der sich am *Semantischen Differenzial* orientiert, erhebt das Erleben des gesungenen Liedes und Videoaufzeichnungen ermöglichen die Beobachtung der Singenden, die Analyse des Sonischen und die körperlichen Reaktionen auf die *Reize* des Liedes.

Die *Erlebnisorientierte Liedanalyse* hat eine Nähe zur *Hymnologie*, dann nimmt sie Konzepte der (Musik-)Psychologie auf, die an die *psychologische Ästhetik* anknüpfen und schließlich wird die Methode mit dem Konzept einer *kleinen*

⁵ Die Situation ist von außen bestimmt: sowohl das Lied als auch die Stelle im Gottesdienst, wo es gesungen wird, sind ohne Mitwirkung des Subjektes festgelegt. Das gilt auch für die Tonhöhe und das Tempo.

sozialen Lebens-Welt begründet. Die Methodik nutzt Ideen der *lebensweltlichen Ethnografie*. Im Anschluss an die Phänomenologie wird das eigene subjektive Erleben des Singens und im Anschluss an die interpretative Soziologie das Erleben anderer in die Analyse einbezogen. Die *kleine soziale Lebens-Welt* des gottesdienstlichen Singens wird durch das subjektive Bewusstsein der Singenden sinnhaft konstituiert und gleichzeitig durch ihr aktives Singen produziert.⁶

Einen Schwerpunkt bildet die Analyse des *Sonischen*. Das doppelte Ergebnis ist eine Erzählung typischer Teilnehmer am Singen und eine ethnomusikologische Funktionsanalyse.

Nachdem weitere Lieder mit der *Erlebnisorientierten Liedanalyse* untersucht wurden, kann eine komparative Analyse der Lieder emotionale Muster gottesdienstlichen Singens beschreiben. Diese können dann bewusster im Gottesdienst eingesetzt werden, ohne dass die Wirkungen der Klänge, Melodien und Texte kausalen *Gesetzen* folgen könnten oder in vorherbestimmbare Weise verfügbar wären.

Die theoretisch entfaltete *Erlebnisorientierte Liedanalyse* wird exemplarisch an dem Lied *Die Wüste vor Augen (Kyrie-Lied)*⁷ vorgestellt, das in die Methodenvorstellung eingeflochten ist. Dieses Lied wurde auf dem Hamburger Kirchentag im Mai 2013 gesungen und beobachtet.

2. Erlebnisorientierte Liedanalyse als empirische Hymnologie

Hymnologie, so schreibt Christoph Albrecht in seiner Einführung als grundlegende Begriffsbestimmung, *ist die Lehre vom Kirchenlied. Weil sie es sowohl mit seiner textlichen als auch mit seiner melodischen Gestalt zu tun hat, ist sie einerseits ein Teilgebiet der theologischen Forschung, andererseits ein Stück Musikwissenschaft.*⁸ Direkt nach dieser Definition zeigt Albrecht, dass diese poetischen und musikalischen (zusätzlich sollten auch die theologischen aufgenommen werden) Gesichtspunkte nur wenig Auskunft darüber geben, welche Lieder von der Gemeinde gerne gesungen werden und sich so als Glaubenszeugnisse – ich würde heute neutraler formulieren und Glaubensausdruck sagen – der ästhetischen Beurteilung etwas entziehen.⁹ Doch hat diese Erkenntnis auf die Forschungsmethodik der Hymnologie wenig Einfluss. In dieser Einstellung untersucht die Hymnologie historisch, theologisch, poetisch und musikwissenschaftlich, was die Christen in ihrer zweitausendjährigen Geschichte sangen. *Wie* die Gläubigen

⁶ Vgl. Ronald HITZLER, Thomas S. EBERLE, *Phänomenologische Lebensweltanalyse*, in: Uwe FLICK, Ernst KARDORFF, Ines STEINKE (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek 2012², S. 109-118.

⁷ Vgl. KlangFülle, Liederbuch für den 34. Evangelischen Kirchentag in Hamburg, 1.-5. Mai 2013. Text: Ilona Schmitz-Jeromin, Melodie: Eckert Eldert Müller (2012).

⁸ Christoph ALBRECHT, *Einführung in die Hymnologie*, Berlin 1987³, S. 7.

⁹ Vgl. ebd.

in früheren Zeiten sangen, wird in historischer Perspektive zu Recht außer Acht gelassen, denn es ist kaum noch zu erheben. Vielleicht fänden sich einige Quellen, die narrativ über das Singen erzählen und so seltene Einblicke in Gefühle und den Klang beim Singen ermöglichen. Doch könnte man daraus keine Theorie des *vergangenen* Klanges entwickeln.

Auf der Internetseite der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH)* ist die Beschreibung des Forschungsfeldes deutlich ausgeweitet:

Hymnologie ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kirchengesang, Kirchenlied und Gesangbuch. Für die Bearbeitung der vielfältigen Aspekte, die diese Gegenstände haben, integriert die Hymnologie Fragestellungen und Methoden der betreffenden Wissenschaftsgebiete. Dazu gehören die Theologie mit ihren Teildisziplinen, Kirchenmusik, Geschichte, Musik-, Literatur-, Sprach-, Kultur- und Buchwissenschaft, die philosophischen Gebiete der Ästhetik und Poetik, Psychologie, Soziologie und Anthropologie. Die hymnologische Arbeit kann empirisch, historisch und systematisch angelegt sein.¹⁰

Die *Erlebniszentrierte Analyse* nimmt die empirische und systematische Ausrichtung auf, stellt aber – und das scheint mir auch in dieser Definition nicht eindeutig formuliert zu sein – das Singen als aktuelles Klanggeschehen¹¹ und die daraus resultierenden Bedeutungen für den Einzelnen in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Damit soll die historische, klassisch-hymnologische Untersuchung nicht abgewertet werden. Doch bekommt sie nicht mehr das Hauptaugenmerk und wird hauptsächlich in komparativer Perspektive herangezogen: Welche Aspekte der theoretischen Analyse werden im Singen und in der Reflexion darüber von den Singenden wahrgenommen.

Die Erlebnisorientierte Liedanalyse folgt einer Spur, die Christa Reich¹² in vielen ihrer Artikel anlegt und die schon Johannes Block¹³ aufnahm. Der Unterschied liegt darin, dass hier nicht nach der fundamentalen Bedeutung des Zusammentreffens von Wort und Ton oder der daraus resultierenden Hermeneutik auf philosophisch-theologischer Ebene gefragt wird, sondern eher eine wissenssoziologische Perspektive eingenommen wird, die ethnologische und performative Aspekte aufnimmt. Was erleben Singende und welche Bedeutung hat das Singen für sie? Wie wird im Singen die Wirklichkeit des christlichen Glaubens konstruiert und wie ist das Singen Ausdruck dieser Glaubenswirklichkeit der Singenden?

¹⁰ <http://iah-hymnologie.de/?p=4> (nachgeschlagen am 6.6.2014).

¹¹ Als Anknüpfungspunkte, die in der Hymnologie-Definition der IAH nicht vorkommen, wäre hier die Performanceanalyse der Theaterwissenschaften zu benennen. Vgl. beispielsweise: Erika FISCHER-LICHTE, *Performative/Performance Studies*, in: Stephan MOEBIUS (Hg.), *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 216–241.

¹² Vgl. z.B. einige Artikel in: Christa REICH, *Evangelium: klingendes Wort, Zur theologischen Bedeutung des Singens*, Stuttgart 1997.

¹³ Vgl. Johannes BLOCK, *Verstehen durch Musik: Das gesungene Wort in der Theologie, Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers*, Tübingen 2002.

Nun mag es überraschen, dass in der Hymnologie kaum Untersuchungen des Singens von Liedern vorliegen. Vermutlich wird schnell Einigkeit darüber herrschen, dass Lieder ausschließlich entstehen, um gesungen zu werden. Doch ist Singen immer ein aktuelles Geschehen und die Schwierigkeit besteht darin, dass man als Forscher keinen direkten Zugriff auf ein aktuelles Geschehen hat. Die Untersuchung ist etwas Nachträgliches und unüberwindbar vom eigentlichen Ereignis getrennt.

3. Kleine soziale Lebens-Welten und eine Erzählung typischer Teilnehmer/in

Das gesungene Lied im kulturellen Geschehen eines Gottesdienstes kann nicht nur mit psychologischen und damit auf den Einzelnen ausgerichteten Analysen erfasst werden. Zusätzlich muss eine gemeinschaftliche Ebene aufgenommen werden. Dafür wird das phänomenologische Konzept der *kleinen sozialen Lebens-Welt* genutzt. Denn so wird die These eines ähnlichen Erlebens beim Singen im Gottesdienst plausibel.¹⁴ Der Gottesdienst ist eine *kleine soziale Lebens-Welt*. Aus der umfassenden alltäglichen Lebenswelt werden strukturierte Fragmente der Lebenswelt herausgehoben, in denen *Erfahrungen in Relation zu einem speziellen, verbindlich bereitgestellten intersubjektiven Wissensvorrat*¹⁵ gelten. In der Pluralität der alltäglichen Lebenswelt wird die intersubjektive Verständigung immer komplexer. Doch in den *kleinen sozialen Lebens-Welten* gelingt es noch, dass die Beteiligten in kongruenten Relevanzsystemen handeln, denken und fühlen, sich also verstehen. Trotz der differenten Sozialisation und unterschiedlichen Welterfahrungen, überwiegt hier der pragmatische Zugang, der eher die Gemeinsamkeiten betont. Die Singenden vertrauen sich gegenseitig und werden als verlässliche Mitsänger/innen erlebt. Diese *kleine soziale Lebens-Welt* des kirchlichen Singens im Gottesdienst ist sozial vordefiniert und intersubjektiv gültig. Sie ist aus der alltäglichen Lebenswelt herausgehoben und so von ihr zu unterscheiden. Da die Gottesdienstteilnehmer/innen freiwillig kommen, bringen sie eine große Bereitschaft mit, den Zeit-Raum *Gottesdienst* als Handlungs-, Wissens- und Sinnsystem zu erleben.

Die Forschungsmethodik gehört in den Bereich der lebensweltlichen Ethnografie.¹⁶ Zentral ist die leibliche Kopräsenz im gottesdienstlichen Singen, die den Forscher als *normales* Mitglied aufnimmt, auch wenn er sich selbst immer wieder vom Geschehen distanzieren muss. Diese emotionalen Beobachtungsdaten werden dann ergänzt durch Gespräche und Interviews sowie die Analyse des Videos.

¹⁴ Vgl. Anne HOHNER, *Lebensweltliche Ethnographie: ein explorativ-interpretativer Forschungsansatz am Beispiel von Heimwerkern*, Wiesbaden 1993, S. 25.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. dazu ausführlicher: Christian LÜDERS, *Beobachten im Feld und Ethnographie*, in: Uwe FLICK, Ernst KARDORFF, Ines STEINKE (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek 2012⁹, S. 384–401.

Das Ziel der Untersuchung ist es, eine Innensicht des gottesdienstlichen Singens in *idealer* Weise zu erfassen.¹⁷

Als Ergebnis der Verbindung von Ethnografie und Phänomenologie steht die subjektive Sicht eines *normalen (typischen) Teilnehmers*. Diese subjektive Sicht ist wichtig, weil nur so verhindert wird, dass eine sozialwissenschaftliche fiktive Welt vom wissenschaftlichen Beobachter rekonstruiert wird. Da im Hintergrund die Idee der kongruenten Relevanzsysteme steht, ist die Erzählung typischer Teilnehmer möglich. In diese Erzählung sind eingeflossen: das Beobachtungsprotokoll, die subjektive Soundgeschichte, die Videoanalyse, die Gespräche und Interviews, das Sonische in Form einer Tabelle und die *klassische* Liedanalyse. Die Beschreibung des Geschehens aus der Perspektive eines *typischen* Teilnehmers wird aber doch etwas aufgeweicht. Denn die gemeinsame Feier des Gottesdienstes in der sich die Teilnehmer/-innen ohne viele Worte verstehen sowie ihren Glauben in Liedern und Gebeten ausdrücken bedeutet nicht, dass das Sich-Verstehen automatisch alles Erleben umschließt. In einer gewissen Bandbreite wird das Erleben untereinander differieren, weil es immer mit der Sozialisation und der konkreten individuellen Lebenssituation des Einzelnen verbunden ist. Die *eine* Erzählung wird immer dann in mehrere Erzählstränge aufgespalten, wenn von den Rezipienten unterschiedliche Wirkungen berichtet oder analysiert wurden. Darüber hinaus erzählen die unterschiedlichen *Daten* – teilnehmende Beobachtung, Interviews und Videoanalyse – von unterschiedlichen Wirklichkeiten, die in parallelen Erzählsträngen berücksichtigt werden.

4. Ebene der Beobachtung und der Analyse

Die *Erlebnisorientierte Liedanalyse* nutzt vielfältige Zugänge zum Singen, um sich so dem Erleben zu nähern. Drei Zugänge sind zentral: a) durch teilnehmende Beobachtung bin ich¹⁸ beim Singen beteiligt und erlebe die Stimmung, Atmosphäre und den Klang. Davon wird in zeitlicher Nähe ein Beobachtungsprotokoll geschrieben. Dann werden b) nach dem Gottesdienst/kirchlichen Singen mit den Teilnehmer/-innen Interviews oder Gespräche geführt. So erhält der Forscher sehr nah am eigentlichen Erleben Rückmeldungen über das Erleben, die Gefühle, die Atmosphäre und die Stimmung von anderen. Schließlich c) wird das Singen/der Gottesdienst auf Video aufgenommen. Dadurch ist es möglich, das aktuelle Geschehen in gewissen Grenzen *festzuhalten*. So können gewisse Grunddaten immer wieder abgerufen wer-

¹⁷ Wenn man in einer fremden Kultur forscht, geht es darum, the native's point of view zu erreichen. Wenn man in der eigenen Kultur und einem Bereich, den man sehr gut kennt, forscht, muss man sich den Blick des Fremden neu aneignen, um die Besonderheiten erkennen zu können.

¹⁸ Diese *ich* ist hier nötig, weil es um Daten der teilnehmenden Beobachtung geht und diese sind die Gefühle, das Erleben und die Beobachtungen des Forschers selbst.

den, die Singenden können (zumindest, wenn sie auf dem Video sind) mit ihren eigenen Aussagen verglichen werden, das Sonische kann analysiert und die (bewegte) Bildebene kann beispielsweise auf die Körperbewegungen und Mimik hin untersucht werden. Dafür wird ein Ausschnitt der Gemeinde mit dem Video aufgezeichnet.

Die einzelnen Schritte der Analyse werden hier summarisch benannt. Diese müssen für jedes Lied durchgeführt werden, allerdings kann die Gewichtung unterschiedlich sein. I. Notizen des Beobachtungsprotokolles und Auswertung; II. Video – Untersuchung der Bildebene, Einzelbilder und bewegte Sequenzen (Bewegungen, Körperhaltungen, Mimik jeweils von ausgewählten Einzelnen); III. Subjektive, emotionale Soundgeschichte; IV. Vergleich zwischen Videoanalyse und Soundgeschichte; V. Klanganalyse in einer Tabelle; VI. Auswertung der Interviews und Gespräche; VII. Typenbeschreibung und VIII. klassisch-hymnologische Analyse.

Am Ende steht neben der *Erzählung typischer Teilnehmer* die *Ethnomusikologische Funktionsanalyse*.

4.1. Das gesungene Lied

Bei einer Analyse am Erleben orientiert sein, bedeutet den Versuch, den vorfliegenden Augenblick festzuhalten. Zumindest ermöglichen *Neue Medien*, dass Sie als Lesende einen Eindruck vom Geschehen des gesungenen Liedes erhalten. Die Methodenvorstellung wird nun an dem Lied *Die Wüste vor Augen* sehr knapp illustriert. Das Lied erklang beim Hamburger Kirchentag am 3. Mai 2013 in der Singveranstaltung: *Summen – Singen – Shouten*. Diese Klänge sind zu hören unter: <http://www.musik-und-gottesdienst.de/protected/?comeFrom=>



<http%3A%2F%2Fwww.musik-und-gottesdienst.de%2Faktuelles%2Fforschungsanliegen%2Fvideos-nur-mit-passwort%2F&>

Passwort: Meißen2014

Video: Die Wüste vor Augen - Video 1

4.2. Analyse des Sonischen

Ein gewichtiger Arbeitsschritt ist die Untersuchung des Sonischen. Damit wird eine Nähe zur Ethnomusikologie angedeutet, denn sie hat als Ziel die Erforschung der sonischen Ordnung (in interkulturellen Vergleichen).¹⁹ Einige Komponenten der Analyse des Sonischen sind neu entwickelt, denn die klassische Videoanalyse untersucht nach der Bildebene den gesprochenen Text. Doch bei gesungenen Liedern sind Text und Melodie vorgegeben, sodass für die Analyse kein Video nötig ist. Es geht hier also nicht um die Frage, *Was gesungen wird*, sondern um das *Wie* des Singens.

Indem hier Wert auf das Sonische gelegt wird, sind das hörende Subjekt und die Rezeptionsästhetik im Fokus. Anders als die Werkästhetik, die anhand musikimmanenter objektiver Kriterien den Wert von Musik bestimmt und der Produktionsästhetik, die als Theorie der Produktionsbedingungen eines Musikstücks besonderes Gewicht in der Populärmusik und ihrer Produktion im Studio bekommt, ist die Rezeptionsästhetik an der Aufführung, also am Singen interessiert. Sie ist weder vom hörenden und singenden Subjekt noch von Zeit und Ort des Erklingsens von Musik zu trennen, sondern umgreift diese drei Parameter: Subjekt, Zeit und Ort als notwendige Voraussetzung. Als zusätzliche Komponente wirken, wie oben in Aufnahme der *psychologischen Ästhetik* und dem *semiotisch-ökologischen Funktionskreis* dargestellt, die Singsituation und das gesungene Lied an der Sing-Aufführung mit.

Durch Zeit und Ort ist die Untersuchung des Sonischen an die Aufführung, an leibliche Ko-Präsenz und an die Flüchtigkeit gebunden. Obwohl das Sonische hauptsächlich aus der Musikpraxis populärer Musikformen stammt,²⁰ wird das Sonische hier als Analysekategorie für jede Musik, eben gerade auch für *klassische*²¹ Kirchenmusik genutzt. Ohne die musikwissenschaftliche Analyse zu vernachlässigen, sollen die neuen Ebenen zusätzlich einbezogen werden.

Das Sonische ist ein vielschichtiger Begriff. Seine Wahrnehmung ist subjektiv und wird auf dem Hintergrund der subjektiven Lebenssituation wahrgenommen.

¹⁹ Vgl. Artur SIMON, *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele*, Berlin 2008, S. 45.

²⁰ Vgl. zum Folgenden Susanne BINAS-PREISENDÖRFER, *Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherungen an einen populären Begriff*. http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/pst10_binas.htm#v19 (nachschiessen am 29.8.2013).

²¹ Klassisch meint hier die Kirchenmusik des 16.-20. Jahrhunderts, die auch als *ernste* Musik bezeichnet wird. Sie soll hier nicht durch einen *Kunstcharakter* auffallen, sondern ebenso wie populäre oder volkstümliche Musik als erklingende Wirklichkeit analysiert werden.

Er nimmt klangliche Parameter, z.B. Timbre der Instrumente und Stimmen, Lautstärke, Farbigkeit des Klanges, Harmonik, Melodie, Arrangement, musikalischen Stil, Groove, Rhythmus und Körperlichkeit ebenso auf wie emotionale Bedeutungen, die dem Erklingenden zugelegt werden. Damit zeigt sich das Sonische als ein ästhetisches Merkmal, welches soziale und kulturelle Verhältnisse wiedererkennbar ausdrückt. Einige Beispiele aus der Kirchenmusik illustrieren und belegen diese Aussage: der populäre Gospelsound ist klanglich erkennbar; Taizégesänge rufen eine bestimmte meditative Stimmung hervorruft, die an einen Besuch in der Kommunität erinnern könnte. Doch auch in der sog. *klassischen* Kirchenmusik haben Choräle einen erkennbaren Sound; der Sound von Barock- oder romantischen oder französischen Orgeln ist unterschiedlich und auch die Kirchenräume aus den verschiedenen Bauepochen haben jeweils einen spezifischen Klang.

Als Ergebnis dieses Arbeitsschrittes der Erhebung des Sonischen steht eine subjektive Geschichte, die die Wirkung des Gesungenen auf den Singenden (Forscher) in emotional dichter Weise²² beschreibt.

Nun wird die Bildebene des Videos wieder aufgenommen und ein Vergleich der Videoanalyse und der Soundgeschichte vorgenommen. War die Soundgeschichte noch absolut subjektiv, wird in Aufnahme des Videos eine vorsichtige Ausweitung auf andere Singende versucht. Die subjektiven Begriffe werden in einer Tabelle zusammengefasst.

Mit dem folgenden Fragebogen werden mithilfe des sog. *Semantischen Differenzials* einige Gefühlswerte erfasst. Die Auswertung kann einmal zeigen, welche emotionale Breite ein gesungenes Lied in den Singenden auslöst. Vermutlich wird das Lied als kulturelles Produkt in einem rituellen Setting des Gottesdienstes relativ ähnlich erlebt, was im Konzept der *kleinen sozialen Lebens-Welt* ausgedrückt wurde. Zum anderen wird die Auswertung eine Typenbildung von gesungenen Liedern ergeben. Diese Typen sind Rezeptionstypen und als erster Versuch werden zwei Großtypen angenommen: *Ergotrop* und *Trophotrop*. *Ergotrop* fasst das Sonische zusammen, was belebt, erregt, eine hohe Potenz hat und eine zunehmende Aktivierung hervorruft. *Trophotrop* sind sonischen Erlebnisse, die beruhigen, die einen erregten Zustand auflösen, eine niedrige Potenz haben und eine abnehmende Aktivierung bewirken. Es wird nicht ein Lied oder eine Musik eingeordnet, sondern das individuelle Erleben des Sonischen eines erklingenden Liedes. Das gleiche Klangerlebnis könnte von unterschiedlichen Rezipient/-innen unterschiedlich eingeordnet werden, auch wenn von einer ge-

²² Vgl. Clifford GEERTZ, *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: DERS., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, S. 7-43. Es werden nicht nur Fakten über den Ablauf des Gottesdienstes erzählt (dünne Beschreibung), sondern es werden (Be-)Deutungen für den Einzelnen erkennbar. Bedeutungen, die rationales und emotionales Erleben und Verstehen aufnehmen.

wissen Ähnlichkeit des Erlebens ausgegangen wird. Einige Lieder werden auf der Grenze der beiden Typen liegen. Dies kann einmal Ausdruck eines Liedes sein, das in Tempo, Lautstärke und Emotion im *mittleren* Bereich liegt. Zum anderen kann die Grenze durch die konkrete, unauffällige Ausführung eines Liedes erlebt werden. So sagte beispielsweise eine Frau in einem beobachteten Gottesdienst, dass ihr erst heute bei einem singend wahrgenommenen Lied bewusst wurde – sie hatte das Lied schon sehr oft gesungen –, wie vergnügt das Lied eigentlich ist. Vermutlich wird es zwischen den Singenden Differenzen in der Zuordnung zu den Subtypen geben.

In Aufnahme der oben benannten Unterscheidung in der Ästhetik und Musikpsychologie – *Musikurteil/betrachtende Einstellung*, man bemerkt, dass ein Lied traurig oder fröhlich ist und *Musikerleben/aufnehmende Einstellung*, man spürt selbst die Emotion – wird hier die letztere, nämlich das konkrete Erleben abgefragt. Wahrscheinlich sind diese Ebenen nur analytisch zu trennen und geraten im Erleben durcheinander, beeinflussen sich gegenseitig und durchdringen sich.

Fragebogen²³ um einige Klangparameter anhand des semantischen Differenzials abzufragen:

Lied: *Die Wüste vor Augen*

Es geht um das **konkrete Erleben des Liedes heute, um das, was Sie gerade empfinden**,²⁴ nicht darum, welche Gefühle das Lied in seiner Musik ausdrückt.

War Ihnen das Lied schon bekannt? o ja x nein							
Wie sind Ihre Gefühle beim Singen, was empfinden Sie?							
anregend	1	2	3	4	5x	beruhigend	Aktivierungsdimension
leiser Klang	1	2x	3	4	5	lauter Klang	Potenzdimension
angenehm	1x	2	3	4	5	unangenehm	Valenzdimension
unzufrieden	1	2	3	4	5x	zufrieden	Valenzdimension
gefallen	1x	2	3	4	5	nicht gefallen	Valenzdimension
nicht berührt	1	2	3x	4	5	überwältigt	Potenzdimension
trauriges Empfinden	1	2x	3	4	5	fröhliches Empfinden	Aktivierungsdimension
harter Klang	1	2	3	4	5x	weicher Klang	Potenzdimension

²³ Bei einem Workshop mit EG-Liedern auf dem Leipziger Chorfest 2014 haben fast 200 Singende für einige Lieder diese Fragebögen ausgefüllt. Eine erste Übersicht scheint zu bestätigen, dass das emotionale Erleben eines Liedes in einer konkreten Singensituation relativ ähnlich ist.

²⁴ Die angegebene Werte stammen vom Erleben des Autors.

Anhand dieser Tabelle des semantischen Differenzials ist eine Differenzierung der beiden Haupttypen möglich:

		<i>Die Wüste vor Augen</i> Trophotrop
1. Typ: Trophotrop	1a. Subtyp: Trophotrop – traurig	
	1b. Subtyp: Trophotrop – ruhig	Ruhig
	1c. Subtyp: Trophotrop – weich	Weich
	1d. Subtyp: Trophotrop – langweilig	
	1e. Subtyp: Trophotrop – leise	(leise)
2. Typ: Ergotrop	2a. Subtyp: Ergotrop – fröhlich	
	2b. Subtyp: Ergotrop – bewegt	
	2c. Subtyp: Ergotrop – hart	
	2c. Subtyp: Ergotrop – ärgerlich	
	2e. Subtyp: Ergotrop – mächtig und laut	

4.3. Interview- und Gruppengesprächsanalyse

Nachdem nun das subjektive Erleben des Forschers und die Analyse des Videos mit Bild- und Klangdimension dargestellt wurde, die beobachtend die andern Singenden einbezog, folgt die Untersuchung der Interviews und Gruppengespräche. Diese Datenerhebung geschieht direkt nach dem Gottesdienst oder dem kirchlichen Singen. Ob Interviews oder Gruppengespräche geführt werden, entscheidet sich immer vor Ort. Manchmal bildet sich schnell eine kleine Gruppe und damit niemand Warten muss, beginnt ein Gruppengespräch mit allen. Manchmal kommen aber Einzelne nacheinander und so entstehen Interviews. Die Einleitung zum Gespräch drückt kurz die Forschungsperspektive aus, macht deutlich, dass die Beiträge der Erzählenden sehr notwendig sind und fordert zu detaillierten Schilderungen des Erlebten mit den positiven und negativen Gefühlen auf.

Ein besonderer Fokus der Analyse liegt dann auf den Passagen, die das zu untersuchende Lied ansprechen bzw. darauf bezogen werden können. Die Auswertung geschieht mit der Dokumentarischen Methode.²⁵

²⁵ Vgl. beispielsweise: Ralf BOHNSACK, *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*, Opladen 2008⁷.

5. Ergebnisse

Die Erzählung eines typischen Teilnehmers fasst narrativ alle Daten – Beobachtungsprotokoll, Interviews, Video-, Sound und klassisch-hymnologische Analyse – zusammen. Es entsteht so eine detaillierte deskriptive Beschreibung des Geschehens. Die *ethnomusikologische Funktionsanalyse* systematisiert die Beschreibungen so, dass sie allgemeiner gefasst sind und mehrere Lieder miteinander verglichen werden können.

Erzählung eines typischen Teilnehmers vom Singen *Die Wüste vor Augen*

Das Ziel des gemeinsamen Singens bei *Summen-Singen-Shouten* auf dem Hamburger Kirchentag war es, die Vielfalt kirchlichen Singens zu demonstrieren. Dafür waren nicht nur ca. 1800 Singende gekommen, sondern ein Posaunenchor, eine Band, ein Chor, ein Orchester und eine Orgel sowie vier Musiker/-innen, die die Lieder anleiteten. Ohne viel zu sagen, begannen wir mit *Christ ist erstanden*. Das klang gut und wir sangen auswendig, schauten zu den anderen Singenden und nach vorne. Ich hatte mich auf dieses Singen gefreut, nicht nur wegen der teilnehmenden Beobachtung, sondern auch, weil ich die These vertreten würde, dass wir für die unterschiedlichen Lieder eine *stilgerechte* Begleitung brauchen. Die Größe der Halle für Kirchenmusik irritierte mich, als ich ankam. Die Papphocker und die Menschen wirkten verloren und erst nach einer Weile bemerkte ich, dass gerade noch eine Bibelarbeit lief. Weder erfüllte das die Halle noch hatte ich das Gefühl, vom Gesang *total* erfüllt zu sein. Nach einem vierstimmigen Lied, was wir etwas mühsam proben und einem Lobpreislied mit der Band, leider nach meinem Eindruck auch nicht wirklich gelungen, übernimmt Herr W. die Leitung.

Wir singen ein Kyrie. Ein alter Gesang sagt er, der ursprünglich ein Huldigungsruf war und seinen Charakter in den Jahrhunderten immer mehr zum Erbarmungsruf entwickelte. Dieses Lied nimmt die Manna-Geschichte auf, die im Hintergrund des Kirchentagsthemas steht. Der Chor auf der Bühne singt den Kyrie-Kehrvers einmal vor. Es hat einen wiegenden Takt, den ich leicht auch körperlich spüren kann. Wir singen beim zweiten Mal mit, und der Übergang bleibt im Takt, sodass er nicht fühlbar ist.

Das daktylische Versmaß wird von dem 6/8-Takt gut unterstützt.

Auch die Wiederholung mit Oberstimme wiegt uns alle gemeinsam im Takt. Wir sitzen ruhig, schauen ins Buch oder zum Singleiter. Ein bisschen wiegen wir uns schon im Takt, es überwiegt aber die *Kirchenhaltung*. Doch dann setzt der Posaunenchor mit der ersten Strophe ein. Es ist laut, hart, etwas unkultiviert und nicht im genauen Takt. Dadurch wird das (unsichtbare) Wiegen unterbrochen. Ich fühle mich gestört, zumal das kleine Streichorchester so gut zum Klang und zum Charakter des Liedes passte. In der zweiten Strophe begleiteten wieder die Streicher. Damit wurde der Klang der ruhigen, melancholischen

Melodie in seinem wiegenden Takt gut getroffen. Den Kyrie-Kehrs versingen wir auswendig.

Es sind nur zwei Zeilen, die sich dann wiederholen. Beim zweiten Mal singt eine Oberstimme in Terzen mit. Die Melodie besteht fast nur aus Tonschritten, nur einige Terzsprünge abwärts sind enthalten. Dies lässt sich leicht singen.

Wir schauen uns um, schauen nach vorne, lauschen auf den Klang und auf uns selbst (ich, A, B, C, E). Auch wenn manche noch in die Noten schauen, wenn der Kehrs versungen wird, die Bekanntheit zeigt sich dann in deutlichen körperlichen Bewegungen, während bei den Strophen völlige Ruhe einkehrt (G). Man spürt die Gemeinschaft untereinander (F1) wir hören uns Singende gut und der klagend-zuversichtliche Ton des Kyrie passt zum melancholischen Wiegen. Klagend ist der Klang im ersten Teil und Zuversicht klingt auf bei der Wiederholung mit der helleren Oberstimme. Wir klingen weich, rund und haben ein großes Klangvolumen. So schön dieser Klang auch ist, er ist nicht so vereinnahmend und anregend, dass man sich ihm nicht entziehen könnte und unbeteiligt das Ende des Liedes erwartet, weil rhythmische Lieder schöner sind (D). Doch dann setzt bei der dritten Strophe wieder der Posaunenchor ein. Sie spielen schon gut, aber wieder treffen sie nicht den genauen Einsatzpunkt und reißen uns aus dem Wiegen, *zwingen* uns ihren Rhythmus auf. Das Klang ist zu mächtig und lauter als unser Singen. Wir singen aber nicht lauter und so ist der Gesang weniger zu hören. Der Posaunenchor gefällt eigentlich ganz gut, aber hier sprang der Funke nicht über, obwohl gerade dieses Lied ein neues Lied war. Es hat einen neuen Text, der in heutiger Sprache von der Spiritualität spricht. Ein bisschen peppiger könnte der Rhythmus noch sein. Mir fallen die Worte auf, die immer an Zeilenende, vereinzelt, also nicht in den Satz eingebunden stehen: (1) unwegsam; (2) wunderbar und (3) liebevoll – jeweils zweimal gesungen. Sie stehen so unverbunden, so schlaglichtartig, klanglich fallen sie in mein Bewusstsein, geben dem Lied einen Charakter, der nicht auf dem ganzen Text beruht.

Dass im Hintergrund die Wüstenwanderung des Volkes Israel und Gottes Antwort auf das Murren des Volkes wegen Hunger steht, also das Manna jeden Morgen vom Himmel regnet, ist mir singend nicht bewusst.

Das Lied spricht mich an, es ist einfach zu singen und klingt gut, auch die anderen singen kräftig mit. Die Strophen sind etwas verhaltener, aber beim Kyrie entwickelt sich Wohlklang, besonders mit der Oberstimme. Am Ende lässt der Singleiter das Kyrie a cappella wiederholen. Wir beginnen nicht ganz im gleichen Takt und Wiegen, doch schon beim vierten Ton sind wir versammelt. Das gemeinsame Singen ist toll und sehr emotional, weil ich einfach mitsingen kann

und von den Kantoren auch gut angeleitet werde, sodass ich keine Angst beim Singen haben muss. Ich gehöre dazu, das macht mich ganz fröhlich (M1). Beim letzten Kehrsvers klingen wir klangvoll-einheitlich und schön, sehnsuchtsvoll und hoffnungsvoll. Wir singen auswendig und das abschließende Ritardando ist schön (C). Es ist beruhigend, angenehm und ich spüre, dass es vielen gefällt und sie zufrieden sind. Deshalb ist nach dem letzten Ton eine kurze Stille und dann setzt nur verhalten der Beifall – er ist obligatorisch nach jedem Lied – ein.

5. Ethnomusikologische Funktionsanalyse

Die Funktionen der Musik für die Gesellschaft und den Einzelnen sollen hier, fokussiert für die *kleine soziale Lebens-Welt* des gottesdienstlichen Singens betrachtet werden. Deshalb werden die allgemeinen Funktionen, die Alan Merriam²⁶ und Artur Simon²⁷ herausarbeiteten auf die konkrete Situation konzentriert. Die religiös-transzendierende Funktion bildet den Mittelpunkt, die in Anlehnung an Peter Bubmann in mehrere Dimensionen aufgeteilt wird.²⁸ Die funktionalen Trennungen sind nur theoretische Art, denn im Erleben wirken sie zusammen.

1) Die *soziale Funktion* fragt nach dem Zusammenhalt der Gemeinschaft, der durch die Musik ausgedrückt und gestiftet wird. Die Stabilisierung und Integration durch gemeinsames Singen kann auch nur temporär erlebt werden und wirksam sein.

Um so länger wir das Lied sangen, um so mehr waren wir eine Gemeinschaft. Besonders auffällig war das beim Kehrsvers, den viele auswendig sangen und sich dabei gleichmäßig bewegten. Diese Gemeinschaft wurde auch in den Interviews betont. D bleibt aber distanziert.

2) Die *psychische Funktion* ist keine Entgegensetzung zur sozialen Funktion, aber konzentriert sich auf den Einzelnen. Musik drückt Gefühle des Einzelnen aus und wirkt gleichzeitig auf sie zurück. So kann Musik zur Stabilisierung der Psyche beitragen.

M1 (=G) fühlt sich beim gemeinsamen Singen wohl, weil die anderen Singenden und die Anleitung der Kantor/-innen ihm hilft. Ich selbst fand zu einer inneren Ausgeglichenheit, nachdem ich von den ersten Liedern nicht so angesprochen war, so beschreibt es das Beobachtungsprotokoll. Das Gefühl beim Singen eine Distanz zu behalten, bestätigt F3 im Inter-

²⁶ Vgl. Alan P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Evanston 1964, S. 219-226.

²⁷ Vgl. Arthur SIMON, *Ethnomusikologie. Aspekte, Methoden und Ziele*, Berlin 2008, S. 63f.

²⁸ Vgl. Peter BUBMANN, *Musik und Religion*, in: DERS., *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive*, Leipzig 2009, S. 13-39, S. 16-28.

view. Im Video ist zu beobachten, dass viele auf sich konzentriert sind, selbst beim auswendig gesungenen Kehrsvers.

3) Die *ästhetische Funktion* macht darauf aufmerksam, dass Musik zum Genuss und zur Freude, zur Trauer und Leidbewältigung und ebenso als Unterhaltung fungieren kann.

Anhand des Videos sind viele ruhige, ausgeglichene und zufriedene Gesichter zu sehen, was auf ein angenehmes ästhetisches Erleben schließen lässt. Der Klang ist gerade im Kyrie sehnsüchtig und verbreitet – anders als die Einführung des Singleiters – eine zuversichtliche Stimmung, gerade in der Zweistimmigkeit.

4) Die *kommunikative Funktion* kommt dort zum Tragen, wo mehrere zusammen Musizieren oder Singen. Bei textgebundener Musik werden Botschaften noch deutlicher ausgetauscht.

Das Beobachtungsprotokoll benennt die drei einzelnen Worte, die wiederholt werden: *unwegsam, wunderbar, liebevoll*. Hier wird zumindest emotional eine klare Botschaft transportiert, die auch in Richtung Zuversicht zeigt und nicht nur diskursiv, sondern auch präsentativ verstanden wird. Der Dialog, so zeigt das Video, funktioniert auch gerade beim Kyrie mit dem Singleiter, denn viele schauen nach vorne.

5) Die *emotionale Funktion* der Musik ist für die Rezipienten von entscheidender Bedeutung. Musik wird im Alltag als emotionales Medium genutzt. In dieser Funktion ist auch eine physische Reaktion auf die Musik eingeschlossen.

Video, Beobachtungsprotokoll und M1 im Interview stimmen für dieses Lied überein, dass es ruhig stimmt und Wohlgefühl anregt.

6) Die *religiös-transzendierende Funktion* ist die Hauptkategorie, denn die untersuchten Lieder erklingen in einem Gottesdienst oder einer kirchlichen Veranstaltung. Diese Funktion ist von religiöser Überschreitung des menschlichen und zwischenmenschlichen Erlebens geprägt. In Übernahme der drei Stufen der Transzendenz von Thomas Luckmann geht es hier um die Erfahrung *große Transendenzen*.²⁹ Diese meinen eine andere Wirklichkeit als die alltägliche. Transzendenz meint bei Luckmann einen aktiven Prozess, sodass Transzendieren der bessere Begriff wäre.³⁰ Da es kein statischer Begriff ist, ist er auch kein Gegenbegriff zur Immanenz, sondern ein entgrenzender Prozess. Es geht um Überschreitung. Die

²⁹ Vgl. Alfred SCHÜTZ, Thomas LUCKMANN, *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz 2003, S. 587-633.

³⁰ Vgl. Hubert KNOBLAUCH, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt 2009, S. 55f.

großen Transendenzen haben eine Nähe zum Religiösen, doch ein Traum oder das Musikerleben müssen nicht zwangsläufig religiös sein. Deshalb wird keine inhaltliche Angabe an die *großen Transendenzen* geknüpft, sondern der erlebbare Prozess der Überschreitung und Entgrenzung kennzeichnet sie. Wie die *großen Transendenzen* zu religiösem Erleben werden, muss vorerst noch offenbleiben. Vielleicht geschieht das Religiöse durch Zuschreibung der Subjekte oder durch den religiösen Rahmen.

Die anderen Funktionen tauchen in der religiös-transzendierenden teilweise noch einmal auf. Beispielsweise ist die erlebte Gemeinschaft Teil der sozialen Funktion. Doch innerhalb der religiösen Funktion muss geklärt werden, ob es eine religiöse Gemeinschaft, eine Glaubensgemeinschaft ist.

Das Lied *Die Wüste vor Augen* wurde auf dem Kirchentag gesungen und in der Veranstaltung *Summen-Singen-Shouten* ging es um kirchliche Lieder. Damit war der Rahmen religiös. Textlich steht das *Kyrie eleison* im Mittelpunkt, der Singleiter nahm in seiner Einleitung darauf Bezug und es wurde häufig wiederholt. Entweder wissen die Singenden, was das Wort bedeutet, dann hat es dadurch einen religiösen Ambitus oder durch die Fremdheit zielt es in eine ähnliche Richtung. Das *Kyrie* in diesem Lied ist nicht nur Erbarmensbitte, sondern zusehends und vielleicht etwas anbetend.

a) *Magisch-wirksame Dimension*

Diese magische Dimension war in früheren Religionen sehr wichtig, weil gute Geister herbeigerufen und böse Geister vertrieben werden sollten. Doch soll in diese Dimension die konkrete Wirkung der Musik eingeordnet werden. Durch Musik wird die Stimmung der Einzelnen und der Gruppe beeinflusst. Herrmann Schmitz versteht Gefühle als im Raum ergossene Atmosphären, also als äußere Realitäten.³¹ So wird die Ausweitung der magischen Dimension als Beeinflussung der gefühlten Stimmung plausibel.

Die Wirkung des Liedes, im Video, Beobachtungsprotokoll und im Sonischen, ist eine ausgeglichene Ruhe. Bei diesem Lied entsteht zum ersten Mal in diesem Singen eine *aufnehmende Einstellung*, die eine *Wohlfühl-Atmosphäre* entstehen lässt. D entzieht sich aber ohne Mühe dieser Wirkung.

b) *Ekstatisch-mystische Dimension*

Zwei extreme Formen religiöser Erfahrung sind zu unterscheiden: einmal die Ekstase durch Tanz und Bewegung und zweitens die mystische Versenkung. So steht einmal rhythmische und laute Musik und zum anderen leise Klangmusik im Mittelpunkt.

³¹ Vgl. Herrmann SCHMITZ, *Kurze Einführung in die neue Phänomenologie*, Freiburg/München 2009, S. 78.

Die Wüste: der Klang steht im Mittelpunkt. Der Rhythmus spielt keine Rolle, sodass eher eine mystische Dimension erkennbar ist. D steht wieder außen vor.

c) *Integrierend-kommunikative Dimension*

In diese Dimension gehört der gemeinschaftliche Gesang als intensive Form der erlebten Zusammengehörigkeit; aber ebenso gemeinsames Musizieren, Tänze oder andere körperliche Bewegungen.

Die Gemeinschaft, das wurde schon in der *sozialen Funktion* beschrieben, zeigte sich im Video und im Klang, es war das Gefühl der Zusammengehörigkeit vorhanden. Nun kommt in der *integrierend-kommunikativen Dimension* das religiöse der Gemeinschaft auch durch den einheitlichen Ruf *Kyrie eleison* zum Ausdruck, denn da klingen die Stimmen immer einheitliche rund flehentlich-zuversichtlich.

d) *Seelsorgerlich-therapeutische Dimension*

Musik hilft bei der Bewältigung von kontingenten Situationen, wie z.B. bei der Depression des Königs Saul (1 Samuel 16). Auch Klage- oder Totenlieder therapieren klingend die Trauernden.

Die *emotionale Funktion* benannte Ausgeglichenheit, Ruhe und Wohlfühl als vorherrschende Stimmung. Diese emotionale Stimmung hat Auswirkungen auf den Einzelnen und wirkt so seelsorgerlich, weil im *Kyrie* Gott angerufen wird.

e) *Rhetorisch-symbolische Dimension*

Die Verbindung von Sprache und Musik hat im Abendland eine lange Tradition. Die Religionen nutzen die Dimension der Musik, um ihre Botschaften emotionaler im Menschen zu verankern. Aber es geht nicht nur um Sprache, sondern um die Vermittlung von Botschaften, die eben auch symbolisch (präsentativ³²) ausgedrückt werden können.

Im Vordergrund steht hier das *Kyrie eleison* als *präsentatives Symbol*, dass unartikuliert menschliche Gefühle und Gedanken vor Gott bringt. Man könnte dafür den Begriff *Incantation*³³ aufnehmen.

³² Vgl. Susanne LANGER, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kultur*, Mittenwald 1979, S. 86-108.

³³ Vgl. Beatrice KUNZ PFEIFFER, *Verzaubertes Hören. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie*, Berlin/New York 2009. Kunz Pfeiffer prägt diesen alten Begriff *Incantation*, der eine bleibende Nähe zur magischen Beschwörung hat.

f) *Ethische Dimension*

Die Musik wird in dieser Dimension mit *gutem* Verhalten, mit der Bildung des *guten* Menschen verbunden. Musik kann die Menschen positiv beeinflussen, sie führt zu einer Harmonie der Seele und wird sogar auf den Kosmos (Verhältnis zwischen Obertönen und den Planeten – Sphärenharmonie) übertragen.

Im Lied *Die Wüste vor Augen* ist diese Dimension kaum zu erkennen.

6. Abschluss

Zuerst äußere ich die dringende Bitte um kritische Rückmeldungen über die Methode und die Analyse des gesungenen Liedes (KirchenmusikerKaiser@gmx.de). Sie können damit helfen, dass diese neue Liedanalyse weiterentwickelt werden kann.

Das Ergebnis ist keine allgemeingültige Analyse des Liedes und seines Singens, sondern ist beschränkt auf die konkreten Aufführungen beim Hamburger Kirchentag 2013, die dort beobachtet wurden.

Das Konzept der *kleinen sozialen Lebens-Welt* und die *ethnomusikologische Funktionsanalyse* erweiterten die singuläre Perspektive auf ein gesungenes Lied um einen kulturellen Blick, der ähnliches Erleben unter verschiedenen Singenden und in verschiedenen Gottesdiensten³⁴ wahrscheinlich macht.

Der weitere Forschungsweg muss nun weitere Lieder in ähnlicher Weise betrachten und vergleichend analysieren. So kann die Hypothese geprüft werden, die hinter dem Konzept der *kleinen sozialen Lebens-Welten* steht: in einem überschaubaren Abschnitt einer Kultur herrscht nicht unübersichtliche Pluralität, sondern die Welt wird ähnlich erfahren, Standpunkte sind vertauschbar, die Relevanzsysteme sind kongruent und alle können an dem kulturellen Geschehen partizipieren. Es werden dann, nach ausführlichen Deskriptionen Muster des Singens und seines Erlebens im Gottesdienst deutlich.

Es kann dadurch die Frage geklärt werden: Welche musikalischen Konstruktionen von Wirklichkeit geschehen im religiösen Kontext?

³⁴ Das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu geht davon aus, dass Menschen in unterschiedlichen Gottesdiensten (Bourdieu bezog dies natürlich nicht auf Gottesdienste) einen ähnlichen Habitus erwerben und sich so nonverbal verständigen können.

I.A.H. Bulletin
Nr. 42/2014



ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-472-2