



HYMNODY AND HYMNOLOGY
IN TIMES OF TRANSFORMATION

KIRCHENGESANG UND HYMNOLOGIE
IN ZEITEN DER TRANSFORMATION

29th BIENNIAL IAH CONFERENCE
29. IAH-STUDIENTAGUNG
Løgumkloster (Denmark)
31th July to 4th August 2017

Tilburg 2018

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. 45 / 2017

KIRCHENGESANG UND HYMNOLOGIE IN ZEITEN DER TRANSFORMATION

HYMNODY AND HYMNOLOGY IN TIMES OF TRANSFORMATION

Tagungsbericht der 29. Studientagung der IAH
Proceedings of the 29th Biennial IAH Conference

Løgumkloster, DK, 31th July to 4th August 2017

Teil I / Part I
Hauptreferate / Main lectures

Herausgegeben vom / Edited by
Vorstand der IAH vertreten durch Martin J.M. Hoondert

Tilburg 2018

Redaktion / Editorial staff

Dr. Martin J.M. Hoondert (Tilburg, The Netherlands)

Dr. David Scott Hamnes (Trondheim, Norway)

Dr. Elisabeth Fillmann (HS Trier, Germany)

Barbara Lange (Mirow, Germany)

IAH-Sekretariat / IAH Office

Elie Jolliet

Effingerstraße 111, CH-3008 Bern

E-mail: sekretariat@iah-hymnologie.de

ISSN 0925-5451

ISBN 978-3-00-059327-7

Titelfoto / Cover photo

Leuchte in der Kirche von Løgumkloster

Lamp in the Church of Løgumkloster

(Teilansicht/partial view)

Foto: Okholm Lighting, Tønder (Denmark)

Graphische Gestaltung und Druck / Graphic design and printed by

altstadt-druck GmbH Rostock (Germany).

Inhalt – Content

Editorial	6
Anders Holm	
The Luther of Denmark – N. F. S. Grundtvig: reformer and hymn writer	10
Peter Weincke	
The Lutheran Credo hymn in Denmark: An outline of its reception over a period of 500 years	24
Yu-Ring Chiang	
Die Rezeption der Lutherlieder in Taiwan	58
Christiane Schäfer	
Die Lieder Martin Luthers in der deutschsprachigen katholischen Gesangbuchrezeption	82
Michael Fischer	
Hymnologie als Kulturwissenschaft. Eine rezeptions- und diskurs- geschichtliche Studie zum Lutherlied <i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	97
Andreas Marti	
The reception of the spiritual song (geistliches Lied) as an object of hymnology	114
Eberhard Harbsmeier	
Musikalische Theologie. Kierkegaards und Schleiermachers Musikphilosophie	130
Martin Hoondert	
Hymnology, globalization and performance: a programme	146

Editorial

The 45th volume of the *I.A.H. Bulletin* contains the first part of the proceedings of the hymnological conference in Løgumkloster in Denmark, which took place from 31st July – 4th August 2017. The theme of the conference was *Hymnody and Hymnology in Times of Transformation*. The theme was, of course, inspired by the Luther year! Actually, the board of the IAH initially chose *Hymnologia semper reformanda* as the theme. We changed the theme slightly, but ‘reformation’ still was key.

In the main lectures, which are published in this first part of the proceedings of the conference, the consequences of the Lutheran reformation were not only a main topic, but also the influence of the great Danish reformer Grundtvig: the Luther of Denmark, as *Anders Holm* presented him. Also focussing on the hymnody of Denmark was *Peter Weincke’s* lecture on the liturgical function and tunes of the Danish Evangelical Lutheran Credo hymn. *Yu-Ring Chiang* and *Christiane Schäfer* chose the reception of Luther’s hymns in Taiwan churches respectively in German Roman Catholic hymnals as their topic.

In the four remaining lectures, ‘reformation’ was more or less related to hymnology itself. *Andreas Marti* shifted the focus of hymnology from ‘normative hymn versions’ to the reception of hymns in concrete contexts of performance. Hymns have a so-called ‘soft identity’ which is the consequence of changing linguistic, musical, societal, and theological contexts in which the hymn is performed. The contribution by *Michael Fischer* focuses even more on the reform of hymnology. He defines hymnology as part of culture studies, going beyond the boundaries of theology and ecclesiology. *Eberhard Harbsmeier* took another track of renewal and presented music (and aesthetics in general) as an important source and approach for theology. Referring to Kierkegaard, Harbsmeier provides what might be called ‘musical theology’. In my lecture, I proposed a new hymnology, taking into account the current context of globalization and changing religion. My programme for a new hymnology met both consent and objection.

The differences in approaching hymnology made the 2017 conference in Løgumkloster a very exciting one. To me, it seems very valuable that so different voices gather together and have the opportunity to discuss in a friendly and constructive atmosphere. I am grateful to the lecturers for making it possible to publish the lectures and I hope that the discussions which started during the conference will be continued both in publications and future con-

ferences. I also thank Barbara Lange, Elisabeth Fillmann and David Scott Hamnes for their editorial review of the contributions to this volume of the *I.A.H. Bulletin*.

Dr. Martin J.M. Hoondert, Tilburg, The Netherlands.

Editorial

Der 45. Band des *I.A.H. Bulletins* enthält den ersten Teil der Beiträge der hymnologischen Tagung in Løgumkloster in Dänemark, die vom 31. Juli bis zum 4. August 2017 stattfand. Das Thema der Konferenz war *Kirchengesang und Hymnologie in Zeiten der Transformation*. Das Thema war – selbstverständlich – vom Lutherjahr inspiriert. Tatsächlich hatte der Vorstand der IAH anfänglich *Hymnologia semper reformanda* als Thema gewählt. Wir änderten das Thema leicht, aber ‚Reformation‘ war immer noch der Schlüsselbegriff.

In den Hauptvorträgen, die in diesem ersten der Tagungsbände veröffentlicht werden, waren nicht nur die Folgen der lutherischen Reformation ein Hauptgegenstand, sondern auch der Einfluss des großen dänischen Reformers Grundtvig: der Luther Dänemarks, wie *Anders Holm* ihn vorstellte. Ebenso auf die Hymnodie Dänemarks konzentrierte sich der Vortrag von *Peter Weincke* über die liturgische Funktion und die Melodien des dänischen evangelisch-lutherischen Credo-Liedes. *Yu-Ring Chiang* und *Christiane Schäfer* wählten die Rezeption der Lutherlieder in taiwanischen Kirchen beziehungsweise in deutschen römisch-katholischen Gesangbüchern als ihren Gegenstand.

In den vier verbleibenden Vorträgen war ‚Reformation‘ mehr oder weniger auf die Hymnologie selbst bezogen. *Andreas Marti* verlagerte den Fokus der Hymnologie von ‚maßgebenden Liedfassungen‘ zur Rezeption von Liedern in konkreten performativen Kontexten. Kirchenlieder haben eine sogenannte ‚weiche Identität‘, die die Folge der veränderlichen linguistischen, musikalischen, gesellschaftlichen und theologischen Kontexte ist, in denen das Lied gebraucht wird. Der Beitrag von *Michael Fischer* zielt noch stärker auf die Reform der Hymnologie. Er definiert Hymnologie als Teil der Kulturwissenschaften, über die Grenzen von Theologie und Kirche hinausgehend. *Eberhard Harbsmeier* folgte einer anderen Spur der Erneuerung und stellte Musik (und Ästhetik überhaupt) als wichtige Quelle und Zugangsweg für die Theologie vor. Unter Bezug auf Kierkegaard bietet Harbsmeier das an, was ‚musikalische Theologie‘ genannt werden könnte. In meinem eigenen Beitrag schlug ich eine neue Hymnologie vor, die den gegenwärtigen Kontext von Globalisierung und sich verändernder Religion einbezieht. Mein Programm für eine neue Hymnologie traf sowohl auf Zustimmung wie auf Widerspruch.

Die Unterschiede im Zugang zur Hymnologie machten die Tagung im Jahr 2017 spannend. Mir erscheint es sehr wertvoll, dass sich so unterschiedliche Stimmen zusammenfinden und die Gelegenheit haben, in einer freundlichen und konstruktiven Atmosphäre zu diskutieren. Ich bin den Vortragenden dank-

bar, dass sie es möglich gemacht haben, ihre Vorträge zu veröffentlichen, und ich hoffe, dass die Diskussionen, die während der Konferenz begonnen haben, sowohl in Veröffentlichungen als auch bei zukünftigen Tagungen fortgesetzt werden. Ich danke auch Barbara Lange, Elisabeth Fillmann und David Scott Hamnes für ihre redaktionelle Bearbeitung der Beiträge zu diesem Band des *I.A.H. Bulletins*.

Dr. Martin J.M. Hoondert, Tilburg, Niederlande.

The Luther of Denmark – N. F. S. Grundtvig: reformer and hymn writer

In Denmark one meets N. F. S. Grundtvig (1783–1872) in all facets of society; in schools, in church, and in the Danish parliament. Opinions about him differ strongly but everyone seems to agree that it is impossible to find anyone else who has contributed so much to the building of Denmark as a nation and society as Grundtvig. But why and how has one person from the 19th century exerted so much influence over a whole nation, so much so that I have given my paper its title *The Luther of Denmark*?

That's the question I am going to try to answer in the first part of my paper. The fact is that the secret behind Grundtvig's huge influence is that he did an unbelievable number of different things. Along with his day job as a Christian pastor, Grundtvig was for nearly 70 years an incredibly prolific writer. It has been estimated that he wrote 150 books of 500 pages, including the unpublished works. He also lectured widely on history, politics, and education. In 1848–1849 he helped in the process of establishing democracy in Denmark. Later he became a politician, with a seat in parliament for several years, and the inspiration behind a very influential movement called Grundtvigianism. He also inspired the establishment of many schools, often called folk schools or people's high schools. These schools were started in Denmark and Europe but later spread around the world in places as far-flung as the USA and India. In the last part of my paper, I will concentrate on the characteristics of his hymns, the area where Danes probably feel his greatest impact.

More precisely, the outline of my paper is as follows: In the first part I will highlight Grundtvig's impact on six of the areas where he exerted most influence in Denmark and, in the long term, also abroad. I will talk about Grundtvig as a poet and thinker in the Romantic tradition, a mythologist, a pastor, a historian, an educator, and a politician. In the last part of my paper, I will focus spe-

cifically on Grundtvig as a hymn writer and, along the way, quote a few stanzas to illustrate some features of his hymns. Of course, this paper will only provide a glimpse of the tip of the iceberg.

Grundtvig's encounter with the Romantic movement

Grundtvig was born in 1783 in the small rural village of Udby in South Zealand, just outside of Copenhagen. As child Grundtvig was influenced by the conservative Lutheran Christianity of his father, who was the pastor of the village.

Already at the age of nine he was sent far away to a family friend in the village Thyregod in mid-Jutland for preparation for high school. The environment there resembled his home in Udby. In 1800, after six years in Thyregod and two years in high school in Aarhus (also in Jutland) Grundtvig moved to Copenhagen and studied theology at the university. During his three years as a student, he was influenced by modern enlightenment theology which emphasized morality and human reason and which positioned Jesus as more of a moral teacher than as the son of God. His time at university brought a temporary end to the old-fashioned Lutheran Christianity Grundtvig knew from his childhood. The enlightenment became one of his watch words, even though he soon completely rejected enlightenment theology.

Shortly after he received his theology degree, he turned his attention towards the Romantic movement. This happened, not coincidentally, when a woman entered the scene. In 1805, at the age of 22, Grundtvig fell secretly in love with the 28 year old wife of his employer. The love not mutual so he never had a chance, but in order to compensate for his powerful, unfulfilled feelings he became deeply absorbed in the romantic literature of the time. He turned his full attention to poetry and mythology. In short, he realised, as he later stated in 1834 that “imagination and feeling belong as much to proper person as reason [...]”¹ Later in life, Grundtvig married three times; that is another story.

The romantic awakening meant that Grundtvig started writing extensively, and continued to do so for the rest of his life. Initially he wrote mainly to avoid reality. His poetic universe from now on was, as is the case for all true romantics, full of images from nature, of fields and forests, of sea and sky, of nightingales and flowers, and of strong feelings and historical allusions. The

¹ Edward Broadbridge, Clay Warren and Uffe Jonas (eds.), *The school for life: N. F. S. Grundtvig on education for the people*, Århus 2011, p. 84. The translations in this paper are by Edward Broadbridge unless otherwise noted. The original text reads: “Phantasi og Følelse hører ligesaavel til Menneske som Forstand [...]”. See N. F. S. Grundtvig, *Skolen for Livet og Akademiet i Soer, Den Wahlske Boghandel*, København 1838, p. 31.

language of romanticism remained with him throughout his life even after his first enthusiasm waned.

It has often been said that Grundtvig never fully accepted the romantic idea of the poet's potential to reach an eternal world in this earthly life. But in these early years, it would not be wrong to say that he came close. He was simply so overwhelmed by his own remarkable poetic abilities that he thought he was a kind of prophet that could see and sense supernatural things that no one else could access. One could even claim that Grundtvig remained convinced that these abilities were his special gift also as a hymn writer, and that he gradually became more careful to stress that only God made his poetry possible, in order to make his high self-appraisal sound more modest.

Grundtvig as mythologist

Norse mythology was also very much a part of romanticism. In the first years as a writer, Grundtvig became passionately, almost religiously interested in Norse mythology. As he stated in his book *Mythology of the north* in 1808 "a belief in the great importance of Norse mythology is an integral part of my being [...]".² As we shall soon see, this almost religious interest did not last, but for the rest of his life Grundtvig was convinced that the ideas of his pagan forefathers were still of vital importance in the present age and that by studying them and reinvigorating Norse mythology in his poetry, he would come to understand better the present culture of the Nordic people.

The most interesting aspect of Grundtvig works on mythology is how he later in life started to see ancient Nordic narratives as mirror-images of the beliefs of his forefathers; beliefs which had helped to shape the mentality or spirit of the Nordic people into their present form. Even though his obsession with mythology in youth did not last into old age, Grundtvig remained convinced that the ideas of his forefathers continued to be important tools for understanding the present culture of the Nordic people. On this point, modern research in mythology largely agrees with him.

I believe he was trying to say that when we tell each other good stories from the past, we remind one another of the key concepts of righteousness, truth and morality we have in our culture. Without the common ground of mythology, misunderstanding grows in this world. Therefore, if we want to respect and understand each other we must get to know our different mythologies and

² N. F. S. Grundtvig, *Nordens Mytologi eller Udsigt og Eddalæren for dannede Mænd der ei selv ere Mytologer*, J. H. Schubothes Forlag, København 1808, p. 141. The original text reads: "Troen paa Asalærens høie Betydning er fast sammengroet med mit Væsen [...]"

narratives. It is no less important to stress this concept today. Although no easy tasks await us, there are many issues to discuss.

The theologian and pastor

Due to various circumstances – which the time limits of this lecture prevent me from examining deeply – and following a kind of emotional and personal breakdown in 1810, Grundtvig turned his attention back to the church and Christianity. He became a pastor. It is, however, more accurate to say that he was convinced by his ageing parents to move back to his home village of Udby to serve as his father's curate in the years 1811–1813.

This move made him return, to a certain extent, to the Lutheran Christianity of his childhood. With the Bible as his point of origin, he now set out to present the history of the world as God's plan for humanity. And in the articles and books he published during the following years, he warned consistently about the dangers of modern times and the moral threat posed by his fellow modern pastors, whom he called liars and heathens.

Not surprisingly, Grundtvig received limited support for these endeavours. Of course, modern Enlightenment church leaders did not exactly support his ongoing attacks on them. Most leading intellectuals of the day simply regarded him as mad and, when Grundtvig went back to Copenhagen after his father's death in 1813, he barely managed to survive as an author in the years to come. Nobody would employ an irrational man as pastor. Some scholars say Grundtvig became a fundamentalist during this time of his life. The question is how well an adjective like fundamentalism characterises people from this period of history. Either way, Grundtvig's view of the Bible was no doubt conservative compared to the views of many of his contemporaries.

Ironically, his outlook changed in 1821 when he finally succeeded in becoming a pastor again. Probably because he had to give sermons every Sunday, he started harbouring doubts that biblical texts could always make sense in the modern world of the 1820s. In fact, Grundtvig started to realise that Christianity did not stand and fall with the Bible alone, as his great idol Martin Luther and the Lutheran church had argued, and as he had repeated more than anyone during the last decade. Grundtvig discovered that Christianity existed before the New Testament was written and that there must have been living, believing congregations before the gospels came into being. This recognition showed that the New Testament was a book that first and foremost described the early church; it was not a book of inerrancy. This insight has been called Grundtvig's "matchless discovery." One can argue that the discovery was fairly

simple, straight-forward, unsurprising to us today and not even unheard of then (Lessing, for instance, had already stressed something similar). Nevertheless, it changed everything for Grundtvig.

Perhaps one would imagine that these new insights calmed him down. The opposite happened. Grundtvig now attacked not only the modern Danish Church of his day but also the entire Lutheran tradition from an entirely different angle. He accused his fellow theologians of lying when they claimed that the Bible is the basis of Christianity. Grundtvig was without doubt the primary troublemaker in Copenhagen in his time, until Søren Kierkegaard entered the stage a few decades later.

One must remember that these were days before people had any notions about freedom of religion in Denmark. Because of his ongoing attacks on the clergy – especially in an insulting book where he attacked the theologian and professor H. N. Clausen – Grundtvig was placed under lifelong censorship, which meant that the police had to review his writings before he could publish them. This was a humiliating situation for him.

Angry and bitter, he resigned as pastor in 1826 and turned once again to writing. However, in 1837 a new law released Grundtvig from censorship, and in 1839 the king appointed him pastor in Vartov Church in Copenhagen (presumably because the queen was very fond of Grundtvig). He served there until his death in 1872 – 35 years later. This church became the centre of his life, and he quickly gathered a strong following.

His increasing popularity has several explanations. His enormous hymn production, his many public appearances, and his charismatic personality are three major ones, but another major reason was simply that people felt attracted to his understanding of Christianity. From the early 1830s onwards, Grundtvig stressed a more optimistic view of humankind and human existence than generally found in the Lutheran church. In the centre of his Christianity the baptism and the life of the congregation began development of life as a Christian.

According to Grundtvig's writings from these years, the new life (as a Christian) was not a life that was far removed from natural human life. Grundtvig thought very highly of human life and all humans, even heathens and people of other religions, and he did not condemn non-Christians as lost sinners. Grundtvig stresses that we are human first – regardless of background, colour, religion, culture or ethnic origin. One of his famous poems from 1837 is simply called: *Human first, Christian thereafter*.³ He states in an article from 1857:

³ N. F. S. Grundtvig, tr. E. Broadbridge, *Living wellsprings. The hymns, songs, and poems of N. F. S. Grundtvig*, Århus 2015, pp. 249-251). The original text reads: „Menneske først og Christen saa.“

[...] the inborn and reborn human life differ so greatly [...] yet on the other hand it is the one and the same human life we are speaking of, with the same laws and original qualities, and the same life-energies and characteristics. [...] Thus, in one word, the robber on the cross shared the same human life with God's only-begotten son, our Lord, Jesus Christ.⁴

Grundtvig proclaimed the priority and goodness of the created world. The proclamation found eloquent expression in his hymns. I will return to his hymn-writing at the end of my paper.

A true historian

Amongst all Grundtvig's many activities, his occupation with history was probably the most encompassing. It would not be wrong to say that his work as a historian was a prerequisite for every other project he undertook. The predominance of history in his life was due to Grundtvig's view of human existence. To be human meant to be obliged to live one's own life. At the same time, Grundtvig stressed the importance of being part of a history: it is greater than each individual story.

This is his point, in my opinion: As an individual I have to acknowledge that I am part of a world that is not mine alone. All people have to accept this fact. We must know about the past in order to care for the present. We have to regard history as valuable and requiring our attention. Grundtvig was thus expressing a concept that some German philosophers, such as Herder and Hegel, followed.

However, Grundtvig's emphasis on history provoked Kierkegaard to criticism. The two men knew each other and occasionally had conversations in the streets – even though Grundtvig was thirty years Kierkegaard's senior.⁵ According to Kierkegaard, the main problem was Grundtvig's overemphasis on communities of people and their history. All this community talk diminished

⁴ N. F. S. Grundtvig, *Den christelige Børnelærdom*, 2nd edition, Karl Schønbergs Forlag, København 1868, pp. 142-143. The original text reads: "[...] det medfødte og det gienfødte Menneske-Liv vel er saa himmelvidt forskellige [...] paa den anden Side altid er det *selvsamme* Menneske-Liv, vi taler om, med de samme Love og oprindelige Egenskaber, de samme Livs-Kræfter og Kiendemærker [...] saa at – for at sige alt med eet Ord – Røveren paa Korset havde samme Menneske-Liv til fælles med Guds Enbaarne Søn, Vorherre Jesus Kristus [...]."

⁵ The author Carl Koch wrote this oft-quoted eyewitness account of the two men walking together in Copenhagen: "Somebody told me that he had once seen Grundtvig and Søren Kierkegaard walking together in Østergade. The broad-shouldered Grundtvig quietly moved forward; Kierkegaard was hovering restlessly about his companion, first on the one side, then the other – all this while engaging in vivid conversation. They then came to the gate which was Grundtvig's destination; he merely raised his hat; Kierkegaard bowed deeply and removed his hat with enormous respect." In: Carl Koch, *Grundtvigske Toner*, København 1925, p. 7, Translation by A. Holm.

what Kierkegaard believed most important, that is that people are individuals, and the individual's responsibility is neighbourly love. From his position, Grundtvig criticised Kierkegaard for ignoring that we are part of a collective world.

Grundtvig was a highly prolific historian. For instance, he wrote three world chronicles and a comprehensive three-volume handbook in world history. In addition he wrote about many other historical subjects, and above all, the history of the Danish people. He also translated various old Nordic poems into modern language, including his famous breakthrough translation of the old English poem *Beowulf*. This translation has meant much to modern *Beowulf* research. Grundtvig wanted to help people participate through history in the life of Danish society. The more insight we have into the past, the better we are equipped for the present and the future.

The school for life

This effort to help the people was exactly what inspired Grundtvig to assume the roles of educator, Enlightenment thinker and politician. Grundtvig's original dream was that all sections of society – including the 90% of the population who were poor peasants and the small percentage who were highly educated – should be able to participate in the life of Danish society as responsible citizens. In order to fulfil his dream, he proposed a folk school or people's high school, which would be a place to educate all people from all classes.

Grundtvig imagined a school that would primarily serve older adolescents and adults. Students would be made aware of the life of society and what our common lives require of us. He called it: "The school for life." The schools should grow organically with the needs of society. Grundtvig was therefore often hesitant to state exactly what these schools should teach. When he did do so, he imagined that people should be taught in Danish about the Danish language and its literature, Nordic mythology and folk songs. In addition, they should learn about the constitution, history, and geography, as well as the natural sciences and world history and philosophy. However, his main concern was the purpose of the school. In his famous work from 1838 *The school for life and The Academy in Sorø*, Grundtvig writes: "We can and must all become educated and useful citizens [...]."⁶ Otherwise, government in which the people can participate, such as democracy, is not feasible.

⁶ N. F. S. Grundtvig, *Skolen for Livet og Akademiet i Soer*, Den Wahlske Boghandel, København 1838, p. 22. Translated in E. Broadbridge et al., 2012, p. 99. The original text reads: "[...] oplyste og nyttige Borgere kan og skal vi nemlig *alle* være [...]." Italics A. Holm.

Of all Grundtvig's ideas, the idea of the People's high school has without doubt had the most international influence, even though the schools did not develop the way Grundtvig originally intended. Behind Grundtvig's school programme we also sense his political ideal that the people have a critical independent voice that enables them to influence those in power. He realised that democracy required popular education. Looking at modern politics, I do not think there is less need for this kind of thinking today. Schools must still educate people to be aware of history, their common society, and their voting power. Need I mention recent examples?

Grundtvig also became a political figure and a member of parliament. As a politician Grundtvig first and foremost fought for "freedom," a key word in all his human dealings. As he said in a public talk in 1838: "Whoever wishes to be free must allow his neighbour to be so too."⁷ Grundtvig reminds us here that one must also defend one's neighbour's freedom to attain real freedom.

Through all these ideas and endeavours as a romantic, a mythologist, a theologian, a politician and so on, Grundtvig shaped modern Denmark. In fact, so much so it is hard to think of any other person who has influenced any country like Grundtvig did; or anyone who has had a comparable *Wirkungsgeschichte*. Perhaps it is better to say that he became a reformer. That would fit with the way Grundtvig himself imagined his future legacy. From early on, he was convinced that he would become the Martin Luther of the North. He even called himself "[...] the little Luther [...]"⁸ in poem from 1824. Luther was his idol, but even Luther had to be criticised, reformed, or transformed for new times, which according to Grundtvig, was not betrayal of Luther but in Luther's own spirit.

The hymn writer

At this point we can at last turn to Grundtvig as a hymn writer. Through his hymns, he never stopped praising Luther's works; in fact, he saw his own work as a continuation and expansion of Luther's work. If one area must be mentioned in which Grundtvig's influence on Denmark was greatest, it was as a hymn writer. Even today, there is rarely a church service without a sung Grundtvig hymn. All told, he wrote around 1600 texts, if we include his reworking or translations of older hymns. 253 of the 791 hymns in the present Danish hymn-book are by Grundtvig – approximately a third of the total.

⁷ N. F. S. Grundtvig, *Mands Minde 1788–1838*, Karl Schønbergs Forlag, København 1877, p. 254. The original text reads: "[...] hvem der selv vil være fri, maa lade Næsten være det med sig [...]"

⁸ N. F. S. Grundtvig, *Nyaars-Morgen. Et Rim*, Kongelig og Universitets-Bogtrykker, København 1824, p. 34. The original text reads: "[...] Luther hin lille [...]"

Grundtvig wrote his first hymn in 1810, but it was not until after his matchless discovery in 1825 that his hymn writing really took off. Grundtvig was commissioned to produce a new hymnbook towards the end of the 1830s, *Sangværk til den danske Kirke* (Songwork for the Danish Church), for which he was relatively well-paid. The assignment not only encouraged him to write and collect many more hymns, but it also helped him to see himself as a church reformer and make the hymns relevant for the Danish church of his day. His hymns are often linked to the biblical narratives, to Christian faith, and to the Danish countryside, where larks sing in green groves, waves roll to the shore and leaves turn green or brown. Grundtvig is nothing if not seasonal!

A number of these hymns are translations from different Christian traditions, as well as older Danish and Lutheran German hymns. He also translated hymns from the Anglican, Roman Catholic and Greek Orthodox churches. In all these versions, Grundtvig never hesitated to translate old hymns into the language and theology of his own day.

For example, in the six or seven Luther hymns he translated, one can see how he rewrites them without being in the slightest afraid of changing the words of the old reformer. His point of view was that old truths must be said in different ways in new times; otherwise, you betray their truth. Thus one might notice how his translations of Luther's hymns carefully maintain contrasts between man and God, and heaven and earth, and also how he loosens Luther's somewhat medieval perspectives and contrasts. The earth is not as much a vale of tears and human nature is not as utterly lost in sin as in Luther's hymns.

By his own confession, Grundtvig was unmusical, yet his sense of metre and rhythm carried him far. Grundtvig's Christian faith led him to believe that God and the Holy Spirit were present in divine worship and that the Kingdom of God was temporarily breaking through in the singing of congregational hymns, as His people responded to God's presence in dialogue. The songs of praise and gratitude in the congregation showed that they were part of God's plan for humanity from creation to eternal life. Grundtvig's hymns characteristically imagine God's heaven on earth, as He blesses His creation day by day through sustaining its life as His gift. The following text from 1826 illustrates this well:

We welcome with joy this blessed day
to us from the sea ascending;
may heavenly light direct our way,
our pleasure and profit blending!

As children of light may it be seen
in us that the night is ending!⁹

In this form of expression, Grundtvig differs from most other Danish hymn-writers, including his two great Danish predecessors, Thomas Kingo (1634–1703) and Hans Adolf Brorson (1694–1764), who employed simpler imagery and language and theology that was more similar in tone with established Lutheran tradition.

In Grundtvig's hymns God is present here and now, showing that He knows human life and wishes to enrich it. Therefore, God sent his Son who cared for the weak and the poor and brought hope and comfort to all. For instance, in his funeral hymn "To bid this world farewell aright,"¹⁰ the singer prays Jesus to:

[...] sit with me in gladness,
and talk to me, as friend to friend,
of how we soon shall meet again
and soon forget all sadness!¹¹

In summing up, Grundtvig's hymns treat this earthly life as not far distant from the heavenly life hereafter. His hymns do not shy away from death and the dark side of life, and neither is the earthly life seen as a miserable middle station or a temporary transit. The Kingdom of God is already breaking through here and now. This optimism arises most clearly in his Pentecost hymns. In Denmark we sometimes say that Grundtvig invented Pentecost.

The sun now shines in all its splendour

Let us therefore end this paper by quoting the first, the middle, and the final stanzas of Grundtvig's famous Pentecost hymn "The sun now shines in all its splendour"¹² from 1843/1853. Perhaps 80-90% of all churches in Denmark will

⁹ N. F. S. Grundtvig, *Danske Høitids-Psalmer til Tusindaars-Festen*, Den Wahlske Boghandlings Forlag, København 1826, p. 3. See also E. Broadbridge et al., 2015, p. 136. The original text reads: "Den signede Dag med Fryd vi seer, / Af Havet til os opkomme; / Den lyse paa Himlen, meer og meer, / Os alle til Lyst og Fromme! / Det kiendes paa os, som Lysets Børn, / At Natten hun er nu ommel!"

¹⁰ N. F. S. Grundtvig, *Kirke-Psalmer udgivne til Prøve*, C. A. Reitzels Forlag, København 1845, No. 53. See also E. Broadbridge et al., 2015, pp. 148-149. The original text reads: „At sige Verden ret farvell“.

¹¹ N. F. S. Grundtvig, *Kirke-Psalmer udgivne til Prøve*, C. A. Reitzels Forlag, København 1845, no. 53. See also E. Broadbridge et al., 2015, p. 149. The original text reads: "Og sæt ved min Side! / Og tal med mig, som Ven med Ven, / Om hvor vi snart skal sees igien, / Og glemme al vor Kvide!"

¹² N. F. S. Grundtvig, *Fest Psalmer*, 5th ed., (T. D. Qvist, København 1853, pp. 134-135. See also E. Broadbridge et al., 2015, pp. 114-115.

begin their Pentecost service by singing this hymn. During the hymn, we see how God as the Spirit interacts with the church and the congregation that is gathering now – but at the same time the hymn is constantly alluding to the congregation that was gathering for the first time at the Pentecost event.

The sun now shines in all its splendour,
The light of life in mercy tendour;
It is the Whitsunlilly time,
Our summer gentle and sublime;
And more than Angels once fortold
Awaits in Christ a harvest gold.¹³

The emphasis on the present is highly important. It is happening now. The sun shines in all its splendour. It is noon. It is summer. It is now. It could hardly be more lovely. Danes are always very happy when the sun finally shines. But in the hymn not only does it shine, it shines in all its splendour. The Danish word for splendour is “glans,” meaning a light which is not the light of the sun, but also the light of the son of God.

I do not know if splendour has these connotations in English as well. However, the magic of the hymn is established in the first verse. It is the light of life in mercy tender; as it is said in the second verse. So the light is also the light of life, not only this light in this life, but a mercy light, a light of salvation. Salvation is here, amongst us singing the hymn. It is the Whitsun-lily time. So what is stated is that all this mercy light is here because it is Pentecost. In verse four the focus is our summer gentle and sublime. In other words, it is Pentecost, and the church exist, and the heavenly light is here.

And on top of that – in verses five and six – “More than angels once foretold, / Awaits in Christ a harvest gold.” Grundtvig is here drawing on the old Christian thought that when the Kingdom of God comes into being, the angels will stop singing, because the rise of the Kingdom was what they sang about. So in the first stanza, the hymn is already anticipating the rise of Kingdom that emerges through the hymn. There is so far an atmosphere of expectation. This is a typical Grundtvig expression of the expectation in our human condition here on earth. We are still partly on earth, still in the night even though we as the congregation are children of the light.

¹³ N. F. S. Grundtvig, 1853, p. 134. See also Broadbridge et al., 2015, p. 114. The original text reads: “I al sin Glands nu straal Solen, / Livs-Lyset over Naadestolen, / Nu kom vor Pindselilje-Tid, / Nu har vi Sommer skiær og blid, / Nu spaaer os meer end Englerøst / I Jesu Navn en gylden Høst!”.

Because it is Pentecost, the Spirit interacts more and more during the hymn. In the Danish text, this amping up is only hinted in the first three stanzas but stanza four directly reveals that it is the spirit:

The Spirit comes with pow'r to stir us,
The Spirit speaks and works to spur us,
not of itself but for our sake
so we of love and truth partake;
the Word made flesh, to earth came down
and rose to heav'n to wear His crown.¹⁴

What is said here is that it is the spirit now on Pentecost Sunday that makes us see, feel and partake. Not on its own, but together with God, our father, and his son, Jesus Christ. This interpretation is plausible because in Grundtvig's universe, love is always connected with the Father, and truth is connected with his son Jesus. So they guarantee that love and truth come with the spirit. This important connection is the result of the incarnation; the fact that God came down, went up again, and left us with the Holy Spirit. In the last stanza, God's Kingdom comes into being right in the middle of the singing Congregation:

Our God and Father, by Your power
Your kingdom's rose is in full flower.
Like suns we rise and set, at one
in glory with Your only son;
for in exchange for human hearts
to us Your kingdom He imparts.¹⁵

What is said in this verse is that through this experience the Kingdom of God finally rises here on earth between us, here in the church in the service. Now, it is no longer only the lily of the spring or early summer, but the rosea of the summer that blooms in paradise. Paradise is already here because of the church. And in this consciousness we live and die, "in glory with Your only Son". Why?

¹⁴ N. F. S. Grundtvig, 1853, p. 134. See also Broadbridge et al., 2015, p. 114. The original text reads: "Det volder alt den Aand, som daler, / Det virker alt den Aand, som taler / Ei af sig selv, men os til Trøst, / Af Kiærlighed med Sandheds Røst, / i Ordets navn, som her blev kød / og fór til Himmels hvid og rød."

¹⁵ N. F. S. Grundtvig, 1853, p. 135. See also Broadbridge et al., 2015, p. 115. The original text reads: "Vor Gud og Fader uden lige! / Da blomstrer Rosen i dit Rige, / Som Sole vi går op og ned / I din Eenbaarnes Herlighed; / Thi Du for hjertet, vi gav Dig, / Gav os med ham dit Himmerig!"

Because of the miracle of redemption, as Grundtvig says in the last two verses: “For in exchange for human hearts / to us Your kingdom He imparts.” The heart is to Grundtvig the organ of faith, and the Church that arises at Pentecost gives this faith. So right here in the congregation, we experience God’s Kingdom emerging, and thus the expectation from the beginning of the hymn is now fulfilled.

Much of this paper has been inspired by the forthcoming English translation of the author’s book *Grundtvig- Introduktion og tekster (A Grundtvig Primer)* – translated by Edward Broadbridge whom I thank for his work.

English introductions to Grundtvig

- M. Allchin, *N. F. S. Grundtvig: An introduction to his life and work*, Århus 1997.
- S. A. J. Bradley, *N. F. S. Grundtvig: A life recalled. An anthology of biographical source-texts translated from the Danish*, Århus 2008.
- Kenneth Stevenson, A. M. Allchin, D. Jasper, J. H. Schoerring and J. H. Stevenson (eds.), *Heritage and prophecy: Grundtvig and the English-speaking world*, Århus 1993.
- Christian Thodberg and Anders Pontoppidan Thyssen (eds.), *N. F. S. Grundtvig, tradition and renewal: Grundtvig’s vision of man and people, education and the church, in relation to world issues today*, København 1983.

Abstract

In Denmark one encounters Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783–1872) everywhere in society: in schools, in the church, and in the Danish parliament. Although opinions about him are widely varied, everyone agrees that it is impossible to find anyone who contributed so much to the formation of Denmark as a nation and society as Grundtvig.

Why and how did a person from the 19th century exercise so great an influence upon an entire nation that I entitled my talk *The Luther of Denmark*? This question is pursued in the first section. The reason for Grundtvig’s enormous influence is to be sought out in his incredibly wide range of activities. Alongside his main occupation as pastor, Grundtvig was an extraordinarily fruitful writer for nearly 70 years. His work is estimated to equal about 150 books of 500 pages each if unpublished writings are included. He gave public presentations on history, politics, and education. In the years 1848–1849 he assisted in the construction of democracy in Denmark. Later he became a politician and sat for many years in parliament. He was the driving force for Grundtvigianism, an influential movement named after him. Grundtvig inspired the founding of many schools, oftentimes called public schools or public secondary schools. These schools, which were opened at first in Denmark and Europe, spread worldwide later, including in distant regions such as the USA and India.

The last section of this paper is focused on Grundtvig as hymn author and the characteristic qualities of his hymns.

Zusammenfassung

In Dänemark begegnet man Nikolai Frederik Severin Grundtvig (1783–1872) überall in der Gesellschaft: in Schulen, in der Kirche und im dänischen Parlament. Fallen auch die Meinungen über ihn sehr unterschiedlich aus, stimmen doch alle darin überein, dass es unmöglich ist, jemanden zu finden, der so viel zum Aufbau Dänemarks als Nation und Gesellschaft beigetragen hat wie Grundtvig.

Warum und wie hat eine Person aus dem 19. Jahrhundert so großen Einfluss auf eine ganze Nation ausgeübt, dass ich meinem Beitrag den Titel *Der Luther von Dänemark* gegeben habe? Dieser Frage wird im ersten Teil nachgegangen. Der Grund für Grundtvigs enormen Einfluss ist in seinen unglaublich vielen verschiedenen Tätigkeiten zu suchen. Neben seinem Brotberuf als Pfarrer war Grundtvig fast siebenzig Jahre lang ein außerordentlich fruchtbarer Schriftsteller. Sein Werk wird auf 150 Bücher von je fünfhundert Seiten geschätzt, einschließlich der unveröffentlichten Schriften. Er hielt öffentliche Vorträge über Geschichte, Politik und Bildung. In den Jahren 1848/1849 half er beim Aufbau der Demokratie in Dänemark. Später wurde er Politiker und hatte mehrere Jahre einen Sitz im Parlament. Er war treibende Kraft des Grundtvigianismus, einer nach ihm benannten, einflussreichen Bewegung. Grundtvig inspirierte die Gründung vieler Schulen, oft als Volksschulen oder Volkshochschulen bezeichnet. Diese Schulen, die zunächst in Dänemark und Europa eröffnet wurden, verbreiteten sich später weltweit, auch in entfernten Regionen wie den USA und Indien. Im letzten Teil des Beitrages stehen Grundtvig als Kirchenliedautor und charakteristische Merkmale seiner Lieder im Mittelpunkt.

The Lutheran Credo hymn in Denmark: An outline of its reception over a period of 500 years

Vi tro, vi alle tro paa Gud

1. Vi tro, vi alle tro paa Gud,
himlen skabte han og jorden;
en kærlig Fader er vor Gud,
mennesket hans slægt er vorden.
Dagligt brød han os vil give,
os forsørge vel i live,
altid han i nød og fare
sjæl og legem vil bevare;
vi tro paa ham med håb og mod,
thi han er mægtig, viis og god.

2. Vi tro paa Sønnen, Jesus Krist,
Guds enbårne Søn, vor Herre,
paa verdens frelser, Jesus Krist,
Herren til Gud Faders ære;
han et menneske er vorden,
korsfæst, død og lagt i jorden;
men han lever, vor forsoner,
hos Guds højre hånd han troner;
derfra han kommer vældelig,
når han skal dømme jorderig.

3. Vi tro og paa den Helligånd,
sendt fra Faderen og Sønnen;
den sandheds, kraftens, trøstens Ånd
hæver os til Gud i bønnen;
Kristi rige han udbreder,
os til bod og bedring leder,
os i troen han bekræfter
og i håb om liv herefter,
at vi gå ind til fryd og fred,
som evig, evig varer ved.

Latin and German creed-verses, based upon the Nicene creed, c. 1400. Martin Luther 1524.

Danish text: 1529. Revised by C. S. Biering 1793, and further adjusted in 1798.

Tune: 15th century / Johann Walter 1524.

Introduction

The Evangelical Lutheran Credo hymn *Vi tro, vi alle tro paa Gud* and its tune, liturgical function and treatment was the subject of my book from 2016.¹ In this paper I will give a short overview of different musical scores associated with several chorale and hymn books during the history of the Danish Church and its music.

Until 1798, the Credo hymn was usually placed just after the reading of the Gospel at every ordinary Danish church service after the Reformation. However, the introduction of *Evangelisk-christelig salmebog* in 1798 proved disastrous for the liturgical function of the hymn, first of all due to the Royal Rescript (1802) which was associated to the hymnbook. The Rescript prescribed that the hymn should only be sung every other Sunday, alternating with the Gloria hymn. This decision became the first symptom of an increasing free treatment of the Credo hymn and its liturgical importance, and led to its eventual disappearance from Danish church services.

The Lutheran confessional hymn was originally a congregational hymn intended by Luther to be sung as a common hymn by all participants in the Mass. Today, the hymn is rarely heard in Denmark. Nonetheless, it has been included in *Den Danske Salmebog* (2002), perhaps more as a monument to past times and their Lutheran confessional words. Furthermore, it might be sung during an Evening service, or at music or a meditation services.

Vi tro allesammen paa en Gud could be found in the earliest Danish liturgical sources – with and without the tune.² The text is a Danish translation of Martin Luther's *Wir glauben all an einen Gott* from *Geistliches Gesangbüchlein* (1524). The original musical and literary text was both Latin and German and could be traced back to the beginning of the 15th century. The hymn was intended by Luther for Trinity Sunday. Obviously, the text doesn't use the German "ich"-form which is present in both *Credo Apostolicum* and *Credo Nicaenum*, but the "wir"-form is derived from the original source. However, the Danish hymnologist Anders Malling has pointed out that *Nicaenum Symbolum* from the Latin source appears to have inspired Luther to write his Trinitarian text. In fact, the hymn was gradually introduced to the German *Gottesdienst* as a substitute for

¹ Peter Weincke, "*Vi tro, vi alle tro paa Gud*" – *Studier i de liturgi- og kirkemusikhistoriske scenarier i forbindelse med liturgiske omvæltninger i Danmark med den lutherske trossalme som Case*, Folkekirkens Uddannelses- og Videnscenter, 2016.

² Concerning the historical background to the Credo as a liturgical element, see Ole Brinth, Helle Christiansen and Marianne Christiansen (eds.), *Liturgisk Håndbog*, Frederiksberg 2005, vol. I, pp. 53-55.

the Latin Credo.³ In Luther's *Deutsche Messe* (1526), the German hymn takes the place of the Latin Credo.⁴

As it is well-known, Luther based his tunes on many different sources: songs from the Middle-Ages, spiritual hymns, tunes from the Roman Mass, Catholic folk songs, and tunes from French and Dutch collections. In addition, Luther himself and his collaborators produced a large repertory of hymn texts and tunes. It has already been mentioned that the tune belonging to *Vi tro allesammen paa en Gud* could be traced back to Luther's and Johann Walther's *Geistliches Gesangbüchlein* (1524).⁵ The tune belonging to this *Gesangbüchlein* seems to be based on different sources, which has been the complicated subject of careful research by the Swiss musicologist Markus Jenny.⁶ I will now discuss different versions of the tune as they appear in hymn and chorale books from the Reformation until the present day, and will focus on the influence of changing concepts of liturgy and music.

The Credo hymn during aristocracy and Reformation (1536–1660)

Forsthy sagde Ihesu themom Handelige sandelike
syger ieg edige, vder y paa adeth minilike sons
legeme, och derueth hans blodh, y hage icke liff
vdy oder husselike edige mych legeme och vris
ker mych blod, hand haffuer tiz euge liff Och ieg
schal opucke haumom paa tiz yderste dag

Quinto

Aen mitz kyndh er sandh madh, och mych
blodh er sandh dyckel vndsomfackth edige
mitz blodh, och derker mych blodh, han
bliffuer vdy mig, och ieg vdy haumom haan som
tzt leffuendis fader vnder mig, och ieg leffuer
for fader, / an oc blulick for edet mig, / ha self skal
oc leffue for mig. / Derne er tiz leffuendis blodh, / hual
ken nedet for aff hymmeln. / Ie ia som edige for
ffader haffue edet himmelike blod och ere dædige,
huo is ader tzerre deus, han schal leffue euindelike

**Christen forsamlingh
och choreth synghe**

Credo

Iesoo allgammey paa ey gud, himmels

scabere och iordfærne, / gude son syn faderes wyffe
gode, / paa tiz wy lync bryt schulle bliffue, / hand
will off forfær vdy natingh, / liff och sel y hans deo
uaring, / altvot hay off vil beuare, / intvdt onth skal
off vderet fare, / hand selger for oss, / dag oc natth, / for
hand haffuer altvng y syn magth. **A ii**

Example 1: *Vi tro allesammen paa en Gud* from Claus Mortensen, *Det cristelige Messeembede paa dansk* (Malmø 1528), provides the oldest Danish translation of the Lutheran confessional hymn on printed staves without notes. Copy from S. H. Poulsen (1959).⁷

³ See Anders Malling, *Dansk Salmehistorie*, København 1966, vol. 5, pp. 141-142.

⁴ See *ibid.*, p. 143.

⁵ See Henrik Glahn, *Salmemelodien I dansk tradition*, Frederiksberg 2000, p. 6 and p. 80 (A II, 1).

⁶ See Markus Jenny, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge – Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*, Köln, Wien, 1985.

⁷ S. H. Poulsen, *Danske messeboøer efter reformationen*, København 1959.

The earliest print of the Credo hymn in Denmark could be attributed to the Lutheran reformator Claus Mortensen, who had been educated at the Pastoral Seminary in Haderslev before his career as a reformator in Malmø.⁸ The picture above from Claus Mortensen's book *Det christelige Messeembede paa dansk*⁹ shows a page with the hymn text which should be sung immediately after the reading of the Gospel. It is a sign of a new, developing hymn practice in Denmark. This source includes no musical notation; it does, however, provide staves ready for such notation. They may have been inserted by the priest himself. However, the book seems not only to be associated to Claus Mortensen's liturgical education in Haderslev but also to the introduction of a new Evangelical Lutheran liturgy with hymn singing, prescribed by Duke Christian in Slesvig. This new practice seems to have been popular also in Malmø. A few years later the Lutheran Duke from Slesvig was to be crowned as King Christian III of Denmark.



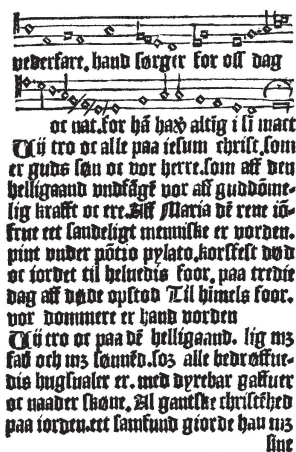
Example 2: 11 years later, Frands Wormordsen's *Haandbog om den rette evangeliske Messe* (Malmø 1539; Handbook on the correct Evangelical Mass form) shows one Dorian and one Phrygian¹⁰ Credo-intonation in Latin, one for the use *in summis festis* (solemne), another for the use *in dominicis diebus* (Sundays). Copy from S. H. Poulsen, op.cit., 1959.¹¹ Also the Lutheran Credo hymn in Danish, *Vi tro allesammen paa en Gud* has been prescribed for use in countryside churches, see below.

⁸ See Martin Schwarz Lausten, *Danmarks kirkehistorie*, København 2004, p. 109.

⁹ See also S. H. Poulsen, 1959, p. 25.

¹⁰ One of the so-called "church modes" in ancient music, different from the later major/minor tonality.

¹¹ See S. H. Poulsen, op.cit., 1959, pp. 77-78.



Example 3: This example is from Frands Wormordsen's *Haandbog om den rette evangeliske Messe* (Malmö 1539), showing the earliest Danish note print with the Lutheran Credo hymn *Vi tro allesammen paa en Gud*, here copied from S. H. Poulsen, op.cit., 1959. Wormordsen prescribes the Danish Credo hymn for use in countryside churches. The tune has been based on Johann Walther's *Geistliche Gesangbüchlein* (1524), see Henrik Glahn, *Messehåndbøgernes Melodistof*, in: S. H. Poulsen, op.cit., pp. 136-137. Glahn has noticed that Wormordsen's version of the Credo hymn became the source for Niels Jespersson's version in his *Graduale* from 1573. See also S. H. Poulsen, op.cit., p. 137 and Holger Villadsen, *Nikænum i dansk liturgisk tradition*, in: *Dansk Teologisk Tidsskrift* (2008/01), p. 11.

Another interesting source shows that the early life of the Credo hymn in Denmark is associated with Frands Wormordsen, a former Carmelite monk who was also a pupil of the Catholic theologian and university lecturer Poul Helgesen¹² at his Carmelite monastery in Copenhagen.¹³ As recently elected bishop in Lund he published a *Haandbog* (Handbook or book of instructions and rubrics about the mass service) in Malmö 1539. This occurred only two years later than the implementation of *Den danske Kirkeordinans* (1537), the first Danish Evangelical Lutheran church *ordinans* or law-order. The *ordinans* would replace the Roman Catholic Canon Law and prescribed the main principles for the Evangelical Lutheran confession. Only a limited amount of instruction related precise liturgical and musical practice may be found in this church *ordinans*.

¹² In his Skibby-chronicle, Poul Helgesen could not hide his great anger and disappointment with his former Carmelite student. See Martin Schwarz Lausten, 2004, p. 120.

¹³ See *ibid.*, pp. 17-118.

Unlike the *Ordinans*, Wormordsen's *Haandbog* gave much more information about hymns and liturgy, for instance prescribing the Credo hymn just after the reading of the Gospel.¹⁴ According to Wormordsen, the Credo hymn in Danish appears as an alternative to the Credo songs in Latin, suitable for use in the Danish countryside. In that sense, the *Haandbog* was fully in accordance with the *Ordinans*, which still allowed the practice of certain liturgical songs in Latin. It was certainly in accordance with the intention of the *Ordinans*. The conditions described were very liberal indeed, evident in the frequently used quote: "But here the priest decides everything himself,"¹⁵ which speaks for itself.

Thi Guds bud. 1569

Frellt off alle off Syndens baand/
 De mildelig til off lee.
 Vor Siel fri fra all vaade/
 Wi bede dig Quinde oc Mand/
 Alting vilt i off raade/
 De giffue off ret forstand.

Om Troens Ar-tickler.
 I.

Vi tro allesammen paa en Gud/som Himmelske.

Wi tro allesammen paa en Gud.
 Som Himmel oc Jord oc alting skob/
 hand kalder sig vor Fader fier/ som hørn

Om Troens

rgre wi hannem paa nær/hand holder off
 op vort daglige brød/ at vor Siel ey maa
 lide nød/ liff oc legem varer hand oc hand
 fter off for at wi saa noet/ diss haffuer
 hand oc vel stor maet/ Thi alting
 er hannem vnderlagt.
 Wi tro oc saa paa Jesum Christ/
 Vor Herre oc Frelser allsomfærdig/
 Som er Gud Faders ewige Søn/ Hans

Example 4: From *Vi tro allesammen paa en Gud* in Hans Thomisson's *Psalmebog* (1569), f. 117v. Note the clear print, using the contemporary mensural notation as well as the varied rhythmic structure and making use of the note values longa, brevis, semibrevis, and minima.

About 30 years later, the first published liturgical sources were followed by two important works at the request of the Danish king Frederik II. These were

¹⁴ See Finn B. Andersen's Danish webedition <http://lutherdansk.dk/trellix/id134.htm>, accessed on 28 February 2018.

¹⁵ See Martin Schwarz Lausten (ed.), *Den danske Kirkeordinans (1539). Tekstudgave med indledning og noter*, København 1989, p. 173. "Men her raader tieneren dog sielff alt sammen."

Psalmebog (1569) by Hans Thomissøn and *Graduale* (1573) by Niels Jespersøn.¹⁶ These two sources were important because of their consolidation of the Danish Credo hymn, *Vi tro allesammen paa en Gud*. Thomissøn translated the German original text into two different Danish versions, which were to accompany Danish hymn books for the foreseeable future.

Hans Thomissøn was a Copenhagen-based theologian and *provst* (area dean) of the region. He showed unusual abilities in the areas of hymnology, church history, musicology, translation and source criticism. He was to be the author of the first official Danish hymn book, which was used in the 1500 churches in Denmark.¹⁷ *Den danske Psalmebog* contains more than 200 tunes, 150 of them coming directly from Germany, Holland, and France.¹⁸ The book is considered the most important source of church music in Denmark. It prescribes a complete hymn service, but retains the possibility of practicing the Lutheran liturgy of hours with morning and evening prayer services.¹⁹ The impression of liberal conditions for the new Lutheran liturgy prescribed by the King Frederik II and the bishop Peder Palladius is clear. Both wished to introduce the new Lutheran confession to the Danish people through Lutheran hymns.²⁰ Nevertheless, Thomissøn preserved around 50 tunes from the Roman Catholic liturgy in his Danish translations.²¹

¹⁶ See the overview and bibliography by The Royal Library in http://kb.dk/da/nb/tema/musikteater/musik_ved_christian_ivs_hof/koebenhavn_og_provinsen/kirkemusik.html, accessed on 28 February 2018.

¹⁷ See Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, *Danske salme- og koralbøger. En introduktion*, Frederiksberg 2013, p. 15.

¹⁸ See *ibid.*, p. 16.

¹⁹ See Nils Schiørring, *Musikkens Historie i Danmark*, København 1977, vol. I, p. 96ff.

²⁰ See Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, *op.cit.*, 2013, p. 15.

²¹ See *ibid.*, page 17.

11.

At vi med hamme bliffue/
 Der hær Gæster mæde/
 Som oss imøde
 Al der herude. *Agnidus.*

Du gode Land stend oss foruist/
 At vi maa drick aff dit færligheds/ris bryst/
 At vi edaff *Agnid*
 Iaar andeneste/
 At vi sijn der Skrifte/
 Di haffue baade fæd oc ro. *Agnidus.*

Du nyperste Trøster i all vor nød/
 Giedt at vi fornuet Trostens spot oc trostod/
 At vi fornuet bliffue/
 Naar vor fædte cude/
 Naar vi med Trostuden bliffue
 Din datt ænde. *Agnidus.*

Credo.

3 ero allghummen paa en Sub/
 Hummels Raetere oc Jordens/Guds Son sin Faders
 vilie

12.

vilie giørde/ paa det vi hans høen stulle bliff ue/ hand
 vil oss forste vor næring/ liff oc Etid i hans bænning/
 allid hand oss vil kene re/ intet ent skal oss veder-
 fare/ hand for ger for oss dag
 oc nat/ for hand haffue allting i sin maat.
 Witro oc alle paa Jesum Skrif/
 Som er Guds Son oc vor Hær/
 Som oss den hellig Land vindingen vaar/
 Alst Gudsminde traffe oc are/
 2ff

Example 5: From Niels Jespersøn's *Graduale* (1573), pp. 11-12. Jespersøn's reproduction of the Lutheran Credo hymn rejects the tune version by Thomissøn in favor of the Wormordsen version from 1539.

Credo.

48.

49.

lumen Dei unigenitum: Et ex Patre natum
 an te omnia se cu la, Deum de De o,
 Lumen de lumine, Deum verum de Deo
 exco, genitum non factum, consubstanti alem
 Patri, per quem omnia fac ta sunt. Qui
 propter nos homines et propter nostram sa-
 lum

Example 6: From Niels Jespersøn's *Graduale* (1573), pp. 48-49. According to Jespersøn it is still possible to sing in Latin in cities on special occasions.

Following Thomissøn's *Psalmebog*, Niels Jesperssøn's *Graduale* was published in 1573. He was a bishop of Fyen and a colleague of the bishop of Sjælland, Peder Palladius²². Both worked hard in order to introduce the Lutheran confession to the Danish people. Palladius focused on the daily life in the church, while Jesperssøn concentrated on the liturgical music and singing. Just like Thomissøn, Jesperssøn presents the confessional hymn in his *Graduale*. He uses the First Sunday of Advent as a frame model for the church service and prescribes the singing of the confessional hymn just before the sermon. And like his colleague, Bishop Wormordsen in Lund, Jesperssøn also allows Gregorian chant to be sung on special holidays. This explains his Latin Credo, which is provided with traditional neumes, unlike previous Danish publications which used the mensural notation common at that time.

According to these liturgical sources it appears that the first period of the Danish Evangelical Lutheran church practiced a complete hymn service in country areas, while the major cities combined Danish hymns with Gregorian Chants (or alternatively, in Latin).²³ authority, However, during the next period of Danish monarchy and Lutheran orthodoxy (1660–1784), the royal authority, administered through the state, was going to dictate uniformity.²⁴

The period was characterized by a desire by the King to allow Denmark to be influenced by international music. An example of this was when King Christian IV employed the young Mogens Pedersøn into his music-loving court around 1600. Pedersøn was sent to Italy and England to study music. In 1620, he published his *Pratum spirituale* which is one of the most important masterpieces in the history of Danish church music. It contains 31 five-part settings of Lutheran hymns, responsories in Latin and Danish, a five-part Mass, and 3 motets. The 31 hymn settings indicate a new chapter in the reception history of the Lutheran hymns in Denmark. All the tunes were based on the tunes from Hans Thomissøn's *Psalmebog* (1569), and many are also to be found in Niels Jesperssøn's *Graduale* (1573). However, now the tunes have been set as five-part

²² See *Niels Jesperssøns Graduale 1573, Faksimileudgave med efterskrift af Erik Abrahamsen (1935), Erik Dal og Henrik Glahn*, published by Dansk Organist- og Kantorsamfund and Samfundet Dansk Kirkesang, København 1986.

²³ Glahn has noticed that it is hard to say exactly where in the country the Latin and Danish liturgy had been practiced. Without doubt, there must have been a relationship between the use of the Latin liturgy and the Latin schools in the major cities. Nonetheless, both King Frederik II and Niels Jesperssøn wished to favor unity of song and liturgy in Denmark. See the comments by H. Glahn in *Niels Jesperssøns Graduale* (1573), p. 491.

²⁴ See Martin Schwarz Lausten, *Kirkens historie i Danmark. Pavekirke – Kongekirke – Folkekirke*, Århus 1999, pp. 51–52.

vocal scores, in contrast with the formerly unison form. Furthermore, Pedersøn also reveals a great knowledge to the Lutheran liturgy, as many of his movements could be directly associated to liturgical elements such as the Kyrie, Gloria and Credo. His setting of *Vi tro allesammen paa en Gud* has been designed in a very particular way. Additionally, *Pratum spirituale* includes his personal treatment of Gregorian songs.

These works reflect the same diversity of repertory which could be observed in the first liturgical sources of the Danish Reformation. Besides, the hymn settings have been ordered according to the church year, an observation which confirms the liturgical intentions of Mogens Pedersøn. Stylistically the music seems to represent the same international church music style which was already being performed in the Latin schools in Denmark, which was *concertante* style influenced by German Lutheran masters like Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, and Johannes Eccard. As is well known, this musical practice culminated with the church cantatas by J. S. Bach in the middle of the 18th century. The congregation was sometimes required to be passive while listening to the vocal og instrumental settings of the Lutheran hymns. Nevertheless, the hymn reception represented by Mogens Pedersøn's *Pratum spirituale* should be interpreted in a liturgical manner with five-part settings alternating with congregational singing.

.v.

tro alle sammen paa en Gud.

Himmels skabere og Jordens Guds Een sin Faders vilje gjorde

paa det vi hans børn skulde bliffue/had vi off forsee vor næring/ Liff og

Siel i hans benæring/ altid had off vil beuæ re met ene

skal off vedetfa re/had for ger for off dag og

nat dag og nat/for hand haaffuer altting i sin maet.

V. Wi tro allesammen paa en Gud.

The image displays two staves of a musical score. The top staff is a five-part setting of the hymn 'Wi tro allesammen paa en Gud.' The first four bars show a unison intonation in the soprano voice. The fifth bar marks the beginning of a five-part setting with the *cantus firmus* in the tenor voice. The bottom staff shows the same hymn, but with the *cantus firmus* in the tenor voice. The lyrics are: 'Wi tro al - le - sam - men paa en Gud. Him - mels ska - be - re oc Jor - dens/ Guds Son sin Fa - ders wil - le. Him - mels ska - be - re oc Jor - dens/ Guds Son sin Fa - ders wil - le. Him - mels ska - be - re oc Jor - dens/ Guds Son sin Fa - ders wil - le. Him - mels ska - be - re oc Jor - dens/ Guds Son sin Fa - ders wil - le. Him - mels ska - be - re oc Jor - dens/ Guds Son sin Fa - ders wil - le.' The bottom staff continues the hymn with the lyrics: 'gior - de/ paa det wi hans born skul - de bliff - ue/ hand vil oss for - see vor me - - - ring/ Liff oc. gior - de/ paa det wi hans born skul - de bliff - ue/ hand vil oss for - see vor me - - - ring/ Liff oc. gior - de/ paa det wi hans born skul - de bliff - ue/ hand vil oss for - see vor me - - - ring/ Liff oc. gior - de/ paa det wi hans born skul - de bliff - ue/ hand vil oss for - see vor me - - - ring/ Liff oc. gior - de/ paa det wi hans born skul - de bliff - ue/ hand vil oss for - see vor me - - - ring/ Liff oc.'

Examples 7 and 8: Copy from The Royal Library's Digital Music Archive, which shows the beginning of the *cantus firmus* part from Pedersøn's *Pratum Spirituale* (1620), followed by a copy from the *Pratum* edition by Knud Jeppesen, published in: *Dania Sonans*, København 1933, vol. 1, p. 10.

The example above is taken from Mogens Pedersøn's setting of the Credo hymn. It shows an unison intonation in the soprano voice (bar 1-4), followed by a five-part setting of the hymn with the *cantus firmus* in the tenor voice.²⁵ The congregation was probably involved in this kind of the *cantus firmus* hymn. The interchange between unison intonation and choral singing seems to have been derived from Roman Catholic responsorial practice, wherein the priestly intonation is followed by congregational response. In this way, Mogens Pedersøn's *Pratum spirituale* combines Roman Catholic performance practice with the new

²⁵ The tenor has been written in the penultimate part.

Lutheran chorale style, presenting the hymn as a *cantus firmus* chorale.²⁶ Furthermore, his hymn-settings introduced the motet genre to the Danish church.

The Credo hymn, the Danish monarchy and Lutheran orthodoxy (1660–1784)

The Danish monarchy continued to express itself through various legal documents: *Kongeloven* (1665), *Danske Lov* (1683), and within the church itself, *Kirkeritualet* (1685), together with *Hans Bagger's Alterbog* (1688). The monarchy gained order and unity through these documents. The Danish Bishop and hymn author Thomas Kingo (1634–1703) was responsible for certain parts of the church liturgy revision in *Kirkeritualet* (1685), wherein all Latin liturgical songs had been excluded and replaced by Danish hymns. Furthermore, the previously close relationship with Lutheran liturgy was broken down. Additionally, King Christian V also requested a new hymn book, common to both Denmark and Norway. The hymn book should represent the most central Lutheran hymns, as well as introduce new Danish hymns. Thomas Kingo was then an obvious choice to carry out this work, not least because he had already shown his hymn writing abilities in *Aandelige Sjungekor* (1674/1681), which consisted of two volumes of religious songs suitable for private devotions.²⁷ This collection has been described as a great monument of Danish Baroque poetry and represents new aspects in the reception history of the Danish hymn.²⁸

Kingo himself was fully aware of the provocative character of new religious tunes, which he had in part sourced from three collections of pastoral songs published by Søren Terkelsen in 1648–1654 in *Astree Sjungekor*. Kingo rejected any criticism (a clear statement is found in the first part of his *Sjungekor*), referring to the fact that even old Christian hymns were derived from different forms of “merry and secular tunes”. The new hymn style was based on the Baroque aria with harmonies implied by a *basso continuo* accompaniment. Further study on how King’s publications (*Nye Forordnede Kirke-Psalmebog* and its unison tune collection *Graduale* 1699) may have been performed in Danish churches would be valuable.²⁹

²⁶ That is in the penultimate part. See also Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, op.cit., 2013, p. 14.

²⁷ Has been published in *Thomas Kingos Samlede Skrifter*, vol. VII, by Nils Schiørring. See footnote 29.

²⁸ See Henrik Glahn’s treatment of Kingo’s *Aandelige Sjungekor*, in: Henrik Glahn, *Salmemelodien i dansk tradition 1569–1973*, Frederiksberg 2000, p. 22.

²⁹ Relevant to this is a study of the harmonies used in Kingo’s *Aandelige Sjungekor I-II*, treated by Nils Schiørring in: *Thomas Kingo, Samlede Skrifter udgivet af Hans Brix, Paul Diderichsen, F.J. Billeskov Jansen*, vol. VII, *Melodikommentarer og Melodiudsættelser*, København 1945.

The musical example above from Kingo's edition reveals a lively melodic interpretation, including varying note values (semibreve, minima and semiminima); barlines have been used occasionally, for instance in the beginning of line 2 after the words "paa en Gud". Compared to the edition by Hans Thomissøn, Kingo favours a kind of "instrumental ornamentation";³⁰ although his tune differs only slightly from earlier Danish publications.

This observation is in accordance with the intention of King Christian V, who wanted Kingo to reproduce the Lutheran hymns in their most original form. However, in contrast with the tunes in *Sjungekorene*, the hymn tunes from the *Graduale* collection were published without *basso continuo* accompaniment, in spite of the high degree of stylistic similarity between the two collections.³¹ Kingo was the last editor who published the Credo hymn in an unison form. In later hymnals, the tune was published with basso continuo accompaniment or as four-part chorale.

Paa Eenhaardt. 15.

D Skrifte Koning Jer-bar-me dig of-ver os Ha-le-lu - ja.

Efter Evangelium er Læst for Alferet.

Himnellig Høimær 16.

De-der-fa-re/ Hand før, ger før os Dag og Nat/ For hand haf-ver al-ting i sin Magt.

Vi Tro og alle paa Høim Ghrift/ Com er Guds Søn og vor Fætre/ Søn af den hellig Aand undfangen er/ Ved Guddeim-fa Kraft og dæ-re/ Af Maria den rene Jomfrue. Et sandt heligt Børn af Guds Barm/ Vant under Døds Vælt/ Kjørt af Døds og Jorden/ til Høvedes før/ Daa trede Dag hand af Døds opstod/ Til Høim-is før Vor Dominere er hand vor den.

Vi Tro og paa den hellig Aand/ Bage med Fæderen og med Sønner/ Søn alle dødsfæderes hælver er/ Med dødsfæderes Gæver og Maader skæmte/ Al gandske Skriftenes paa Jorden/ Et Sam-fund gæver mod line Døds Ved hammen vore Sønner tilgæve vore/ Vi skænker stulle alle opstod/ Efter dette Elsker Et nyt Levet er os bereet I Høim og til aavag Døds.

Der paa naar Præsten gaar i Prædikestolen/ Et eller To Døds/ som her efter hos hver Søndag og hellig Dag naar anegnet.

Jørend Evangelium Læses af Prædikestolen/ Fra Jøul og til Røndemisse en gang/ Men i Jøul hellige Dage tre gange/ Det første Værd af

Example 9: *Vi tro allesammen paa en Gud* from Kingo's *Graduale* (1699), pp. 15-16.

³⁰ Such performance practice is flavoured by small motives written in short note values, which are more suitable for instrumental than for vocal performance.

³¹ See Henrik Glahn, op.cit., 2000, p. 25.

As a reaction against the older monarchy, its impersonal centralism, uniformity, a growing interest in German pietism became apparent. The first clear example comes from the Danish court preacher, later Bishop Erik Pontoppidan, whose pietistic hymn book *Psalmebog* (1740) was preceded by his book *Sandhed til Gudfrygtighed* (Truth to godliness). His hymn book was mainly used at the court. The book is interesting because it was not organized according to the liturgical year, but rather according to specific thematic issues.³² The hymn book, which also included all hymns by Kingo, was supplied by an appendix presenting the tunes for the new hymns. Many of the new texts were written by Hans Adolph Brorson, who had already published several collections of pietistic hymns based on tunes by the German composer Freylinghausen. The style in these tunes shows a close relation between tune and harmony as well as a sensitive expression, which fit very well to the atmosphere of the Brorson-hymns.³³

The image displays a musical score for a section of the Credo hymn. It features two staves: a vocal line on the top staff and a basso continuo line on the bottom staff. The vocal line is written in a galant style, characterized by ornate, flowing melodic lines with many ornaments (indicated by 'x' marks above the notes). The basso continuo line provides a harmonic accompaniment with a more rhythmic and structured pattern. The lyrics are in Danish, starting with 'Vi troe alle sammen paa een Gud, Him. 3. v.' and continuing with 'Guds Son sin Gader Bilde gior, de Vaadet vi hans Bort skule bli, de Han vil os forsete dor. Na, rind,'. The page number '61' is visible in the top right corner of the score area.

Example 10: From Breitendich's *Choral-Bog* (1764), showing a section of the Credo tune which has been arranged in a typical galant style with ornaments³⁴ and a *basso continuo* accompaniment.

F. C. Breitendich's *Choral-Bog* (1764) became the musical partner to the Pontoppidan hymn book, and it also represents the first real chorale book in the history of Danish church music. The tunes were supplied with *basso continuo*

³² Holger Villadsen has noted that reorganisation of hymnal, which removed the connections to the church year and liturgy, may explain why the Credo hymn (in many cases) was omitted by both Pontoppidan and Guldberg, although the prescriptions of its use in the *Kirkeritualet* (1685) still had to be followed. This may have been the first sign of the weakening of the position of the hymn.

³³ See Henrik Glahn (ed.), *Melodier til salmer af Hans Adolph Brorson 1694-1764. Et udvalg af pietistens åndelige sange med udarbejdet generalbas for orgel eller klaver. Udgivet med en historisk indledning samt efterskrift om melodierne til Brorsons Troens rare Klenodie 1739-1747*, Klampenborg 1994, p. 7.

³⁴ Consisting of small motives turning around the main tune in order to create a colorful expression.

parts in order to harmonise the tunes using instrumental accompaniment. This chorale book fulfilled a need of the time to get one complete collection of all tunes. According to Breitendich himself, the need was so acute that many organists had already begun to make their own hand-written chorale books with *basso continuo*.³⁵



Example 11: The front-page illustration from F. C. Breitendich's *Choral-Bog* (1764).

Although pietism had already culminated in Denmark³⁶ when Breitendich published his chorale book in 1764, this book provides an invaluable impression of the tune and chorale reception in the mid 18th century. Old as well as new tunes have been influenced by the contemporary *galant* style. Breitendich's interpretation of the old Lutheran hymns and the Kingo repertory was apparently based on Freylinghausen's spiritual aria. The Credo hymn is coloured by ornamentation, passing notes, trills, and portamento figures, all signs of contemporary instrumental music. It is no coincidence that the front page of the chorale book has been illustrated with strings, recorders, timpani, as well as organ!

More than twenty years later, another version of the Credo tune was made available. This occurred when Niels Schiørring published his chorale book in

³⁵ See Henrik Glahn (ed.), *F. C. Breitendichs Choral-Bog 1764. Udgivet i Faksimile af Samfundet Dansk Kirkesang med en oversigt over koralbogens melodier* ved Henrik Glahn, København 1970, Preface.

³⁶ See Nils Schiørring, *op.cit.*, 1977, vol. II, p. 41.

1781–1783. In contrast with the chorale book by Breitendich, this book provides the tunes with four-part harmonisations. According to his preface, the Schiørring was highly interested in source history, although Example 12 below tells another story. The Credo tune has not been derived from its original form and rhythm but has been written in a slow meter with equal note values in binary metre.

Schiørring's edition reveals 'colouristic' harmony and voice leading of high quality. This may be due to his studies with C. P. E. Bach in Hamburg, and with the court musician in Copenhagen, Christian Ræhs.³⁷ Schiørring himself worked as a harpsichord player from 1773 in the Royal Chapel, and from 1775 as a royal chamber musician at the court of King Christian VII. He was well known as a hard-working editor and for his great knowledge of musical source history.³⁸



Example 12: A passage from the Credo from Schiørring's chorale book (1783).

Schiørring's chorale book was published while the Enlightenment, science, and philosophy were at the pinnacle of their contemporary importance.³⁹ This was a time when debate, criticism, and freedom of the press were important elements of society. Skepticism as well as self-criticism led to hard attacks on the church and questioned the need for preachers and a faculty of theology.⁴⁰

Denmark was ruled by the insane King Christian VII for a long period of the Enlightenment (from 1766). After his incapacitation by Struensee, who himself

³⁷ See also the homepage at Holmens kirke <https://www.holmenskirke.dk/musik/holmens-kirkes-organister-gennem-tidene/christian-raehs-1760-1781/>, accessed on 28 February 2018.

³⁸ Ea Dal (ed.), *Niels Schiørrings I Kirkemelodierne 1781 og II Choralbog 1783 udgivet i facsimile af Samfundet Dansk Kirkesang med historisk indledning og melodifortegnelse af Ea Dal*, København 1978, Preface.

³⁹ See Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, op. cit., 2013, p. 47ff.

⁴⁰ See Martin Schwarz Lausten, op.cit., 1999, pp. 68–69.

was dethroned in 1772, the King was assisted by the Enlightenment theologian Ove Guldberg until 1784.⁴¹ Guldberg came to serve as royal cabinet secretary, and he did not hesitate to use his powerful position at the court. In 1777, he appointed a committee for a new hymn book, with himself and the Bishop of Sjælland, Ludvig Harboe as members. Guldberg wanted a revision of Kingo's hymn book, and considered that many hymns should be discarded and replaced by new. He did not want hymns to be based on the Biblical texts but rather on the scientific understanding of the new world, which could be grasped by the mind and experienced by the senses. This hymn book was published in 1778. It was not addressed to the simple-minded but to the enlightened reader.⁴²

Not surprisingly, the court musician and music historian Niels Schiørring was asked to be responsible for a chorale book for Guldberg's hymn book. In this way, the version by Schiørring with its exclusive expression, advanced musical design, and obvious resistance against banality was well fitting to the intentions of Guldberg.

The Credo hymn during more recent monarchy (1784–1848)

In the late 18th century, Danish chorale practice had developed into a style which could be defined as “exclusive mannerism” through the editions by Breitendich and Schiørring. The music editors preferred an artificial accompaniment rather than a practical one. As an example, the equilibristic hand-written chorale book by organist Johan Foltmar of Trinitatis Kirke in 1785 includes the following description of its intentions:

*Dansk Choral-Bog hvorudi ere samlede alle de Choraler,
der af Organisterne spilles med Meenighederne om Søn- og Helligdage.
Danmark og Norge indrettede til
Doctor Thomas Kingos Psalme-Bog og forbedrede efter den nu brugelige,
beste og fineste Smag af
Johan Foltmar, Organist til Trinitatis Kirke i Kjøbenhavn, 1785*

⁴¹ Concerning this dramatic period, see *ibid.*, pp. 66–68.

⁴² See Jørgen Kjærgaard, *Salmehåndbog, vol. I-II*, København 2003, vol. I, p. 145.



Example 13: From the Royal Library's music archive showing the beginning of the Credo hymn from the manuscript by Johan Foltmar, *Dansk Choral-Bog* (1785).

Musicologist Nils Schiørring has pointed out that the tempo of the hymn singing actually became still slower, similar to Germany – with a speed of 4 seconds per measure.⁴³ This liturgical manner was a great challenge for the organists. They began to play fantasia-like interludes between the phrases of the hymn to allow the congregation to breathe. Other hand-written chorale books which appeared in Danish and Norwegian libraries confirm this peculiar liturgical practice, which probably gave reason for much criticism from the church. Niels Schiørring contributed to this criticism when he published his *Forslag til Kirke-Sangens Forbedring*⁴⁴. The royal preacher Christian Bastholm also asked for a radical revision of the liturgy (in: *Forsøg til en forbedret plan i den udvortes Gudstjeneste*⁴⁵). Obviously, many felt a need for a new hymn book which was in accordance with the ideas of the Enlightenment. It should be simple and understandable. The bishop of Sjælland, Nicolai Edinger Balle was appointed editor of *Evangelisk-christelig Psalmebog*, published in 1798. In its preface, he appealed to “brotherly love to all people and called for hard work and desire for duties.” The hymn book should inspire tolerance and good citizenship. Unusually, it was

⁴³ See Nils Schiørring, op.cit., 1977, vol. II, p. 40.

⁴⁴ This source also includes information about studies with C. P. E. Bach in Hamburg.

⁴⁵ *Forsøg til en forbedret Plan i den udvortes Gudstjeneste af Dr. Christian Bastholm*, Kongelig Confessionarius, København 1785, p. 11.

not organized according the church year or the liturgy,⁴⁶ but according to various themes relevant to the enlightenment.⁴⁷

Evangelisk-christelig Psalmebog was recommended by the King in the “Royal Directive of 13th April 1798.” Four years later, in 1802, another royal directive prescribed that the Credo hymn should alternate with the Gloria every other Sunday. This directive appears to provide no liturgical reason for its inclusion. In other words, it reveals a very superficial relation to classical Lutheran liturgy. With this directive, the Credo hymn lost its original liturgical function as a hymn to be sung by the whole congregation, in accordance with the intentions by Martin Luther. From this hymnal, it gradually disappeared from the Danish church services and was replaced by a prose Credo Apostolicum or Nicaenum.⁴⁸ It should be noticed that *Evangelisk-christelig Psalmebog* later was met with great scepticism by scholars of liturgy because of its liturgical intervention.

No. 119.

Vi troe allesammen paa een Gud.



Example 14: A section of the Credo hymn from Zinck's chorale book (1801).



Example 15: Quote from Hans Thomisson's reproduction of the first line of *Vi tro allesammen paa en Gud* from *Den danske Psalmebog* (1569), f. 117v. The different note shapes indicate the varied rhythm.

⁴⁶ See Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, op.cit., 2013, p. 55.

⁴⁷ See Jørgen Kjærgaard, op.cit., 2003, vol. I, pp. 153-162.

⁴⁸ See Ove Paulsen, *Luthers salmer i liturgien, Danmark-Norge indtil 1814*. Salmemessen, in: Sven Åke Selander, Karl-Johan Hansson (eds.), *Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv. Ett projekt inom forskarnätverket Nordhymn*, Lund 2008, p. 621.

The need for musical simplicity was expressed by the German conductor and composer J. A. P. Schultz, who was working in Denmark while Bishop Balle published his hymn book. In his *Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volkes* (1790) he opposed the contemporary organ style, with its fantasia-like interludes and ornaments. In that sense, he could be compared to Bishop Balle and his wish for simplicity and comprehensibility. Actually, J. A. P. Schultz was calling for “the simple chorale”.

The Danish choirmaster and composer H. O. C. Zinck agreed with Schultz and Balle. No wonder Zinck became responsible for the 1801 chorale book which accompanied Balle’s *Evangelisk-christelig Psalmebog*. This chorale book became an exemplary representative for Danish church music of the Enlightenment. In his preface Zinck mentioned that he wanted “to promote unity in thinking and feelings by means of understandable and appropriate chorale tunes, which should be provided by the most simple chord symbols for use in churches and schools.”

At first glance, Zinck’s version of the Credo hymn seems very simple. The so-called “rigid” or isometric chorale style with equal note values had now become highly popular. The score shows the two outer parts written in half notes and with chord symbols. The many ‘6’ numbers indicate the extensive use of triads in first inversion, whereas chords without numbers indicate their root position. Compared to the version by Schiørring, the rhythm is now even more egalitarian. However, the tune has also been shortened and simplified compared to earlier editions. In that sense, Zinck seems to be in accordance with the ambitions of Bishop Balle and his talk about “an overall lightness and clarity”. A comparison between the version by Zinck and the original by Thomissøn speaks for itself. While Thomissøn leaned on the original variety in tune and rhythm, Zinck has reduced and simplified.

Vi troe allefammen paa een Gud.

89

№ 131.

Example 16: Section from the Credo hymn in Weyse’s chorale book (1839).

Some years later, the chorale book by Zinck went out of print. After Zinck had died (in 1832) it was decided to request the organist of Vor Frue Kirke, C. E. F. Weyse, to take responsibility for a revised edition of Zinck's chorale book. Weyse accepted and made a critical revision of all Zinck's tunes, comparing them to the versions by Breitendich, Schiørring and several German editors. He finished his work in 1839 and published it as the *Choral-Melodier til den evangelisk christelige Psalmebog*. In the preface, he writes:

I have tried to combine simplicity with power and good sonority. That's why I have carefully avoided all passing crotchet notes in the bass which could conflict with a sustaining chord (although this conflict is present in all earlier chorale books). I have only allowed passing notes if they result in new chords.⁴⁹

When Weyse is so focused on that problem it is probably due to the very slow tempo of the contemporary hymn singing. He felt no reason to expose any bass part which was not in harmony with other parts of the movement. In return, he continued the isometric choral style from Zinck but supplied the tunes with fuller sonority and coloured harmony, including seventh chords and secondary dominants. It is interesting that Weyse mentions "power and good sonority" as new parameters in Danish church music. With this statement, liturgy and hymn tune writing in Denmark received new aesthetic dimensions with atmosphere and emotions as legitimate elements.

The Credo hymn during early democracy (1848–1901)

The period of early democracy in Denmark was influenced by many dramatic events. These include violent wars, multifarious religious movements, great prominent theologians, philosophers, artists, and authors. The introduction of the Danish Constitution (5th June 1849) was a revolution in itself. Religious freedom was born into the Danish national church. Although State and Church were separate identities, they were dependent on one another.⁵⁰

The rationalist *Evangelisk-christelig Psalmebog*, which was published few decades before the introduction of Danish democracy, had not been very popular. Reactions soon appeared. The need for innovation and new thinking grew in people's mind, whether it was about nationality, politics or religion. The Danish theologian and author N. F. S. Grundtvig showed a deep interest in the study

⁴⁹ See *Choral-Melodier til den evangelisk christelige Psalmebog harmonisk bearbejdede af C.E.F. Weyse*, København 1839, Preface. Translation by the author.

⁵⁰ See Martin Schwarz Lausten, op.cit., 2004, p. 222ff.

of ancient hymn texts. He was convinced that a new hymn literature should grow out of history, poetry, and Christianity. At the same time, he was deeply concerned about community and sacraments in the ancient church. This came to mean a turning point for liturgy, the hymn, and church music in Denmark. According to professor K. E. Skydsgaard, Grundtvig was responsible for the reintroduction of both communion and creed in the Danish church service.⁵¹

A new hymn book entitled *Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt* was published in 1855 (known as the *Roskilde konvents salmebog*). Among the 570 hymns, 70 had been written by Grundtvig. It was obvious that the hymn book had been based on respect for the author's original sources. In his *Sang-Værk* Grundtvig organized his hymn texts around themes like 'congregation' and 'church service'. This indicates the beginning of a new relationship to liturgy and church service apparent during the second half of the 19th century.⁵²

As a corresponding chorale book to *Psalmebog for Kirke- og Huus-Andagt* the organist at Trinitatis Kirke, Andreas Peter Berggreen published his *Melodier til den af Roeskilde-Præsteconvent udgivne "Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt" og til "Evangelisk-Christelig Psalmebog"* in 1853. Like Grundtvig, Berggreen wanted a renewal of the church song, because he was annoyed by the fact that only few in the church contributed to the proper singing of hymns. In his treatise *Om Menighedssangen* (On church singing), which was published in 1853 as an introduction to this chorale book, he wrote: "Church tunes ought always to be popular, but popular tunes are not always church-like". His knowledge about the history of hymn tunes and folk song was comprehensive. He was also considered a great authority when he expressed his lack of understanding of Grundtvig's use of secular tunes for his hymns in the congregation in Vartov in the 1840's. He spoke in favour of "dignity and renewal of the church song". This should be obtained by singing the hymns in a very slow tempo with metronome indications associated to every tune. Nowadays, his tempo indications, at least for the older tunes, seem to be rather excessively slow, indeed about three times as slow as today's tempi.

⁵¹ Which has been underlined by Søren Sørensen in his *Kirkens Liturgi*, København 1969, pp. 85-87.

⁵² See Ole Brineth et al., op.cit., 2005, vol. I, p. 36.

2

$\text{♩} = 60 \text{ } \text{♩} : 38^{14}$ **Nr. 1. Vi troe, vi Alle troe paa Gud.**

1. Vi troe, vi Al-le troe paa Gud; Him-len skab-te han og Jor-den. En kjær-lig Fa-der
 er vor Gud; Men-ne-sket hans Slægt er vor-den. Dag-light Brød han os vil gi-ve,

Example 17: Section of the Credo hymn in Berggreen's chorale book, the 1859 edition. Note the unusual slow tempo and the romantic harmonies.

Vi tro, vi alle tro paa Gud was also published by Berggreen, 10 years after the Danish Constitution had been introduced, at a time when Denmark had gained religious freedom and the civil and political rights were independent of any Christian confession.⁵³ Berggreen's setting of the chorale is still isometric, the harmony is romantic, and the voice leading a little bit more lively than that by Weyse. The tempo should be performed with 60 crotchets or 30 minims (half notes) per minutes; in other words, each minim had to be held for just 2 seconds! The performance of the Credo hymn has now evolved into liturgical caricature. Although Berggreen in his treatise on the church song asked for renewal, it would take many years before anything happened.

A proposal for a liturgical reform by bishop Mynster in 1839 was in vain. However, the the organist and composer Thomas Laub proposed a reform of church singing some years later which – according to him – should be based on the original Lutheran tunes and rhythms. Laub's importance for the re-thinking of church music and liturgy should be viewed in relation to both international and national trends, including the introduction of a second Danish lectionary in 1885 and revisions of the rituals in 1895. Besides these documents, the State Ecclesiastical Council proposed a re-introduction of some of the ancient liturgical songs like Kyrie, Gloria and Credo.⁵⁴ Thomas Laub's ideas were also influenced by trends in Germany and Norway and their efforts to reintroduce the historic

⁵³ See August Roesen, *Dansk Kirkeret*, Den danske Præsteforening 1976, p. 12.

⁵⁴ See Søren Sørensen, op.cit., 1969, p. 88 and Ole Brinthe et al., op.cit., 2005, vol. I, p. 36.

Lutheran hymn tune.⁵⁵ This concern had already appeared, for instance, in Carl von Winterfeld's great work in three volumes, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst der Tonsatzes* (1843–1847)⁵⁶ and in the Norwegian Johan Didrik Behren's book of 1858, *Om den lutherske salmesang og dens gjenindførelse i den norske kirke*.⁵⁷

Nr. 124. Vi tro, vi alle tro paa Gud.

Gl. Kirkemel. (1417) — 1524.

Vi tro, vi al - le tro paa Gud, Him - len skab - te han og Jor - den;
en kær - lig Fa - der er vor Gud, Men - ne - sket hans Slægt er vor - den. Dag - ligt Brød han os vil gi - ve,

Example 18: Section of the Credo hymn published in Thomas Laub's *Kirkemelodier* (1888–1890), vol. III.⁵⁸

**Vi Tro allesammen paa en
Gud/som Himmel ic.**

Vi tro allesammen paa en Gud.

Example 19: Quote from *Vi tro allesammen paa en Gud*, Hans Thomissøn's *Psalmebog* (1569), f. 117v.

⁵⁵ See Nils Schiørring, op.cit., 1977, vol. III, p. 116.

⁵⁶ See Jørgen Kjærgaard & Peter Weincke, op.cit., 2013, p. 98.

⁵⁷ See Schiørring, op.cit., 1977, vol. III, pp. 113–114.

⁵⁸ From Thomas Laub, *48 Kirkemelodier: firstemmig udsatte til brug ved gudstjenesten*, vol. III, København 1888–1890.

As seen in the Thomas Laub example above, his reproduction of the Credo hymn published in *Kirkemelodier* appears to be very different from earlier editions. His aim is clearly to re-introduce a musical flow derived from the rhythmical life and linguistical physiognomy of the Thomissøn source (see Example 19). Besides, the chords have been based on modal harmonies by Hans Leo Hassler. In fact, according to Laub, the late reformatory harmonic style based on music by Hans Leo Hassler and Michael Praetorius was preferred above all else to communicate “purity, power and ecclesial simplicity”. His ideology became very important for the reform of the Danish church song during the 20th century and could be studied in his different writings: *Om Kirkesangen* (1887), the chorale book *Dansk Kirkesang* (1918), and his book *Musik og Kirke* (1920). Thomas Laub was not the only person engaged with the importance of a church music reform. Also in Sydslesvig the church authorities were deeply concerned about the same issues, which – compared to the rest of Denmark – showed much more diversity, awareness and willingness to reintroduce the original Lutheran and Roman-Catholic music traditions. This was the case when Bishop Theodor Kaftan⁵⁹ together with the theologian H. S. Prahll and the organist C. Heinebuch attempted to reintroduce the old Credo hymn as an ordinary liturgical element. These efforts culminated in two important publications:

1. Prahll & Heinebuch, *Liturgiske Melodier* (1889)
2. Prahll & Heinebuch, *Koralbog til Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig-Holsten* (1895)

⁵⁹ See C. C. Jessen, *Biskop i grænselandet, Theodor Kaftan 1847–1932*, Historisk Samfund for Sønderjylland, Aabenraa 2009, pp. 132–144.

37.

VII. Troen (Credo).

a. Præsten: Lader os Alle bekjende vor allerhelligste Tro!
 Præsten og Menigheden bekjende fælles den apostoliske eller nicæniiske Troesbekjendelse.

b. Præsten: Lader os Alle bekjende o. s. v.
 Præsten bekjender Troen.

Menigheden. o. Præsten.

A-men! A-men! A-men!

(Orgel.) Jeg troer paa een Gud!

Menigheden

Vi al-le-sam-men troe paa Gud, Som har Him-len skabt og Jor-den!

En kjær-lig Fa-der er vor Gud, Men-ne-sket hans Slægt er vor-den.

Example 20: Section of the Credo hymn published in: Prah! & Heinebuch, *Liturgiske Melodier*, Flensborg, 1889, p. 23. The Credo hymn is here prescribed as an alternative to Credo Apostolicum or Nicaenum.

Kaftan, Prah! and Heinebuch also completed a revision of the hymn tradition in Slesvig when they published *Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig-Holsten* (1889) together with a chorale book (Prah! & Heinebuch, *Korrbog*, 1895).

183

241. Vi allesammen troe paa Gud —

Følg. No. 109. Mel. (1417. J. Walther 1894.) N. Jaspersen 1513.

Example 21: A section of the Credo hymn from Prah! & Heinebuch's chorale book (1895).

In their preface Prahl and Heinebuch attempt to explain the principles they have followed in order to complete their musical revision. Actually, they seem to have been deeply concerned about exactly the same interest as their colleague in Copenhagen, Thomas Laub: the reintroduction of original tunes and rhythms based on serious studies of the music sources. Nevertheless, slight differences may be observed when comparing the interpretation of the first line of the Credo hymn by Prahl and Heinebuch (*Liturgiske Melodier* 1889) and Laub (*Kirke-melodier* 1888), as shown in the examples 20 and 18. Whereas the version by Thomas Laub appears to be based on tune and rhythm from Hans Thomissøn, Prahl and Heinebuch are following a later tradition with slight melodic reduction. Both editors make use of harmonies derived from the style of Hassler and Praetorius.

The Credo hymn during political, cultural, and liturgical upheavals of the 20th century

The Credo hymn survived the 20th century, in spite of great upheavals in society, culture, politics, church, and materialism. However, the Credo hymn did not retrieve its original function as a liturgical hymn. Thomas Laub had already shown in which way he wished to manage a reform of the church song. In that sense, he came to form the front against the traditionalists, who included his close collaborator Viggo Bielefeldt, then choirmaster at Holmen's church in Copenhagen. When Bielefeldt published his chorale book in 1900 he did not follow the reform principles by Laub, but – as shown in the quote below – he still maintained the isometric style, combined with slightly romantic harmony,⁶⁰ and provides a strong contemporary contrast to that of Laub, published in the same decade.⁶¹

⁶⁰ See Viggo Bielefeldt, *Melodier til Psalmebog for Kirke og Hjem*, København, Leipzig 1900.

⁶¹ See also Nils Schiørring, op.cit., 1977, vol. III, p. 116.

Nr. 1b. Vi tro, vi alle tro paa Gud.

Ol. Kirkemel. (1417)–1884.

Vi tro, vi al-le tro paa Gud. Him-len skab-te han og Jor-den; en kær-lig Fa-der

er vor Gud, Men-ne-sket hans Slægt er vor-den. Dag-ligt Bred han os vil gi-ve,

Example 22: A section of the Credo hymn from Bielefeldt's chorale book (1900).

Actually, Thomas Laub disagreed with the traditionalists, as evidenced in his chorale book *Dansk Kirkesang* (1918). Here, he reissued his version of the Credo hymn already present in *Kirkemelodier* (1888–1890). This time, he was addressed with less resistance. The introduction of a second lectionary in 1885 and the interest for ritual revisions clearly indicated a growing concern for a reform of the liturgy. This interest went on during the following decades and culminated with the *Gudstjenesteordning for Den danske Folkekirke*, published in 1992. Although the use of the Credo Apostolicum and Nicaenum was now freely allowed, the Credo hymn had not retrieved its original function in the Danish Evangelical Lutheran liturgy – contrary to the situation in Slesvig. It was, however, now possible to practice church services based on other parts of old liturgical and musical traditions.

The work with a reform of the Danish liturgy had lasted for 80 years (1912–1992) and ended up with several liturgical handbooks: *Den Danske Alterbog* (1992), *Ritualbog* (1992), *Tillæg til Alterbogen* (1993) og *Musiktillæg I-II* (1994). Along with these publications, a widespread desire to publish a new hymn book became apparent, together with a new chorale book. These books should reconcile the different church political movements in Denmark. Although various hymn supplements were published, no single book was authorized.⁶²

Viggo Bielefeldt had been the last representative of the isometric chorale style combined with 19th century romantic harmony. In the following years, Thomas Laub was a pioneer for the reintroduction of historical hymn tunes. His preference for Thomissøn as the source for the Credo hymn was not followed

⁶² See Søren Sørensen, op.cit., 1969, p. 94ff.

by later chorale book editors, although Laub's preference for the harmonic style of Hassler and Praetorius has remained an important aspect. A group of composers such as Oluf Ring, Thorvald Aagaard, and Knud Jeppesen were also inspired by Laub, and an alternative chorale book was published in 1936: *130 Melodier til Salmebog for Kirke og Hjem*.⁶³ This was edited by Jens Peter Larsen, Finn Viderø and Mogens Wöldike, and became the model for the following *Den Danske Koralbog* (1954).

126. Vi tro, vi alle tro paa Gud

Mel: Joh. Walther, 1547
Harmon: Efter Th. Laub

84509

Example 23: A section of the Credo hymn published in *130 Melodier* (1936).

On examining the setting of the hymn above, it is obvious that although the *130 Melodier* almost slavishly follows Thomas Laub's harmonization, the editors have avoided the very rather different tune in Thomissøn's hymn book. In *130 Melodier*, there appears to be a new consensus for to complete the reform of the Danish hymn singing. A collection of different proposals for hymn books were published in the 1940s, and finally in 1953, *Den danske Salmebog* was authorized, soon followed by *Den danske Koralbog* (1954). Like the hymn book, the chorale book could be described as a kind of compromise project unifying different historical, theological, geographical, and aesthetic movements. Many contemporary composers were represented in this new chorale book, such as Thorvald Aagaard, Oluf Ring, Fønss-Jørgensen, N. O. Raasted, Sv. Ove Møller, Jeppesen, Rung-Keller, Bernhard Christensen, Povl Hamburger, and Carl Nielsen.

As in *130 Melodier*, the editors of *Den Danske Koralbog* (1954) did not exactly follow Thomas Laub's version of the Credo hymn, although they used the same harmonisation. However, it is noteworthy that the 1954 edition suggests

⁶³ See *130 Melodier til Salmebog for Kirke og Hjem. Samlet og udgivet af Jens Peter Larsen, Finn Viderø og Mogens Wöldike*, København, Leipzig 1936.

modelling the first line according to the Thomissøn edition as an alternative. It is also noteworthy that *Vi tro, vi alle tro paa Gud* is to be found in both the hymn book and the chorale book, even though it still has no liturgical function.

431. Vi tro, vi alle tro på Gud

15 årh. / Walter 1524

Example 24a: Section of the Credo hymn published in *Den Danske Koralbog* (1954).

Oprindelig melodiform af første verslinie:

Example 24b: The suggestion concerning the performance of first line of the Credo hymn, *Den Danske Koralbog* (1954).⁶⁴

Den danske Salme- og Koralbog from respectively 1953 og 1954 were consequences of a post-war compromise between different movements in church and politics. By 1993, the agenda was completely different when a new hymn book commission was chosen in order to deal with contemporary needs from composers and authors in the church. Since the 1950s, society had been influenced by consequences caused by the youth rebellion in 1968, the rise of different children's and youth organizations, as well as new definitions of democracy. In church music, there had been a reaction against the ancient harmonic style by Thomas Laub and a rediscovery of the romantic hymn style. The popular music had seen an explosion of new musical forms, generated by the youth culture. All

⁶⁴ See *Den danske Koralbog. Melodisamling til Den Danske Salmebog ved Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike*, København, Leipzig 1954.

these phenomena had to be examined on considering how to create new hymns and tunes which should be able to survive into the 21st century. Rock music, jazz, folk, gospel, worship music, Gregorian chant, Anglican music as well as ecumenical music forms like Taizé were on the agenda. Many classical organs were supplemented in Denmark with other instruments like electric pianos and rhythmical and digital instruments.

542. Vi tro, vi alle tro på Gud

15. årh. / Johann Walter 1524

Vi tro, vi al - le tro på Gud, / him - len skab - te han og jor - den; / en
 kær - lig Fa - der er vor Gud, / men - ne - sket hans slægt er vor - den. / Dag - ligt brød han os vil gi - ve, /

Example 25: A section of the Credo hymn published in *Koralbog til Den Danske Salmebog* (2003).

The hymn commission completed its work almost 10 years later in 2002. All texts and tunes from the 1953/1954 editions were critically revised according to new criteria. Many new hymns and tunes were to be included into a new hymn and chorale book; some new tunes were provided on with chord indications,⁶⁵ and were thereby detached from traditional rules of voice leading and treatment of dissonance. *Den Danske Salmebog* (2002) contains 791 older and newer hymns and is the most comprehensive hymn book ever to have been published in Denmark. It is accompanied by *Koralbog til Den Danske Salmebog* (2003); both are now in use almost everywhere in the Danish State Church. Even in this context, and although the conditions for the Danish church today have changed fundamentally, the Lutheran Credo hymn is still to be found in both publications. It is also noteworthy that this chorale book,⁶⁶ published almost 50 years after the previous from 1954, has now reinstated Thomissøn's version of the Credo hymn, even to the extent of barline removal, in order to perform the tune in a free meter.

⁶⁵ The tunes were published in unisone and with numbers for the chords, for instance C7.

⁶⁶ Cf. *Koralbog til Den Danske Salmebog* 2003, vol. I-II udgivet af Det kirkemusikalske udvalg under Salmebogskommissionen, Vejle 2003.

Conclusion

Here ends the reception history of the Credo tune in Denmark. It has been shown how the reception of the tune has been concurrently influenced by and dependent upon history, individuals, politics, church history, and changing musical concepts. The hymn has not retrieved its original liturgical function in Denmark in the recent hymnal, but it has been handed down to our generation with care and respect. In that sense, it reminds us of the Reformation, and it also confirms our belief in the gospel. Its appearance and survival among tunes in a contemporary and pluralistic universe seems to be a miracle. The tune has found its original identity, but it has lost its liturgical legitimacy. How will the hymn and its tune be treated by future authors and composers, and will it again be allowed its original function in the liturgy?

Abstract

This study of the Danish Evangelical Lutheran Credo hymn begins with the earliest reformatory sources in Denmark (Mortensen (1528), Wormordsen (1539), and Jespersen (1573)). In these sources the Credo hymn appears as an alternative to the Latin Credo. Hans Thomisson (1569) prescribes a complete hymn service in Danish with the Credo hymn as a liturgical fixture in his *Psalmebog*. Both tune and its rhythm have been derived from original Luther sources.

In the following period the reception of the Credo tune in Denmark was influenced by and closely interlinked with history, individuals, politics, church history, and changing musical concepts. The royal Danish chapelmaster Mogens Pedersen, employed by the internationally oriented King Christian IV, presented the Credo tune designed as five-part score in his *Pratum spirituale* (1620), showing clear influences from great German composers such as like Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, and Johannes Eccard.

In Danish bishop Thomas Kingo's *Graduale* (1699), the tune appears as a baroque aria, whereas in Breitendich's chorale book (1764) the tune has changed its character into the so-called "galant" basso-continuo style, concurrently spiritually influenced by contemporary pietism.

Later, the Enlightenment appears to have influenced the chorale book by Niels Schiørring (1781-83), whose interpretation of the Credo tune was based on exclusive harmonic patterns which he studied in Hamburg with C. P. E. Bach. Nonetheless, Schiørring's version of the Credo tune has none of the rhythmical and melodic originality according to the version by Hans Thomisson (1569). It appeared in a slow, isometric form with equal note values, fitting into a two beat interpretation, the so called "rigid chorale". When the *Evangelisk-christelig salmebog* (1798) and Zinck's chorale book (1801) were published, the Credo hymn ceased its role as an ordinary liturgical element, due to prescriptions by a Royal Rescript in 1802. The Credo hymn tune survived in several

editions through the 19th century, for instance in publications such as Weyse (1839) and Berggreen (1853), although now coloured by romantic harmony.

A turning point occurs towards the end of the century when a growing interest for liturgy and its importance is established. The Danish organist and composer Thomas Laub made new editions of old hymn tunes with reconstructed tune and rhythm, according to the Evangelical Lutheran sources. In his chorale book *Dansk Kirkesang* (1918), Laub's reconstructed version of the Credo hymn became the model for successive chorale books in 1954 and 2003. Thus the original form of the Credo tune has been reintroduced to Denmark, although its liturgical function has not yet been reinstated.

Zusammenfassung

Die Untersuchung der dänischen lutherischen Credo-Lieder in diesem Vortrag beginnt mit den frühesten reformatorischen Quellen in Dänemark (Mortensen 1528, Wormordsen 1539, Jespersøn 1573). In diesen Quellen erscheint das Credo-Lied als Alternative zum lateinischen Credo. Hans Thomissøn schreibt 1569 in seinem *Psalmebog* gleichwohl einen kompletten Liedmessgottesdienst mit dem Credo-Lied als liturgischem Element des Ordinariums vor. Melodie wie Rhythmus wurden von den lutherischen Originalquellen abgeleitet.

In späteren Jahrhunderten scheint die Rezeption der Credo-Melodie in Dänemark von Geschichte, Persönlichkeiten, Politik, Kirchengeschichte und sich ändernden musikalischen Konzepten beeinflusst und abhängig zu sein. So präsentierte der königlich-dänischem Kapellmeister Mogens Pederson, den der weltoffene König Christian IV. verpflichtet hatte, in seinem *Pratum spirituale* (1620) die Credo-Melodie in einem fünfstimmigen Satz, der deutlich von großen deutschen Meistern der Chormusik wie Hans Leo Hassler, Michael Praetorius und Johannes Eccard beeinflusst war.

Im *Graduale* des dänischen Bischofs Thomas Kingo (1699) erscheint die Melodie als Barockarie, während sich die Melodiegestalt in Breitendichs Choralbuch (1764), beeinflusst vom zeitgenössischen Pietismus, in ein sogenanntes „galantes“ Basso-continuo-Lied gewandelt hat.

Später scheint die Aufklärung auf das Choralbuch von Niels Schiørring 1781–1783 eingewirkt zu haben. Dessen Interpretation der Credo-Melodie baut ausschließlich auf harmonischen Mustern auf, die er in Hamburg (Carl Ph. E. Bach) studiert hatte. Gleichwohl hat die von Schiørring publizierte Credo-Melodie die rhythmische und melodische Originalität der Version von Hans Thomissøn 1569 verloren. Sie erscheint nun in einem langsamen Zeitmaß, geradtaktig mit gleichlangen Notenwerten, dem sogenannten „stive koral“ („starrer“, isometrischer Choral). Als das *Evangelisk-christelig salmebog* (1798) und das Choralbuch von Zinck (1801) veröffentlicht wurden, büßte das Credo-Lied seine lebendige Funktion als liturgisches Element des Ordinariums ein, was den Vorschriften eines Königlichen Reskriptes von 1802 entsprach. Trotzdem überlebte die Credo-Liedmelodie das 19. Jahr-

hundert hindurch in mehreren Editionen, z.B. in denen von Weyse (1839) und Berggreen (1853), nun, in von Chromatik und Zwischendominanten geprägter Harmonik, romantisch gefärbt.

Ein Wendepunkt in der Geschichte der Credo-Melodie trat ein, als am Ende des Jahrhunderts ein wachsendes Interesse für die Liturgie und ihre Bedeutung aufkam. Der dänische Organist und Komponist Thomas Laub schuf neue Ausgaben alter Liedmelodien, indem er Melodie und Rhythmus nach den lutherischen Quellen rekonstruierte. Die wiederhergestellte Version des Credo-Lieds in seinem Choralbuch *Dansk Kirkesang* (1918) wurde das Modell für die späteren Choralbücher von 1954 und 2003. So wurde in Dänemark zwar die ursprüngliche Form der Credo-Melodie restauriert, die liturgische Funktion des Liedes aber noch nicht wieder eingeführt.

Die Rezeption der Lutherlieder in Taiwan

Der Anfang

In den 150 Jahren seit Beginn der zweiten Missionsepoche sind die christlichen Gesangbücher in Taiwan bis heute in verschiedenen Sprachen erschienen: auf Taiwanisch (dem in Taiwan von mehr als 70 % der Bevölkerung gebrauchten Dialekt), auf Mandarin (Hochchinesisch) und zweisprachig in Mandarin und Englisch. Die taiwanischen Bücher wurden ab 1900 von den presbyterianischen Kirchen mehrmals erweitert. Die Bücher auf Mandarin, die ab 1949 von den Anhängern der chinesischen Kuomintang Partei nach Taiwan gebracht wurden, erschienen meistens in Hongkong. Die zweisprachigen Gesangbücher, in denen Englisch und Mandarin kombiniert wurden, entstanden, um die Gläubigen und die American Born Chinese (ABC), die in Amerika geborenen Nachfahren taiwanischer Einwanderer, zu erreichen, die in den 80er Jahren nach Taiwan kamen und weder Taiwanisch noch Chinesisch beherrschten. In einer Studie wurden 2005 insgesamt 33 Gesangbücher, die in Taiwan Verwendung fanden, untersucht.¹ Traditionell, bevor die Lobpreis- und Anbetungsmusik (praise and worship music) ab 1989 in Taiwan Einzug hielt, wurde der Gottesdienst musikalisch-liturgisch von den Gesangbüchern getragen.

Der erste taiwanische Kirchenentwicklungsbericht wurde 1990 publiziert. Demzufolge hatte Taiwan 1989 19.954.397 Einwohner. Davon waren 448.220 Protestanten, das entspricht ca. 2,25 % der Gesamtbevölkerung. Nach neuerer Statistik zählten 2015 die christlichen Kirchen in Taiwan insgesamt 1.708.214 Mitglieder (Tab. 3). Davon sind 243.233 Katholiken und 1.464.981 Protestanten.²

¹ Yu-Chun Huang, *Martin Luther's (1483–1546) Sacred Music and its use in Taiwan: A case study of Shilin District in Taipei*, Diplomarbeit, Soochow University Taipei 2006, S. 83. Einige Neuererscheinungen, wie z. B. das presbyterianische Gesangbuch *Sèng-Si* 聖詩 (2009) und das ökumenische Gesangbuch *Hymns of Universal Praise* (2006), die nach der Untersuchung 2006 veröffentlicht wurden, werden in diesem Artikel mitberücksichtigt.

² John S. T. Chu, *Taiwan Church Report 2015*, Taiwan 2016, innere Umschlagseite.

Die Bevölkerung Taiwans betrug 2015 ca. 23 Millionen Einwohner (Tab. 1). Der Anteil der Christen lag bei 7,57 %, der der Protestanten bei 6,25 %. In 26 Jahren nahm die Bevölkerung um 17 % zu, die Zahl der Protestanten wuchs jedoch um 227 %.³

	1989	2015	Anstieg	in %
Bevölkerung	19.954.397	23.433.753	3.479.356	17 %
Protestanten	448.220	1.464.981	1.016.761	227%
Prozentuale Steigerung	2,25 %	6,25 %	um 4 Prozentpunkte	

Tabelle 1: Zuwachs des Anteils der Protestanten an der Bevölkerung Taiwans.

Lutherische Kirchen in Taiwan

In Taiwan gibt es vier international registrierte lutherische Kirchen. Zum Lutherischen Weltbund (LWF) gehören die Taiwanische Lutherische Kirche, die Lutherische Kirche Taiwans (Republik China) und die Lutherische Kirche der Republik China.⁴ Die China Evangelical Lutheran Church ist Mitglied im International Lutheran Council (ILC).⁵

Organisationen	Lutherischer Weltbund (LWF 世界信義宗聯會)			International Lutheran Council (ILC 國際路德會)
Bünde	Taiwanische Lutherische Kirche 22. 臺灣信義會	Lutherische Kirche Taiwans (Republik China) 18. 中華民國臺灣基督教信義會	Lutherische Kirche der Republik China 23. 中國基督教信義會	China Evangelical Lutheran Church (CELC) 3. 中華福音道路德會
Beitritt	1960	1984	2015	-

Tabelle 2: Lutherische Kirchen Taiwans in Weltorganisationen Lutherischer Kirchen.

³ Während 1989 die Zahl der Katholiken 298.231 betrug und 2003 mit 301.352 Gläubigen ihren Höhepunkt erreichte, ist bei der letzten Zählung 2013 ein Rückgang auf 243.233 Mitglieder zu erkennen.

⁴ LWF Assembly, <https://www.lutheranworld.org/country/taiwan>, aufgerufen am 10. Januar 2017.

⁵ CELC: China Evangelical Lutheran Church, <http://ilc-online.org/members/asia/taiwan-roc/>, aufgerufen am 10. Februar 2017.

Unter den 5.058 christlichen Kirchengemeinden Taiwans haben 72 Gemeinden über 1.000 Mitglieder – 35 davon befinden sich in Taipei.⁶ Es gibt 57 protestantische Kirchenverbände,⁷ denen 4.287 Kirchengemeinden angehören, darunter befinden sich die Lutheraner, die sich in sieben Kirchenverbände mit insgesamt 35.723 Mitgliedern aufgliedern, das entspricht ca. 2 % der Christen und 0,15 % der Bevölkerung Taiwans. Die ersten sechs lutherischen Kirchen (Tab. 3, Nr. 22, 40, 18, 3, 23 und 6) arbeiten mit dem China Lutheran Seminary in Hsinchu/Taiwan zusammen (1966 gegründet, bis 1992 Erweiterung der Partnerkirchen auf die sechs heutigen Kirchenverbände).

Allein diese Zahlen lassen erkennen, dass die kirchlichen Strukturen in Taiwan denen in westlichen Ländern nicht vergleichbar sind. Entsprechend unübersichtlich ist die Gesangbuchlandschaft. Auch aus diesem Grund wird sich die Frage nach Luthers Liedern in taiwanischen Gesangbüchern im Folgenden nur auf eine begrenzte Auswahl von ihnen konzentrieren.

⁶ John S. T. Chu, s. Anm. 2, S. 15.

⁷ In Tab. 3 steht in der Spalte vor dem Namen des jeweiligen Kirchenverbandes dessen Nummer.

Christen in Taiwan 2015: 1.708.214 (ca. 7,29 % der Bevölkerung) – 23.433.753 Einwohner – 5.058 Kirchengemeinden							
Konfession / Kirchenverbände	Mitglieder		Regelmäßige Gottesdienstbesucher	Kirchengemeinden	Sonntags-schüler im Alter von 5–12 Jahren		
	Absolut / in %	% der Einwohner					
Katholiken (2013)	243.233	14 %	1,04 %	771			
Protestanten	1.464.981	86 %	6,25 %	730.501	4.287	96.815	
Entstehung	Presbyterianer						
1865	臺灣基督長老教會	17	The Presbyterian Church in Taiwan	254.604	118.464	1.234	25.465
1950	中華基督長老教會信友堂	7	Hsin-Yi Friendship Presbyterian Church	7.518	3.759	5	631
1966	基督救世軍長老教會	46	Christian Reformed Presbyterian Church	3.562	1.781	30	332
	基督教會臺灣道長老教會	48	The General Assembly the Evangelical Presbyterian Church	680	340	2	48
			267.116	1,14 %			
	臺灣基督救道生長教會	33	Taiwan Tao-Seng Presbyterian Church	434	288	7	62
	中國基督長老教會	43	China Presbyterian Church	318	215	4	34
	Baptisten						
1951	中華基督教浸信會聯會	4	Chinese Baptist Convention	51.553	27.644	223	4.140
1952	中華基督教浸信會道聯會	28	Conservative Baptist Association of China	7.070	4.925	43	931
1951	臺灣基督教浸禮聖經會	35	Taiwan Baptist Bible Fellowship (Tabernacle)	2.075	1.494	24	329
	基督教福音浸信會	2	Baptist Missionary Association	408	263	5	36
	Lutheraner						
1954	臺灣信義會	22	Taiwan Lutheran Church	26.866	13.433	78	2.579
1958	中華基督教信義會	40	Chinese Lutheran Brethren Church	3.519	2.457	17	364
1977	中華民國臺灣基督教信義會	18	The Lutheran Church of Taiwan R.O.C.	2.009	907	20	161
1951	中華福音訓練所總教會	3	Legal Corporation of China Evangelical Lutheran Church	1.426	713	20	136
			35.723	2 %			
1960	中國基督教信義會	23	The Lutheran Church R.O.C.	1.312	656	10	116
1973	中華基督教福音信義會	6	Evangelical Lutheran Free Church of Taiwan	387	250	7	40
	基督教路德福音會	14	Christian Lutheran Evangelical Church	204	102	4	6
	Methodisten						
1952	基督教中華循理會	10	China Free Methodist Church	11.072	17.967	0,08 %	5.543
1949	中華基督教循理公會	26	The Methodist Church in R.O.C.	6.895	1 %	3.411	50
							392

Tabelle 3: Statistische Informationen zu den größeren protestantischen Konfessionen Taiwans, Quelle: John S. T. Chu, *Taiwan Church Report 2015* (2016).

Vollversion/ Teilversion	Gesangsbücher	Ausgabe	Sprache	Erscheinungs- sort	Ein feste Burg ist unser Gott	Nun freut euch, lieben Christen, lieben gemein	Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Vom Himmel hoch	Nun komm, der Heiland	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	Verleih uns Frieden gnädiglich	Nun bitten wir den Heiligen Geist	Vater unser im Himmelreich	Christ, unser Herr, zum Jordan komm	Komm, heiliger Geist, Herr, lag in Todesbanden
Lutheraner															
10/3	LHP 1955	Hymns of Praise 頌主聖詩	1955 ZH	HK (Hong- kong)	257 282M 109M	356 (Jenny 02 A)	334	159 309M	123	291	487	098	483	293T	
4/1	LHP 1994	Hymns of Praise (Rev. Ausgabe) 頌主聖詩 (新版)	1994 ZH/EN	HK	195			103 273M	088	249					
3/1	HoL 1986	Hymns of Life 生命聖詩	1986 ZH/EN	HK	50		389			450			426T		
Ökumenisch															
2/1	ÖHUP 1977	Hymns of Universal Praise (Rev. Ausgabe) 普文頌讚 (總譯本)	1977 ZH	HK	428										073T
5/3	ÖHUP 2006	Hymns of Universal Praise (viert. Ausgabe) 普文頌讚 (音樂本)	2006 ZH/EN	HK	340 596M 046 詩 M		070 詩 T		132	338					079 279
Presbyterianer															
-/1	PSS 1926	Sèng-Si 聖詩	1926 MINNAN	Taiwan									075M		
-/1	PSS 1937	Sèng-Si 聖詩	1937 MINNAN	Taiwan									138M		
1/2	PSS 1964	Sèng-Si 聖詩	1964 MINNAN	Taiwan	320	163M (Jenny 02 C)							217M		
1/1	PSS 2009	Sèng-Si 聖詩	2009 MINNAN	Taiwan	603								368M		
Baptisten															
-/1	BNSP 1973	New Songs of Praise 頌主新歌	1973 ZH/EN	HK	057										
-/1	BSH 1978	Soochow Hymnal 蘇城頌讚	1978 ZH+EN	Taiwan	051										
-/1	BCP 2001	Century Praise 世紀頌讚	2001 ZH/EN	HK	015										
Methodisten															
-/2	MRTS 1922	The R. T. S. Hymnal 協和頌主聖詩	1922 ZH	Shang- hai	262	105M (Jenny 02 C) 395M (Jenny 02 C)									
-/3	MHLW 1997	Hymns of United Worship 聯合崇拜詩集	1997 ZH/EN	HK	132		174								046T
-/1	Elm 1985	Praise 讚美 (中華循理會台北 教會)	1985 ZH	Taiwan	454										
-/-	Bead 1997	New Hymns for Bread of Life 新靈糧詩選	1997 ZH	Taiwan											

Tabelle 4: Lutherlieder in den wichtigsten Gesangbüchern Taiwans.

Voll-/ Teilversion	Hymns of Praise 頌主聖詩				Hymns of Life 生命聖詩				Hymns of Universal Praise 普天頌讚				Melodie		Lieder
	1955		1994		1986		1977		2006		Jenny 1985	Tonic Sol-fa			
	Text	Melo- die	Text	Melo- die	Text	Melo- die	Text	Melo- die	Text	Melo- die					
5/4	257		195		50		428		340		28	111571765	Ein feste Burg ist unser Gott 堅固保障歌 (1531)		
		109 282													
2/2	159		103								33 B	17675671	Vom Himmel hoch, da komm ich her 從至高天我今降臨 (1539)		
4/-	291	309	249		450					338	38 b	61656176	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort 用你的話語保守我 (1545)		
3/	334				389		348		詩 070		11 B	73717567	Aus tiefer Not schrei ich zu dir 深處呼求歌 (1524)		
3/-	123		088							132	14 a	66517676	Nun komm, der Heiden Heiland 懇求人類救贖主 1524		
1/1	483			426							35 B	42443221	Vater unser im Himmelreich 我們在天上的父 (1539)		
1/1							073		079		15 a	121615671	Komm, Heiliger Geist, Herre Gott 請來，聖神，主上帝 (1524)		
1/-	098										19 a	122116511	Nun bitten wir den Heiligen Geist 讓我們向聖靈祈求 (1524)		
1/-	487										30 a	22212432	Verleihe uns Frieden gnädiglich 賜我們仁慈的和平 (1529)		
1/-	356										02 A 02 C	11514321 11321223	Nun freut euch, lieben Christen gmein 預備見主歌 (1524)		
-/1	293										36	Gustaf Düben (1674)	Christ, unser Herr, zum Jordan kam 基督我們的主來到約旦河 (1544)		
1/-									279		12 a	65612176	Christ lag in Todesbanden 基督受死亡網羅 (1524)		

Tabelle 5: Lutherlieder in lutherischen und ökumenischen Gesangbüchern.

Aufnahme der Lutherlieder in Taiwan

Markus Jenny zählt in seiner 1985 erschienen Neuedition der Lieder Martin Luthers 47 Lieder des Reformators.⁸ Davon sind 12 Lieder in taiwanischen Gesangbüchern nachweisbar. Tabelle 4 gibt einen Überblick über die Verteilung der Lieder in den wichtigsten evangelischen Gesangbüchern. Dass Lutherlieder in lutherische Gesangbücher verstärkt aufgenommen wurden, wird nicht verwundern.

Als erstes Lutherlied, genauer dessen Melodie, lässt sich *Nun bitten wir den Heiligen Geist* in einem taiwanischen Gesangbuch nachweisen, es ist das presbyterianische Gesangbuch *Sêng-Si* 聖詩 von 1926 (PSS 1926-075).⁹

Die Presbyterianer bilden in Taiwan 1,14 % der Bevölkerung und 16 % der Christen. Allein The Presbyterian Church in Taiwan umfasst 15 % der Christen. Ihre Gesangbücher wurden seit 1900 mehrmals herausgegeben. In den Gesangbüchern PSS 1926, 1937, 1964 und 2009 begegnen drei Lutherlieder: *Ein feste Burg ist unser Gott*; *Nun bitten wir den Heiligen Geist* und *Nun freut euch, lieben Christen gmein*.

Bei *Ein feste Burg ist unser Gott* fällt auf, dass das Lied in den presbyterianischen Kirchen erst nach dem Zweiten Weltkrieg gesungen wurde. Es erschien das erste Mal mit Luthers Text und Melodie in der Ausgabe von 1959, einem Probeband zur Ausgabe von 1964 (PSS 1959-068; PSS 1964-320; PSS 2009-603).

Von *Nun bitten wir den Heiligen Geist* ist in presbyterianischen Gesangbüchern nur die Melodie aufgenommen worden. Sie begegnet in allen Ausgaben mit dem Text *On the night of his betrayal* (In der Nacht seines Verrats) des britischen Missionars Campbell N. Moody 梅監務 (1865–1940). In dieser Weise stand das Lied bereits im amoyischen Gesangbuch *Ióng-Sim Sîn Si* 養心神詩 von 1914 (Nr. 5), aus dem es übernommen worden ist. Mit Moodys Text und der Wittenberger Melodie wurde es immer als ein Kommunionlied verwendet (PSS 1926-075; PSS 1937-138; PSS 1964-217 und PSS 2009-368).

⁸ Markus Jenny, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge – Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe*, Köln, Wien 1985. Lieder, die in taiwanischen Gesangbüchern nach Jenny 1985 wiedergegeben sind, werden im Folgenden als Original-, Standard- oder Vollversion bezeichnet.

⁹ Die Abkürzungen und ihre Bedeutung sind in Tabelle 4 ersichtlich. Ist der erste Buchstabe fett gedruckt, gibt er die Konfession an. So steht PSS 1926-075 für das presbyterianische Gesangbuch *Sêng-Si* 聖詩, Ausgabe 1926, Nr. 075.

BOAN-CHHAN.

SOLDAT.

8 jī.

Key-G:



75.

- [illegible]

Abb. 1: Die Melodie *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (1524) in *Sèng-Si* 聖詩 von 1926.

Bei dem dritten Lied handelt es sich um *Nun freut euch, lieben Christen gmein*, dessen Melodie (Jenny 02 C) mit dem Text *We come unto our Fathers' God* (Wir kommen zum Gott unserer Väter) von Thomas Hornblower Gill (1868) gesungen wurde. Diese Fassung wurde in zwei Ausgaben des Gesangbuchs *Sèng-Si 聖詩* verwendet (PSS 1959-040; PSS 1964-163).

Die am häufigsten in lutherischen und ökumenischen Gesangbüchern Taiwans enthaltenen Lutherlieder

Tabelle 5 zeigt, in welcher Häufigkeit Lutherlieder in lutherischen und ökumenischen Gesangbüchern vorkommen. Von einer Ausnahme abgesehen wurden die Lieder mit Text und Melodie aufgenommen. Teilweise begegnen in ein und demselben Gesangbuch neben der Originalfassung auch Lieder, die nur den Text oder nur die Melodie verwenden. Wieder in anderen Gesangbüchern tauchen nur der Text oder nur die Melodie eines Lutherliedes auf.

Ein feste Burg ist unser Gott ist das am stärksten rezipierte Lied, es erscheint fünfmal in der Vollversion, viermal mit einem anderen Text oder einer anderen Melodie (5/4), gefolgt von *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (4/-); *Nun komm, der Heiden Heiland* (3/-); *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (3/1); *Vom Himmel hoch* (2/2); *Vater unser im Himmelreich* (1/1); *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (1/1). Die übrigen Lieder, *Nun bitten wir den Heiligen Geist*; *Verleih uns Frieden gnädiglich*; *Nun freut euch, lieben Christen gmein* und *Christ lag in Todesbanden*, sind jeweils in nur einem Gesangbuch vertreten. Von *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* hat nur der Text in Verbindung mit einer anderen Melodie Aufnahme in ein Gesangbuch gefunden.

Die meisten Lutherlieder stehen in der Ausgabe der *Hymns of Praise* von 1955 (LHP 1955), die insgesamt 600 Lieder enthält. Es sind zehn an der Zahl, von denen zwei Melodien mehrfach verwendet werden, dazu das bereits erwähnte Lied *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, dessen Text mit einer Melodie von Gustaf Düben (1674) aufgenommen ist (s. Tab. 7). Neben der Vollversion von *Ein feste Burg ist unser Gott* (LHP 1955-257) wurde dessen Melodie in zwei weiteren Liedern gesungen (s. Tab. 6): 我遵主言來到聖地 (*Lord, at Thy word, I come to Thee*; *Herr, auf dein Wort solls sein gewagt* LHP 1955-282) von Gottfried W. Sacer (1665)¹⁰ und 上帝聖道為我嗣產 (*God's word is our great Heritage*; *Guds Ord det er vort Arvegods*; Gottes Wort ist unser großes Erbe LHP 1955-109) von Nicolai F. S. Grundtvig (1817). Die Kombination mit Grundtvigs Text ist auch im *Evangelical Lutheran Worship* (2006, Nr. 509)¹¹ zu finden.

In die neue Ausgabe des Gesangbuchs LHP-1994 wurden nur noch die vier Lieder *Ein feste Burg ist unser Gott*; *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*; *Nun komm, der Heiden Heiland* und *Vom Himmel hoch aufgenommen*, das letztge-

¹⁰ Gottfried Wilhelm Sacer (1665), *Geistreiches Gesangbuch*, Stralsund, S. 184. Siehe <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN798203161/184/>, aufgerufen am 21. Dezember 2016.

¹¹ <https://hymnary.org/hymnal/ELW2006>, aufgerufen am 19. Februar 2018.

nannte wie schon 1955 in zwei Versionen, mit Luthers Text, sowie einem Text von Thomas Kingo (1689) *O Jesus, Blessed Lord, to You* (*O Jesu! søde Jesu, dig; O Jesus, gesegneter Herr*) LHP 1994-273/LHP 1955-309, vgl. Abb. 2 und Tab. 6). In HoL 1986 hingegen stehen außer *Ein feste Burg ist unser Gott* nur *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in der Vollversion.

感謝救主賜我恩筵 **273**
O Jesus, Blessed Lord, to You
 我要舉起救恩的杯，稱揚耶和華的名。 詩 116: 13
Vom Himmel hoch 88 88 Luther's Geistliche Lieder, 1539

Thomas Kingo, 1689

1. 感 謝 救 主 賜 我 恩 筵，我 今 誠 意 頌 讚 臺 前，
 2. 中 懷 自 覺 感 謝 不 盡，蒙 恩 既 大，沾 惠 亦 深，
 1. O Je - sus, bless - ed Lord, to You My heart - felt thanks and praise are due;
 2. Break forth, my soul; in joy and say: What wealth has come to me to - day!

藉 餅 與 酒，領 主 體 血，養 我 靈 魂，堅 我 信 德。
 有 主 在 心，勝 獲 至 寶，我 等 喜 樂 難 以 言 告！
 You have so lov - ing - ly be - stowed On me Your bod - y and Your blood.
 My Sav - ior dwells with - in my soul And makes my wound - ed spir - it whole!

Abb. 2: Die Melodie *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1539) in *Hymns of Praise* von 1994.

Auch im neuen ökumenischen Gesangbuch *Hymns of Universal Praise* (ÖHUP 2006), das 905 zweisprachige Lieder und 150 Psalmengesänge enthält, findet sich die Melodie *Ein feste Burg ist unser Gott* mehrmals. Außer der Standardversion ÖHUP 2006-340 wurden Melodieteile in vergrößerten Notenwerten zum Text von Ps. 46 gesungen (Abb. 3, ÖHUP 2006-Ps. 46c). Schließlich finden wir sie in Verbindung mit *Christ's Church shall Glory in his Power* (Die Kirche Christi wird über seine Macht frohlocken) von Christopher Idle von 1982 (ÖHUP 2006-596), diese Fassung ist auch aus presbyterianischen Gesangbüchern bekannt (s.o.).

Vergleicht man die Ausgaben ÖHUP 1977 und 2006, fällt auf, dass die Zahl der Lutherlieder nicht wie in den Ausgaben der *Hymns of Praise* im Laufe der Zeit abgenommen, sondern zugenommen hat. *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*, das in ÖHUP 1977-73 nur mit seinem Text vertreten war, ist nun in der Vollversion aufgenommen worden, *Christ lag in Todesbanden* ÖHUP 2006-079 steht überhaupt zum ersten Mal in einem ökumenischen Gesangbuch Taiwans.

Die Art und Weise wie die Lutherlieder in lutherischen und ökumenischen Gesangbüchern rezipiert worden sind, lässt sich in drei Kategorien fassen:

1. Text und Melodie werden originalgetreu übernommen.

Ein feste Burg ist unser Gott ist das einzige Lied, dass mit Luthers Text und Melodie in jedes der fünf Gesangbücher aufgenommen wurde. *Vom Himmel hoch; Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Nun komm, der Heiden Heiland* wurde in beiden Ausgaben des lutherischen Gesangbuchs *Hymns of Praise* in der Originalfassung beibehalten. *Nun bitten wir den Heiligen Geist; Verleih uns Frieden gnädiglich; Nun freut euch lieben Christen gmein* standen ohne Veränderung in LHP 1955, *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* und *Christ lag in Todesbanden* in ÖHUP 2006.

2. Die Originalversion wird bearbeitet oder erweitert.

Bemerkenswert sind die Verwendung der Melodie *Ein feste Burg ist unser Gott* in ÖHUP 2006-Ps. 46c (Abb. 3) und des Textes *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in ÖHUP 2006-Ps. 70 (Abb. 4). Melodie bzw. Text werden nur teilweise verwendet. So wird dem Aufgesang von *Ein feste Burg* der Text des 46. Psalms unterlegt. Die Melodiezeilen werden dafür dem Text dergestalt angepasst, dass die Notenwerte vergrößert werden, insbesondere die Note, die nun am Zeilenanfang steht, sie übernimmt die Funktion eines Rezitationstones und verstärkt damit den Eindruck, dass die dergestalt bearbeiteten Melodiezeilen in Verbindung mit dem Psalmtext wie ein Psalmton anmuten.

In umgekehrter Weise wird mit dem Text von *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* verfahren. Juliana C. Z. Kam vertonte 2004 die Eingangsverse des Liedtextes und schuf auf diese Weise einen Gesang, der an eine Antiphon denken lässt.

Eine weitere Besonderheit weist *Ein feste Burg ist unser Gott* in LHP 1994-195 auf (Abb. 5). Während das Lied in der früheren Ausgabe LHP 1955-257 nur als vierstimmiger Choral erscheint, ist ihm in LHP 1994-195 ein Diskant

hinzugefügt, den Harold Lee 李康駿¹² 1991 geschrieben hat.

Ps. 46c God Is Our Refuge and Strength

Psalm 46

fr. Luther

1. God is our refuge and strength,
3. Though its waters roar and foam
5. God is within her, she will not fall;
8. Come and see the works of the Lord,
10. "Be still, and know that I am God;
Glory be to the Father, and to the Son,

an ever present help in trouble.
and the mountains quake with their surging.
God will help her at break of day.
the desolations He has brought on the earth.
I will be exalted among the nations, I will be in the earth.*
and to the Ho-ly Spirit;

2. Therefore we will not fear, though the earth give way
4. There is a river whose streams make glad the city of God,
6. Nations are in uproar, king-doms fall;
7. The Lord Almighty is with us;
9. He makes wars cease to the ends of the earth;
11. The Lord Almighty is with us;
As it was in the beginning, is now and ev-er shall be:

and the mountains fall into the heart of the sea,
the holy place where the Most High dwells.
He lifts His voice, the earth melts.
the God of Ja-cob is our fortress.
He breaks the bow and shatters the spear, He burns the shields with fire.
the God of Ja-cob is our fortress.
world with-out end. A-men.

Abb. 3: Der Anfang der Melodie *Ein feste Burg ist unser Gott* in Verbindung mit Ps. 46 in *Hymns of Universal Praise* (2006).

¹² Professor und Dekan des Chinese for Christ Theological Seminary in Monterey Park, CA. <http://leesmusicstore.com/lee%20music%20Teaching%20Team.html>, aufgerufen am 10. Januar 2017.

詩 70

深處向主呼求

Out of the Depths I Cry to You

重句 譚靜芝譯 2004

tr. Catherine Winkworth

Ref. Martin Luther adapt. Psalm 130:1, 2

Psalm 70

金頌思 (Juliana C. Y. Kam) 2004

重句
Ref.* 6 6 - 3 | 5 6 5 3 2 | 3 0 2 2 1 | 1 6 6 5 | 6 - ||

深處向主呼喊求告, 求主側耳聽懇求!
Out of the depths I cry to You; Lord, hear me, I implore You!

Abb. 4: Die ersten Verse des Liedtextes *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in einer Vertonung von Juliana C. Z. Kam (2004) in *Hymns of Universal Praise* (2006).

195

神為其民堅固城牆

時期: 改教三

日期: 改教日

A Mighty Fortress Is Our God

Martin Luther, 1529

Eng. Trans. Frederick M. Hedge, 1853

神是我們的固城牆, 是我們的力量, 是我們在患難中隨時的幫助。 詩 46:1

Martin Luther, 1529

Deut. Harold Lee, 1991

0 | 0 1 3 3 | 3 3 1 3 3 | 3 1 1 1 | 3 1 7 1

Descent 4. That word a-bove all pow'r. No thanks to them a-bid-eth;

1. A might-y for-tress is our God, A bel-work navy-er fall-ing;
2. Did we in our-own strength con-side, Our striv-ing would be los-ing;
3. And though this world with dev-il's filled, Should threat-en to un-do us;
4. That word a-bove all oth-er's, No thanks to them, a-bid-eth;

0 | 0 1 3 3 | 3 3 1 3 3 | 3 1 1 1 | 3 1 7 1

The spir-it and the gifts are ours Thro' Him who with us aid-eth.

1. 1 1 3 7 | 1 2 6 3 1 | 7 6 3 6 | 3 3 2 1

Our help-er He a-mid the flood Of trou-ble ill's pre-vail-ing;
When not the right man-er on a-ids, The man of God's own choos-ing;
We will not fear, for God hath wil-lid His truth to tri-umph through us;
The Spir-it and the gifts are ours Thro' Him who with us aid-eth.

0 | 0 1 3 3 | 3 3 1 3 3 | 3 1 1 1 | 3 1 7 1

Let goods and kin-dred go; This morn-tal life is so; The bod-y they may kill;

1 1 3 7 | 1 2 6 3 1 | 7 6 3 6 | 3 3 2 1

For still our as-sist-ent foe, Doth work to wick us woe; His craft and pow'r are great,
Doct-ors who that may bet; Christ Je-su is His name, Lord Sab-a-oth His name,
The prince of dark-ness grim, We trem-ble not for him; His rage we can con-sume,
Let goods and kin-dred go, This morn-tal life is so; The bod-y they may kill;

1 | 1 7 6 3 6 | 7 - - 1 | 3 3 3 - - | 4 3 3 3 |

God's truth a-bid-eth still; His King-dom's ours for-ev-er.

6 | 6 5 6 4 | 3 - - 1 | 7 6 3 6 | 3 3 2 1 ||

And armed with cru-el han-ns, On earth is not his e-qual,
From age to age the same, And he must win the bat-tle,
For lo, his doom is sure: One lit-tle word shall fall him,
God's truth a-bid-eth still; His King-dom's ours for-ev-er.

Abb. 5: *Ein feste Burg ist unser Gott* mit hinzugefügtem Diskant von Harold Lee (1991) in *Hymns of Praise* (1994).

3. Es werden nur Melodie oder Text der Lutherlieder verwendet.

Die geringste Spur hinterlässt *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*. Es begegnet in nur einem Gesangbuch und auch nur mit Luthers Text (LHP 1955-293). Bezieht man die in Tab. 4 aufgeführten Gesangbücher in diese Kategorisierung mit ein, fällt auf, dass die Melodie Jenny 02 C (*Nun freut euch, lieben Christen gmein*) in einem presbyterianischen (PSS 1964-163) und einem methodistischen Gesangbuch (MRTS 1922-105/395) als Lehnmelodie verwendet wird, im lutherischen LHP 1955-356 hingegen in der Fassung mit Luthers Text und der Melodie Jenny 02 A. Zum Kreis der Lieder, die vollständig rezipiert werden, deren Texte oder Melodien darüber hinaus Bestandteil neuer Lieder werden, zählen *Vater unser im Himmelreich*; *Ein feste Burg ist unser Gott*; *Vom Himmel hoch*; *Nun bitten wir den Heiligen Geist*; *Aus tiefer Not*; *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*.

Melodie/Gesangbuch	Text	Autor
<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i> 堅固保障歌 (1531)		
LHP 1955-109	<i>Herr, auf dein Wort soll's sein gewagt</i>	Gottfried W. Sacer (1665)
LHP 1955-282	<i>Guds Ord det er vort Arvegods</i>	Nicolai F. S. Grundtvig (1817)
ÖHUP 2006-596	<i>Christ's Church shall glory in his power</i>	Christopher M. Idle (1982)
<i>Vom Himmel hoch, da komm ich her</i> 從至高天我今降臨 (1539)		
LHP 1955-309 LHP 1994-273	<i>O Jesus, blessed Lord, to Thee</i>	Thomas Kingo (1689)

Tabelle 6: Die Melodien der Lutherlieder mit anderem Text.

Auf der IAH-Tagung 1997 in York sprach der inzwischen verstorbene australische Professor Laurence Bartlett (1933–2002) über das Thema *Don't Touch My Hymn Book – Conflict between conservatives and radicals on questions of quality and worth*. Er saß am Flügel und spielte die Melodie REDHEAD PETRA. Dazu ließ er das Auditorium den Text *Rock of Ages, cleft for me, Let me hide myself in Thee* singen. Anschließend forderte er die Zuhörerschaft auf, den Text noch einmal zu singen, nun auf die Melodie TOPLADY. Im Gegensatz zu den englischsprachigen Zuhörer*innen, die beide Melodien fröhlich und flüssig sangen und den Text auswendig konnten, wirkten die Deutschsprachigen verwirrt. Auch in

Taiwan ist man daran gewöhnt, dass Melodien unabhängig von Texten existieren, Eigennamen (tune name) tragen und Texte auf unterschiedliche Melodien gesungen werden.

Für den von Bartlett erwähnten Text ist in Taiwan noch eine dritte Melodie gebräuchlich, sie trägt den Namen WELLS (PSS 1937-104B) und stammt von Dmitri Bortnjanski (1751–1825). Im deutschsprachigen Raum ist sie in Verbindung mit dem Text *Ich bete an die Macht der Liebe* von Gerhard Tersteegen (1697–1769) bekannt.

7, 7, 7, 7, 7, 7, jī.

68 Bân-sê-poâ.

1 Tīiⁿ góa phah-phòh Chiòh-poâⁿ-sin,
 Hō̍ góa bih tī lī lāi-bîn;
 Lī siū chhiūⁿ-chhāh hiūp-ē khui,
 Khang-chhiū lāu chhut hoeh kap chhi;
 Nūg hāng kong-lāu góa lóng ài,
 Siā-chōe sé-sim tō phāiⁿ-tāi.

2 Góa sin chit-si chò hó-lāng,
 Thāi-ē lóng kap lāt-boai tâng?
 Sui sī in-khūn bô iā-lān,
 Bāk-sūi siōng lāu, sim hē an;
 Chōe tâng ka-tī hō-ē oân,
 Kiū góa tók-tók lí n̄ koân.

3 Góa taⁿ khang-chhiū lāi chhiū-kūn,
 Sīp-jī-kē ē kiū khó-lm;
 Chhiah-thé bāng lī sū i-chhiūⁿ,
 Nūg-chhiāⁿ bāng lī kheng pōe-iūⁿ,
 Lā-sūm chhūn kau oāh-chōaⁿ pīⁿ,
 Kiū lī só góa tēng-thāu-siⁿ.

4 Kiám-chhái sē-chhiūⁿ teh tō oāh,
 Kiám-chhái līm-chiong bāk hūp-óa,
 Kiám-chhái boāt-jit lī tō-bīn,
 Khòⁿ lī chō-ūi phòhⁿ hān-bīn;
 Thē góa phah-phòh Chiòh-pōuⁿ-sin,
 Hō̍ góa bih tī lī lāi-bîn.

WELLS 104 B
7 7 7 7 7 D. Bortnjanski

Key C

1. 替我打破石磐身 使我藏在祢内面
 2. 我身一世做好人 怎能摆弄律法同
 3. 我今双手来就近 十字架下求可憐
 4. 或是世上的度活 或是愁眉目合倚

祢受钉 祢下 祢孔 祢流血 祢与水 二项
 祢是慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈
 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈 祢慈
 或是末日 祢地面 祢地面 祢地面 祢地面 祢地面 祢地面 祢地面

功效我 祢受 祢罪 祢洗 祢心 祢除 祢事
 自己 祢能 祢完 祢救 祢獨 祢祢 祢有 祢權
 進到 祢泉 祢邊 祢求 祢祢 祢我 祢復 祢生
 打破 祢石 祢磐 祢身 祢使 祢藏 祢在 祢内 祢面 A-men

Abb. 6: *Rock of Ages cleft for me* auf Taiwanisch in Lautschrift in Sêng-Si 聖詩 (1900) (linke Abb.), derselbe Text mit der Melodie von Dmitri Bortnjanski in Sêng-Si 聖詩 (1937).

Tabelle 7 führt die Liedtexte Luthers auf, die mit anderen Melodien gesungen wurden. Dem Text *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* ist die Melodie DAS NEUGEBORNE KINDELEIN von Melchior Vulpius (1609) im Satz von Johann Sebastian Bach (BWV 122.6) beigegeben.

Text/Gesangbuch	Komponist	Melodie/Versmaß
<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> 深處呼求歌 (1523) ÖHUP 2006-Ps. 70	Juliana C. Z. Kam 金頌恩 (2004)	– / 87
<i>Vater unser im Himmelreich</i> 我們在天上的父 (1539) HoL 1986-426	John B. Dykes (1861)	MELITA / 88 88 88
<i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i> 請來，聖神，主上帝 (1524) ÖHUP 1977-073	Melchior Vulpus (1609)/ Johann Sebastian Bach (BWV 122.6; 1724)	DAS NEUGEBORENE KIN- DELEIN / L.M.
<i>Christ unser Herr zum Jordan kam</i> 基督我們的主來到約旦河 (1541) LHP 1955-293	Gustaf Düben (1674)	JESUS ÄR MIN VÄN DEN BÄSTE

Tab. 7: Die Liedtexte Luthers mit anderer Melodie.

Zum Rezeptionsprozess der Lutherlieder in Kirchengemeinden Taiwans

Der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß (1921–1997) schrieb 1969: die

Geschichte der Literatur ist ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht.¹³

Analog der literarästhetischen Rezeption ist bei den Kirchenliedern eine theologisch-musikalische Rezeption zu erkennen. Die Geschichte der Kirchengesangbücher ist dann der Prozess einer theologisch-musikalischen Rezeption und der neu hervorgebrachten Editionen, der der Aktualisierung der Kirchenlieder durch die aufnehmende Kirchengemeinde, durch den reflektierenden Gesangbuchherausgeber und den kreativen Kirchenliedautor entspricht.

Jauß fasst zunächst auch Kritiker und Autoren neuer Werke im Verhältnis zu vorgefundenen Werken als Leser auf. Legt man den Schwerpunkt etwas mehr darauf, wie sich in den Aufnahmeprozessen eines konkreten Liedes eines vorangegangenen Autors über den Gesangbuchherausgeber in der aufnehmenden Gemeinde ein Kirchenlied bildet, so ergibt sich folgendes Modell:

¹³ Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main 1970, S. 172.

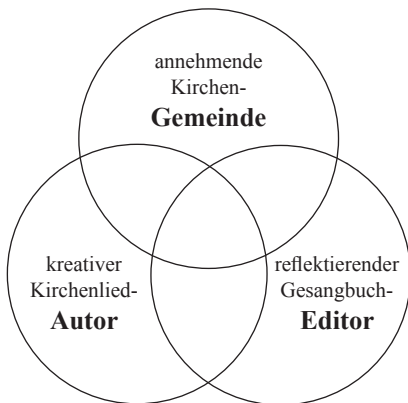


Abb. 7: Rezeptionsmodell der Kirchenlieder

Der Autor eines Kirchenliedes tritt mit seinem Lied in ein Gespräch mit der singenden Gemeinde ein. Die Gemeinde möchte die Erfahrungen des Liedautors kennenlernen und das Lied dadurch besser verstehen. Umgekehrt treffen die Intentionen des Liedautors auf den Hintergrund der Gemeinde. So fließen die Vorstellungen beider zusammen und schaffen in der Aktualisierung das Kirchenlied.

Alle 47 Lutherlieder waren gedruckte Lieder, bevor sie nach Taiwan kamen. Sie wurden zum Teil als Kirchenlieder in verschiedenen taiwanischen Kirchengemeinden aufgenommen. Der Unterschied zwischen gedrucktem Lied und klingendem Kirchenlied ist deutlich zu merken. Ein Kirchenlied wird von der Gemeinde gesungen, wobei es sich stets um einen Prozess handelt.

Zum Unterschied zwischen Lied und Kirchenlied:

Die Änderung vom Lied zum Kirchenlied ist ein Ergebnis der theologisch-musikalischen Wahrnehmung.

Lied als gedrucktes Werk	Kirchenlied als klingendes Musikwerk	Beispiele in Tab. 5
A Das Lied wurde noch nicht von der Kirchengemeinde gesungen.	A Das Kirchenlied ist mit der Gemeinde eng verbunden. Die Gemeinde brachte ihre Erfahrung, ihr Gefühl und ihren Geschmack in das theologisch-musikalische Objekt „Lied“ ein.	LHP 1955-257

B	In seiner gedruckten und öffentlich gemachten Form sind die theologischen und musikalischen Möglichkeiten noch nicht entfaltet.	B	In seiner Gestalt ist das Kirchenlied nicht unantastbar, sondern zur Entfaltung der theologisch-musikalischen Möglichkeiten kann es im Gebrauch Veränderungen, Neukombinationen und Neuschöpfungen von Text und Melodie geben.	ÖHUP 2006-Ps. 46c ÖHUP 2006-Ps. 70 LHP 1994-195
C	In dieser Unveränderlichkeit und Eigenständigkeit als gedrucktes Werk existiert es unabhängig von theologisch-musikalischen Erfahrungen seiner Rezipienten.	C	Seine Präsenz im Gemeindegesang ist von den theologisch-musikalischen Interessen der Gemeinde abhängig. Die emotionale Verbindung kann vorübergehend sein. Wenn Lieder den Bedürfnissen nicht mehr entsprechen, verschwinden sie aus den Gottesdiensten und aus den Gesangbüchern.	siehe die Lieder, die nur einmal in einem Gesangbuch publiziert worden sind.

Tabelle 8: Differenz zwischen Lied und Kirchenlied

Zeile A: *Ein feste Burg* wurde zu einem Lied, das ständig in taiwanische Gesangbücher aufgenommen worden ist, wie z.B. von LHP 1955-257 über LHP 1994-195 bis zum ÖHUP 2006-Ps. 46c.

Zeile B: Für Texte oder Melodien der Lutherlieder können Liedautoren oder Komponisten neue Melodien, bzw. Texte schreiben, wie Tab. 5, 6 und 7 zeigen.

Zeile C: Manche Lieder erfreuen sich nur kurzer Beliebtheit, wie Tab. 5 zeigt (LHP 1955-098/487/356/293), wenn die Bedingungen in der Gemeinde nicht aktualisierend an die Autorenliedform anknüpfen können.

Der Prozess von einem gedruckten Lied zum klingenden Kirchenlied kann so beschrieben werden: Das Kirchenlied ist ein Lied, das von der Gemeinde in der Verwendung geschaffen, oft gesungen und ausgewählt wird. Die Rezeption eines Kirchenliedes ist keine passive Verwendung, sondern eine aktive Praxis, die durch Akzeptanz oder Ablehnung der Gemeinde bzw. des Herausgebers des jeweiligen Gesangbuches bestimmt wird. Ein Kirchenlied hat keinen Anspruch darauf, permanent in ein Gesangbuch aufgenommen zu sein. Es hat unter anderem insofern historischen Charakter, als es von Gemeinden unterschiedlicher Konfession in verschiedenen Phasen der Geschichte aufgenommen wird. Ein klassisches Kirchenlied existiert als Kirchenlied nur so lange, wie es von der Gemeinde angenommen wird. Von den historischen Voraussetzungen, der Tradition (Lutheraner, Reformierte, Presbyterianer, Methodisten ...) und der Größe einer Gemeinde hängt es ab, welche Prioritäten sie im Bereich der Musik setzt und was sie ausgrenzt.

Die Verwendung eines Kirchenliedes bzw. eines Gesangbuches zeigt die Akzeptanz des Liedes oder Gesangbuches. Ein Kirchenlied wird durch Weiter-singen rezipiert. Ob die Gemeinde bestimmte Lieder singt, wird durch ihre Konfession entschieden sowie durch ihre historische bzw. politische Ausrichtung und ihre ästhetische Singefahrung. In diesem Prozess kann es auch zu einer langfristigen kulturellen Einbindung zunächst fremder Lieder kommen (= Enkulturation, Inkulturation). *Ein feste Burg* wurde, sowohl als Text als auch als Melodie, in jedes hier näher untersuchte taiwanische Gesangbuch aufgenommen. Es wäre die Entwicklung zur Akkulturation (Lutherlieder als Teil der eigenen Singkultur) möglich gewesen. Aber da die Kirchen seit dem Anfang der 1990er Jahre das Gesangbuch und die von ihm angebotenen Lieder nicht mehr verwenden, wurden die Lieder des Gesangbuches musealisiert.¹⁴

Lutherlieder im Gemeindegesang am Beispiel der Victory Lutheran Church

„Die besten Experten schaffen die höchste Festung“. Im Vergleich mit den westlichen Kirchen haben die Gemeinden in Taiwan eine jüngere Geschichte, die, mit Ausnahme der presbyterianischen Kirchen, nur wenigen historisch basierten Traditionen folgt. Deshalb ändern sich Liturgie und Kirchenmusik, wenn dies dem Kirchenwachstum förderlich ist. Ein Beispiel dafür lässt sich in der 60jährigen lutherischen Gemeinde Victory Lutheran Church erkennen, die zur Chinese Lutheran Brethren Church 中華基督教勝利堂 (Tab. 3, Nr. 40) zählt,¹⁵ und in Hsinchu, der Gegend des bekannten Hsinchu Science and Industrial Park, liegt. Die Geschichte der Gemeinde begann 1951 mit einem amerikanischen Missionar. Im Jahr 1989 hatte die Gemeinde ca. 250 Mitglieder; im Jahr 2000 waren es 560 und 2004 zählte die Gemeinde bereits 1.048 Mitglieder (Abb. 8). Im Jahr 2000 wurde zwischen die zwei traditionellen Gottesdienste am Sonntag noch ein Gottesdienst mit Lobpreis- und Anbetungsmusik eingefügt. Bis Ende 2016 fanden in dieser Gemeinde am Sonntag fünf Gottesdienste statt: der erste und dritte Gottesdienst in traditioneller Form, der zweite Gottesdienst mit Lobpreis- und Anbetungsmusik. Am Nachmittag wird ein englischer Gottesdienst gefeiert und danach noch ein Abendgottesdienst.¹⁶

¹⁴ Vgl. Amnon Shiloah & Erik Cohen, *The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel*, in: *Ethnomusicology* 27 (1983), Nr. 2, S. 240.

¹⁵ *Victory English Fellowship*, https://english.victorychurch.org.tw/index.php?option=com_content&task=view&id=213&Itemid=114, aufgerufen am 21. Januar 2017.

¹⁶ Zusätzlich bediente sich die Kirche einer Strategie, mittels der sie außerhalb der Gemeindekirche noch vier weitere Filialkirchen gründete, um die Qualität des Gottesdienstes im zu eng gewordenen Hauptgebäude sichern zu können.

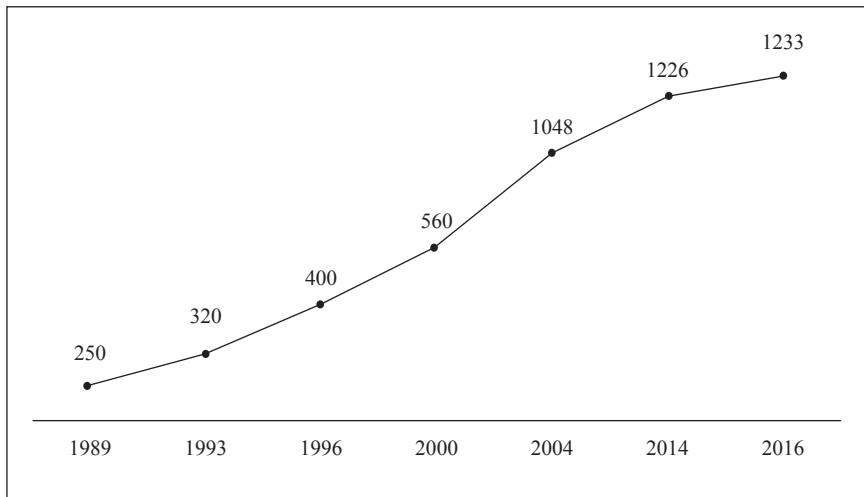


Abb. 8: Mitgliederzahl der Victory Lutheran Church

Die Kirche verwendet das Gesangbuch HoL 1986 im ersten und dritten Gottesdienst. Das Material des Gesangbuches HoL 1986 wurde von Pastor William C. Newbern 劉福羣 (1900–1972), einem amerikanischen Missionar der Christian and Missionary Alliance, erarbeitet. Es wurde 1986 in Zusammenarbeit mit dem Verleger Richard Ho 何統雄 (1920–2015), dem Pastor Philip Teng 滕近輝 (1922–2013) und dem Komponisten Prof. Dr. Ping-Leung Daniel Law 羅炳良 (*1946) im britischen Hongkong herausgegeben. Das zweisprachige HoL 1986 umfasst 536 Lieder und wurde von mehreren taiwanischen Kirchen verwendet, insbesondere der Victory Lutheran Church, die unter ihren Mitgliedern viele American Born Chinese und deren Angehörige hat, so dass ein zweisprachiges Gesangbuch notwendig ist. HoL 1986 beinhaltet vier Lutherlieder, nämlich *Ein feste Burg*; *Aus tiefer Not*; *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Vater unser im Himmelreich*.

Die Lutherlieder werden im zweiten Gottesdienst (Lobpreis und Anbetung) nicht verwendet, stattdessen werden immer neue Kompositionen gesungen. Die Lieder, die im zweiten Gottesdienst gesungen werden, fungieren perspektivisch als zukünftige Lieder des dritten Gottesdienstes. Denn die Teilnehmer am zweiten Gottesdienst werden im Alter den ersten oder dritten Gottesdienst besuchen und dann gerne weiterhin ihre gewohnten Lieder singen, also die Lobpreis-Lieder. Diese Lieder haben für sie denselben Stellenwert, wie ihn die

Lutherlieder für die heutigen Besucher des ersten und dritten Gottesdienstes haben. Ab 1. Januar 2017 wird ein englischsprachiger Gottesdienst am Vormittag gleichzeitig mit dem Lobpreis-Gottesdienst gefeiert. Es finden jetzt am Sonntag sechs Gottesdienste statt.

Der Unternehmer Uber erzeugt kein Auto, aber er erreichte 2015 einen Umsatz von 1,5 Milliarden Dollar. Die Lobpreismusik-Szene publiziert in Taiwan kein einziges Gesangbuch, jedoch verhilft sie seit 1989 mehreren Kirchen mit insgesamt einer Million Christen zum Wachstum. Im Jahr 1968 gaben David und Dale Garratt in Neuseeland die Schallplatte *Scripture in Song* heraus. Im gleichen Jahr brachte Jimmy Owens in Kalifornien eine Platte *Turn on the World of Youth* heraus. Mit diesen Produkten begann die Kommerzialisierung der „Scripture Songs“.¹⁷ Die Willow Creek Community Church, eine Großkirche in Chicago, hatte zu Beginn im Jahr 1975 nur 125 Besucher. Heute nehmen 26.000 Gläubige am Gottesdienst teil. Die heutigen Besucher des Gottesdienstes sind nicht nur Jugendliche, sondern auch viele, die damals mit den Liedern aus *Scripture in Song* oder *Turn on the World of Youth* aufgewachsen sind. Diese 26.000 Kirchenbesucher haben keinen Bezug zu traditionellen Kirchenliedern und werden ihn auch in Zukunft nicht haben, weil ihre kirchenmusikalische Erwartung eine ganz andere ist. Die Rezeption der Lutherlieder, das Verständnis der Liedgattung, Form und Thematik der einst bekannten Kirchenlieder entsprechen weder den Erfahrungen dieser Gläubigen, noch können sie den Gegensatz zwischen praktischer Sprache und der poetischen Sprache¹⁸ der historischen Lieder erkennen.

Zum Schluss

Am Anfang wurde das taiwanische Kirchenlied von britischen Missionaren gelehrt. So wurde es auch von den Publikationen der Gesangbücher *Hymns Ancient and Modern*, die seit 1861 erschienen sind, beeinflusst. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in Taiwan – mit Ausnahme der presbyterianischen Bücher – die Gesangbücher anderer Konfessionen hauptsächlich aus Hongkong übernommen. Vor den 1960er Jahren war die Auswahl der Kirchenlieder in Taiwan westlich geprägt.¹⁹ So kam es zur Aufnahme der Lutherlieder, wie z.B.

¹⁷ Vgl. z.B. <http://www.davidanddalegarratt.com/index.php>, aufgerufen am 13. März 2018.

¹⁸ Hans Robert Jauß, ebd. S. 165, weist auf die Bestimmung des Kunstcharakters von Literatur in der formalistischen Schule durch die Opposition von poetischer und praktischer Sprache hin.

¹⁹ Bruno Nettl, Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts, in: *Ethnomusicology* 22 (1978), Nr. 1, S. 134.

in der Ausgabe LHP 1955. Ab den 1980er Jahren tauchte der Begriff „World Music“ auf. Durch das dahinterstehende Konzept entstand das Gesangbuch der PSS 2009, das die Inkulturation des Kirchenliedes von einem westlichen Lied zu einem nicht – bzw. nicht nur – westlichen mit sich brachte. Zuletzt, das heißt nach der Jahrtausendwende, änderten sich die Kirchenlieder durch den Horizontwandel der Gemeinden, die sich durch die Globalisierung und Internationalisierung zum neuen Stil der Lobpreismusik hinwendeten. Somit werden die Lutherlieder in den meisten Kirchen nicht mehr gesungen. Auch die größte lutherische Gemeinde in Taipei, die Taipei Truth Lutheran Church 臺北真理堂, eine Großkirche Taiwans, mit einer durchschnittlichen wöchentlichen Besucherfrequenz von mehr als 3.500 Personen verzichtet auf sie. Es gibt aber auch noch lutherische Kirchengemeinden, die an traditionellen Kirchenliedern festhalten, wie z.B. die lutherische Gottes-Gnade-Kirche in Taipei 永和聖恩堂, die in ihrer Blütezeit vor 30 Jahren sogar einen Kindergarten und ein großes Kirchengebäude errichtete, jedoch heutzutage nur noch 30 bis 40 Besucher wöchentlich zählt. Aber auch in dieser Gemeinde werden die Lutherlieder nicht oft gesungen.

Ich bin in der presbyterianischen Kirche aufgewachsen. Später habe ich zwar mehrere Jahre mit dem Wiener Augustinerkirchenchor die Messe auf Lateinisch gefeiert, trotzdem war mir das gesungene Vaterunser in Taiwan fremd, denn in der presbyterianischen Kirche wird es nicht gesungen, sondern gesprochen. Dazu kommt, dass mir jedes Sprachgefühl für die lateinische Sprache fehlt. Im katholischen Gymnasium der Dominikaner in Taipei, das ich besuchte, sangen wir das Vaterunser in einer phonetischen Wiedergabe des lateinischen Textes mit chinesischen Schriftzeichen, also in einer mir damals unbekannten Fremdsprache. In der Gottes-Gnade-Kirche in Taipei sang ich zum ersten Mal die chinesische wörtliche Übersetzung aller gesungenen liturgischen Antworten und Anbetungen. In diesem Moment verstand ich plötzlich das bekannte Zitat Luthers:

Es muß bayde text vnd noten / accent / weyse un[d] geberde / auß rechter muter sprach / und stymme komme[n] / sonst ists / alles ain nach kommen / wie die Affen thun.²⁰

²⁰ Martin Luther, *Wider die himelischen Propheten, von den bildern und Sacramenten*, Wittenberg, 1525, J iii, <https://goo.gl/6j7sN6>, aufgerufen am 28. Juli 2017.

Liste der verwendeten Gesangbücher:

- 1914 *Ióng-Sim Sîn Si* 養心神詩. Amoy: Chūi-keng-Tōng.
- 1922 (MRTS 1922) *The R. T. S. Hymnal with Tunes*. For the Religious Tract Society of North & Central China. 協和頌主聖詩. Shanghai: The Methodist Publishing House.
- 1926 (PSS 1926) *Sèng-Si* 聖詩. Tainan: Hsin-Lou Bookstore.
- 1937 (PSS 1937) *Sèng-Si* 聖詩. Tainan: Taiwan Church Press.
- 1955 (LHP 1955) *Hymns of Praise* 頌主聖詩. Second Edition. Edited by Lutheran Hymnal Committee. Hong Kong: Taosheng Publishing House.
- 1959 (PSS 1959) *Cheng-Pó. Sèng-Si 90 Siú*. 增補聖詩九十首. Tainan: Taiwan Church Press.
- 1964 (PSS 1964) *Sèng-Si* 聖詩. Tainan: Taiwan Church Press.
- 1973 (BNSP 1973) *New Songs of Praise* 頌主新歌. Edited by Gabriel CHI and L. G. McKinney. Hong Kong: Baptist Press.
- 1977 (ÖHUP 1977) *Hymns of Universal Praise* (Revised Edition) 普天頌讚 (線譜本). Hong Kong: Chinese Christian Literature Council, Ltd.
- 1978 (BSH 1978) *Soochow Hymnal* 溪城頌讚. Taipei: Soochow University Chaplain's Office.
- 1985 (Elim 1985) *Praise* 讚美. Taipei: Elim Christian Bookstore.
- 1986 (HoL 1986) *Hymns of Life* 生命聖詩. Edited by Philip Teng, Richard Ho, Daniel P. L. Law. Hong Kong: China Alliance Press.
- 1994 (LHP 1994) *Hymns of Praise* (Revised Edition) 頌主聖詩 (新版). Hong Kong: Taosheng Publishing House.
- 1997 (MHUW 1997) *Hymns of United Worship*. Official Hymnal of the World Federation of Chinese Methodist Churches. 循道衛理宗聯合崇拜詩集. Hong Kong: Chinese Christian Literature Council Ltd.
- 1997 (Bread 1997) *New Hymns for Bread of Life* 新靈糧詩選. Taipei: Bread of Life Christian Church in Taipei.
- 2001 (BCP 2001) *Century Praise*. Bilingual Version 世紀頌讚. Hong Kong: Chinese Baptist Press (International) Limited.
- 2006 (ÖHUP 2006) *Hymns of Universal Praise* (Full Music) 普天頌讚 (音樂本). Hong Kong: Chinese Christian Literature Ltd.
- 2009 (PSS 2009) *Sèng-Si* 聖詩. Taipei: The General Assembly of the Presbyterian Church in Taiwan.

Zusammenfassung

In diesem Artikel wird die Rezeption der Lieder Martin Luthers in Taiwan betrachtet. Bis heute erscheinen die christlichen Gesangbücher Taiwans in verschiedenen Sprachen: auf Taiwanisch, Mandarin und zweisprachig in Mandarin und Englisch. Übersetzt in diese Sprachen wurden zwölf Lutherlieder in Taiwan gesungen und vielfach in lutherische Gesangbücher aufgenommen, am häufigsten *Ein feste Burg ist unser Gott*.

Die zwölf Lieder begegnen in den Gesangbüchern in verschiedener Weise. Zum Teil wurden Text und Melodie zusammen in der herkömmlichen Version übernommen; in manchen Fällen gab es Änderungen und Erweiterungen, oder es wurden Text oder Melodie des Lutherliedes mit einer anderen Melodie bzw. einem anderen Text kombiniert.

Um das Jahr 2000 wandelte sich das Kirchenliedrepertoire. Die Gemeinden erlebten einen Horizontwandel. Sie wandten sich nun, bedingt durch Globalisierung und Internationalisierung, dem neuen Stil der „Lobpreis-Musik“ zu. Somit werden die Lieder Martin Luthers in den meisten Kirchen Taiwans heute nicht mehr gesungen.

Abstract

The reception of the hymns of Martin Luther in Taiwan is examined in this article. The Christian hymnals of Taiwan up to the present appear in various languages: in Taiwanese, Mandarin, and bilingually in Mandarin and English. Translated into these languages, twelve hymns of Luther are sung in Taiwan and have repeatedly been included in hymnals. The hymn most frequently found is *Ein feste Burg ist unser Gott*.

The twelve hymns appear in various ways in the hymnals. In some, text and melody are included in the customary version; in several cases there are changes and expansions, or a text or melody of a hymn of Luther is combined with another melody or text.

Congregational hymn repertoire changed around the year 2000, when congregations underwent a change of focus and goals. They turned to “Praise and Worship” music, influenced by globalisation and internationalisation. Today, hymns by Martin Luther are no longer sung in most churches of Taiwan.

Die Lieder Martin Luthers in der deutschsprachigen katholischen Gesangbuchrezeption¹

Prolog: Maria

Im Gebetsteil des katholischen Gebet- und Gesangbuches *Gotteslob* von 2013 gibt es insgesamt drei an Maria gerichtete Gebete. Eines davon lautet:

O du selige Jungfrau und Mutter Gottes,
wie bist du so gar nichts
und gering geachtet gewesen,
und Gott hat dich dennoch so überaus gnädig
und reichlich angesehen
und große Dinge an dir gewirkt.
Du bist ja deren keines wert gewesen.
Und weit und hoch über all dein Verdienst hinaus
ist die reiche, überschwängliche
Gnade Gottes in dir.
O wohl dir, selig bist du
von der Stund an bis in Ewigkeit,
die du einen solchen Gott gefunden hast!

Dieses Gebet stammt, wie die Quellenangabe im *Gotteslob* belegt, von Martin Luther: Es ist seiner Schrift *Mariae Lobgesang. Das Magnifikat, verdeutscht und ausgelegt von Martin Luther* entnommen. Dort steht es in dem Abschnitt, der dem zweiten Vers des Magnifikat (Lk 1,46-55) gewidmet ist: „Denn er hat die Nichtigkeit seiner Magd angesehen/ Darum werden mich selig preisen alle

¹ Der hier abgedruckte Vortrag ist die überarbeitete Fassung eines bereits 2013 veröffentlichten Textes: Christiane Schäfer, *Verborgene Spuren. Luthers Lieder in katholischen Gesangbüchern*, in: *Liturgie und Kultur. Zeitschrift der Liturgischen Konferenz für Gottesdienst, Musik und Kunst*, 4. Jahrgang 3/2013, S. 29-39.

Kindeskind“⁴. Luther leitet daraus ab, wie man angemessen zu Maria beten kann: „Daraus mögen wir lernen, welches die rechte Ehre sei, womit man sie ehren und ihr dienen solle. Wie muß man sagen zu ihr! Sieh die Worte an, so lehren sie dich also sagen: [Hier folgt das Gebet].“

Ein Mariengebet des Reformators Martin Luther, von dem er sagt, dass das die angemessenen Worte seien, um die Gottesmutter zu ehren, steht heute im offiziellen katholischen Gebet- und Gesangbuch. Das ist bemerkenswert – schließlich diene doch gerade die Marienfrömmigkeit in den vergangenen Jahrhunderten immer wieder als wesentliches katholisches Identifikationsmerkmal. Sie galt als eindeutiges Unterscheidungskriterium zwischen den Konfessionen und nicht von ungefähr erlebte die katholische Marienverehrung immer dann einen neuen Höhepunkt, wenn die konfessionelle Spaltung besonders tief war. Insofern ist das Mariengebet von Martin Luther im *Gotteslob* von 2013 ein Hoffnungszeichen dafür, dass die Konfessionen begonnen haben, ihre jeweils eigenen Gaben respektvoll miteinander zu tauschen. Ist das ein völlig neuer Prozess, oder gab es das auch schon früher? Auf der Suche nach einer Antwort auf diese Frage soll gezeigt werden, welche Lieder Martin Luthers wann und auf welchen Wegen in katholische Gesangbücher gelangt sind und welche Überlieferung sie im katholischen Raum erfahren haben. Damit deutlich wird, auf welcher Quellenbasis und mit welchen Hilfsmitteln die hier vorgestellten Ergebnisse erarbeitet worden sind, lade ich Sie zunächst zu einer kleinen Exkursion nach Mainz ein – in das Gesangbucharchiv der Johannes Gutenberg-Universität.

Mainzer Gesangbucharchiv und Hymnologische Datenbank

An der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ist zu Beginn der 1990er Jahre von dem Literaturwissenschaftler Hermann Kurzke, zusammen mit dem damaligen Professor für Liturgiewissenschaft, Hansjakob Becker, das Gesangbucharchiv gegründet worden. Es wurde viele Jahre getragen vom „Interdisziplinären Arbeitskreis für Gesangbuchforschung“, dem Wissenschaftler*innen verschiedener Fachrichtungen (Germanistik, Theologie, Buchwissenschaft und Musikwissenschaft) angehörten. Inzwischen ist das Gesangbucharchiv Teil der der theologischen Fakultät angegliederten Forschungsstelle „Kirchenlied und Gesangbuch“, die von Ansgar Franz geleitet wird.

Derzeit beherbergt das Gesangbucharchiv eine Sammlung von rund 6.000 überwiegend deutschsprachigen Gesangbüchern vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Konfessionell betrachtet sind davon rund ein Viertel katholischer und rund drei Viertel evangelischer (lutherischer, reformierter oder freikirchlicher) Provenienz. Ein besonderer Fokus bei der Beschaffung von Büchern lag und

liegt darauf, die wichtigsten und die rezeptionsleitenden Quellen der Forschung zugänglich zu machen. Daher werden neben Originalen auch Reprints, Kopien und Reproduktionen seltener Exemplare gesammelt, so dass zum Beispiel der Bestand des 16. und 17. Jahrhunderts im Vergleich zu anderen Gesangbuchsammlungen überproportional groß und in seiner gemischtkonfessionellen Ausrichtung einzigartig ist.

Innerhalb der Forschungsstelle „Kirchenlied und Gesangbuch“ wird an einer „Hymnologischen Datenbank“ (HDB) gearbeitet. Sie geht auf umfangreiche Vorarbeiten des Mainzer Gesangbucharchivs und des Straßburger Lehrstuhls für Kirchenmusik und Hymnologie (Beat Föllmi) zurück. Sie ist für den internen Gebrauch seit Mitte 2015 einsatzfähig und wird in einem nächsten Schritt der Forschung und der interessierten Öffentlichkeit im Internet für umfangreiche Recherchen zur Verfügung gestellt. Die HDB führt die Daten der im Mainzer Gesangbucharchiv über viele Jahre hinweg aufgebauten Datenbanken „Gesangbuchbibliographie“ (Datenbank sämtlicher gedruckter deutschsprachiger Gesangbücher der verschiedenen Konfessionen von der Reformation bis zur Gegenwart) und „Liedkatalog“ (Datenbank, die die Liedbestände von rund 400 besonders relevanten Gesangbüchern verzeichnet) zusammen und verbindet damit die bibliographische Erfassung der Bücher mit der Erschließung der Lieder. Schon heute enthält die HDB rund 30.000 Gesangbuchtitel und ungefähr 37.000 Einzelliedtitel. Sie ist damit die umfangreichste und leistungsstärkste Datenbank im Bereich Hymnologie. Sie erlaubt detaillierte Abfragen zu Gesangbüchern, zu einzelnen Liedern, deren Vorkommen, zu Autoren, Standorten, bibliographischen Nachweisen, sie zeigt Veränderungen, Liedwanderungen, konfessionelle Zugehörigkeit und wird in ihrem Endausbau auch Melodierecherchen ermöglichen.

Mit Hilfe der Mainzer Gesangbuchsammlung und den Recherchemöglichkeiten der HDB lassen sich recht zuverlässig diejenigen Spuren ausfindig machen, die Luthers Lieder in den katholischen Gesangbüchern seit dem 16. Jahrhundert hinterlassen haben.

Von Null bis Hundert

Gibt man die Incipits der heute im *Evangelischen Gesangbuch* stehenden Lutherlieder in die HDB ein, erhält man seitenweise Fundortlisten, die einerseits – erwartungsgemäß – die weite evangelische Verbreitung der Lieder Martin Luthers belegen, die andererseits aber auch über ihre jeweilige katholische Rezeption Aufschluss geben. Die Ergebnisse sind mit Sicherheit nicht vollständig, können aber aufgrund des in der Datenbank verzeichneten Buchbestandes als

repräsentativ angesehen werden. Die Trefferzahl reicht von Null bei *Die beste Zeit im Jahr ist mein*, welches allerdings auch im evangelischen Raum nur schmal und überhaupt erst seit 1933 belegt ist, über Eins bei Liedern wie *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*; *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*; *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*; *Es wolle Gott uns gnädig sein*; *Der du bist drei in Einigkeit* und *Mit Fried und Freud fahr ich dahin* bis zu solch beeindruckenden Zahlen wie 100 bei *Nun bitten wir den Heiligen Geist* oder 84 bei *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Wie erklärt sich diese zahlenmäßige Diskrepanz?

Sonderfall *Rheinfelsches Gesangbuch* (1666)

Betrachten wir zuerst diejenige Gruppe von Liedern, die jeweils nur einen einzigen katholischen Fundort aufweisen können. Alle Lieder dieser Gruppe gehören zu den Eigendichtungen Martin Luthers. Sie waren von Anfang an mit seinem Namen verbunden und galten schon bald als Identitätsmarker des Protestantismus. Und doch sind sie in ein katholisches Gesangbuch gelangt?

Allein vier dieser Lieder (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*; *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*; *Mit Fried und Freud fahr ich dahin*; *Der du bist drei in Einigkeit*) haben als einzigen katholischen Fundort das *Rheinfelsische Gesangbuch* von 1666.² Das überrascht zunächst, war doch das 17. Jahrhundert diejenige Epoche, in der man sich nicht zuletzt auch in den Gesangbüchern verstärkt um eine klare Abgrenzung der Konfessionen voneinander bemüht hatte. Das *Rheinfelsische Gesangbuch* stellt vor diesem Hintergrund gesangbuchgeschichtlich in der Tat eine Besonderheit dar. Herausgegeben wurde es von Landgraf Ernst von Hessen-Rheinfels (1623–1693), dem streng reformiert erzogenen und 1652 zum katholischen Glauben konvertierten Landesherrn der Grafschaft Katzenelnbogen, die im Rhein-Lahnkreis, nördlich von Wiesbaden und südlich von Limburg gelegen ist. Mit seinem Gesangbuch verfolgte der in Glaubensfragen weitsichtige Landgraf das Ziel, den Konvertiten den Übertritt zur katholischen Kirche zu erleichtern. Das Titelblatt des *Rheinfelsischen Gesangbuchs* verrät, dass es einen solchen Versuch bereits wenige Jahre zuvor gegeben hatte:

Christliches | Catholisches zu S. Goär übliches Gesang=Buch/ mit vorgesetzten Melodeyen
auff alle hohe Feste durchs gantze Jahr/ wie auch auff andere Zeiten vnd Fälle mit Fleiß
zusammen getragen/ vnd in dise Formb gebracht/ vnd mehrentheils dem Wienerischen/
Davidische Harmonj genannt/ nachgedruckt. Permissu eorum, ad quos pertinet. Erstlich

² *Christliches Catholisches zu S. Goär übliches Gesang-Buch* [...]. Augsburg 1666.

gedruckt zu Wien/ bey Johann Jacob Kürner/ im Jahr 1659. Vnd jetzo mit verscheidenen [!] Liedern vnd Psalmen vermehrt/ nachgedruckt zu Augspurg/ Bey Simon Vttschneider/ auff vnser lieben Frawen Thor. Im Jahr Christi 1666.

Auch die hier genannte *Davidische Harmonie* ist von einem Konvertiten herausgegeben worden und diente dem gleichen Zweck: Die konvertierten Protestanten sollten nach ihrer Rückkehr nicht ganz auf ihr vertrautes Liedgut verzichten müssen. Luthers Eigendichtungen und eine bedeutende Zahl weiterer Lieder evangelischer Herkunft sind – wie Stephan Christoph Müller im Begleitband zum Reprint des *Rheinfelsischen Gesangbuchs* angibt – aus der *Davidischen Harmonie* in das *Rheinfelsische Gesangbuch* übernommen worden³. Freilich blieben die evangelischen Lieder bei der Übernahme in diese katholischen Gesangbücher häufig nicht ohne Veränderungen. Dass man zum Beispiel den Anfang des Lutherliedes *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, und steur des Papsts und Türcken Mord* veränderte zu *Erhalt uns Herr bey deinem Wort und steur der Ketzer Trug und Mord* leuchtet sofort ein und ist zudem sehr aussagekräftig. Indem „Papst und Türken“ durch die Wendung „der Ketzer Trug und Mord“ ersetzt werden, ändert sich mit einem Schlag die Stoßrichtung des gesamten Textes. Mit „Ketzer“ sind im katholischen Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts natürlich die Protestanten gemeint. Schon dieses kleine Beispiel zeigt, dass sowohl das *Rheinfelsische Gesangbuch* als auch die *Davidische Harmonie* keine ökumenischen Gesangbücher waren, sondern ganz klar der Remissionierung dienen sollten. Diesen Bemühungen war aber kein langfristiger Erfolg beschieden. Gemessen an der Auflagenstärke der bedeutenden, von den Jesuiten herausgegebenen Reihengesangbücher (gedruckt zum Beispiel in Köln und in Mainz), die bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder nachgedruckt worden sind, blieb die Wirkung der *Davidischen Harmonie* und des *Rheinfelsischen Gesangbuchs* lediglich auf jeweils eine einzige Auflage beschränkt. Luthers Eigendichtungen konnte so der Weg in die katholische Gesangbuchlandschaft nicht nachhaltig geebnet werden. Ihre Spuren haben sich schon bald wieder verloren.

³ Stephan Christoph Müller, Ein Zeugnis guten Willens. Das Rheinfelsische Gesangbuch von 1666, in: Alexander Ritter (Hg.), *Rheinfelsisches Gesangbuch. Nachdruck der Ausgabe von 1666*, Münster 2004, Band 2, S. 23-48.

Martin Luther – kein Fall für die Aufklärung?!

Das *Catholisch-Paderbornische Gesangbuch* von 1765⁴ enthält insgesamt 80 Lieder evangelischer Autoren (z.B. drei Lieder von Paul Gerhardt oder in größerem Umfang Lieder von Benjamin Schmolck). In diesem Buch wurde – ganz im Geiste der konfessionellen Irenik der Aufklärung – der Versuch gemacht, evangelische Lieder in die katholische Tradition einzuspeisen. Diesem Unternehmen war allerdings ein nur geringer Erfolg beschieden. Schon in der folgenden Auflage des Paderborner Gesangbuchs von 1770 sind die allermeisten dieser Lieder wieder ausgeschieden worden.

Es lag nahe, in einem solchen Gesangbuch gezielt nach Spuren von Luthers Eigendichtungen zu suchen. Die Suche ist ergebnislos verlaufen. Und auch in der dreibändigen Anthologie *Katholisches Gesangbuch zum Allgemeinen Gebrauch bei öffentlichen Gottesverehrungen*, die 1810/1811 in München erschienen ist und vielen katholischen Gesangbüchern aus der Epoche der Aufklärung als Quelle diente, finden sich unter den mindestens 380 Liedern evangelischen Ursprungs nur zwei der Eigendichtungen Martin Luthers: das Lied *Es wolle Gott uns gnädig sein* – allerdings in einer von Friedrich Gottlieb Klopstock überarbeiteten Fassung – und *Aus tiefer Not*, ebenfalls in einer veränderten Fassung. Das macht deutlich, dass selbst die in religiösen Fragen toleranten Gesangbuchmacher der Aufklärung vor den Lutherliedern zurückgeschreckt sind. In Hinblick auf den Reformator war es offensichtlich ganz besonders schwierig, den Graben zwischen den Konfessionen zu überwinden.

Aus tiefer Not schrei ich zu dir

Und wie sieht das heute aus? Lassen Sie uns an dieser Stelle einen Blick in das *Gotteslob* von 2013 werfen. Dort finden Sie Luthers Lied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* in einer vierstrophigen Fassung und mit der Quellenangabe „Martin Luther 1524 nach Ps 130“. Sie lautet:

1. Aus tiefer Not schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhöhr mein Rufen;
dein gnädig Ohr neig her zu mir
und meiner Bitt es öffne;
denn so du willst das sehen an,
was Sünd und Unrecht ist getan,
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

⁴ GOTT, und der allerseeligsten Gottes-Gebährerin, und Jungfrauen MARIAE gewidmetes, Neues, verbessert- und vermehrtes Catholisch Paderbornisches Gesang-Buch. [...], Paderborn 1765.

2. Darum auf Gott will hoffen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen.
Auf ihn will ich verlassen mich
und seiner Güte trauen,
die mir zusagt sein wertest Wort.
Das ist mein Trost und treuer Hort;
des will ich allzeit harren.

3. Und ob es währt bis in die Nacht
und wieder an den Morgen,
doch soll mein Herz an Gottes Macht
verzweifeln nicht noch sorgen.
So tu Israel rechter Art,
der aus dem Geist geboren ward,
und seines Gottes harre.

4. Ob bei uns ist der Sünden viel,
bei Gott ist viel mehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
wie groß auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
der Israel erlösen wird
aus seinen Sünden allen.

Im *Gotteslob* von 1975 hatte das Lied drei Strophen, die zum Teil deutlich von den eben zitierten abweichen. An dieser Fassung hat man sich für das *Gotteslob* von 2013 nicht orientiert, sondern an einer von der Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut vorgelegten ökumenischen Fassung des Liedes, die bis auf kleine Abweichungen mit der Fassung im *Evangelischen Gesangbuch* übereinstimmt. Letztere entspricht wiederum sehr genau dem Urtext Luthers von 1524. Ein Zeichen für wirksam gewordene Ökumene?! Hermann Kurzke beschreibt in seinem Kommentar zu Luthers *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* sehr treffend, warum dem nicht so ist:

Und dennoch ist *Gotteslob 2 nicht wirklich ökumenisch, denn es fehlt eine Strophe – die ursprüngliche zweite. Wem der Anschluss der jetzigen zweiten Strophe mit Darum sonderbar vorkommt (denn worauf bezieht sich dieses Darum eigentlich?), der ahnt etwas Richtiges: Die verlorene Strophe enthielt das Warum? zum Darum. Sie lautete (*AÖL = *EG = Luther 1524):

Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,
die Sünde zu vergeben;
es ist doch unser Tun umsonst
auch in dem besten Leben.
Vor dir niemand sich rühmen kann,
des muß dich fürchten jedermann
und deiner Gnade leben.

Diese Strophe ist ökumenisch gesehen des Pudels Kern. Dass sie fehlt, ist ein Nachhall uralter Konfessionskämpfe. Martin Luther hatte Psalm 130 in ein Strophenlied übertragen und die Gelegenheit benützt, das zu verbreiten, was man später seine Rechtfertigungslehre nannte. Deren Essenz hatte er im Anschluss an Gal 2,16 entschieden formuliert: „Doch weil wir wissen, daß der Mensch durch Werke des Gesetzes nicht gerecht wird, sondern durch den Glauben an Jesus Christus, sind auch wir zum Glauben an Christus Jesus gekommen, damit wir gerecht werden durch den Glauben an Christus und nicht durch Werke des Gesetzes.“ Nicht Messen, Reliquienverehrung und Ablassbriefe, so war sein Gedanke, nicht Gesetze halten und gute Werke tun bewirken die Vergebung der Sünden, sondern Gottes Gnad und Gunst allein. Wir können nichts erzwingen, es ist doch unser Tun umsonst, und wenn wir es noch so gut machen, auch in dem besten Leben. Jahrhunderte lang polemisierte „evangelische Gnadengerechtigkeit“ gegen „katholische Werkerechtigkeit“ und umgekehrt. Offiziell gilt der Streit durch die ‚Gemeinsame Erklärung zur Rechtfertigungslehre‘ von 1999 als beigelegt, in der es heißt: „Wir bekennen gemeinsam, dass der Mensch im Blick auf sein Heil völlig auf die rettende Gnade Gottes angewiesen ist. [...] Rechtfertigung geschieht allein aus Gnade.“ Inoffiziell, das zeigt unter anderem die verschwundene Strophe, geht der Streit weiter.

Luther hatte 1517 den Psalm übersetzt und ihn 1523 in ein vierstrophiges Lied umgegossen, das sich eng an den Psalmtext hielt. Hier waren die reformatorischen Akzente noch nicht so ausgeprägt, weshalb diese Version einen guten ökumenischen Kompromiss zu bieten schien. *Gotteslob 1 holte seine zweite Strophe im Wesentlichen von da und versuchte so, dem Lied seinen Stachel zu ziehen. Aber das blieb eine Finte, ein Ausweichen vor der religiösen Grundsatzfrage, die Luther zu Recht gestellt hatte, die sich jedem Frommen stellt und die vom Fluch der Konfessionspolemik befreit werden muss. Wenn von Luthers großem Lied die Rede ist, dann geht es nicht um die vierstrophige Fassung von 1523, sondern um die fünfstrophige von 1524. Nur diese kann in den evangelischen Kirchen eine bald fünfhundertjährige stabile Wirkungsgeschichte aufweisen, während die vierstrophige eine mehr oder minder akademische Entdeckung ist. Die in *Gotteslob 2 verschwundene Strophe ist der Prüfstein der Ökumenizität.⁵

⁵ Hermann Kurzke, Aus tiefer Not schrei ich zu dir, in: Ansgar Franz, Hermann Kurzke, Christiane Schäfer (Hg.), *Die Lieder des Gotteslob. Geschichte – Liturgie – Kultur*, Stuttgart 2017, S. 41f.

In 100 katholischen Gesangbüchern: *Nun bitten wir den Heiligen Geist*

Doch wenn es sogar in der Zeit der Aufklärung so schwierig war und es bis heute – wie wir eben gesehen – nicht unproblematisch ist, dass die Lieder Martin Luthers die Konfessionsgrenze überschreiten, wie kommt es dann dazu, dass die HDB für einige Lutherlieder katholische Fundorte im deutlich zweistelligen Bereich aufweist? Bei diesen Liedern handelt es sich vorwiegend um Bearbeitungen von Vorlagen. Diese Vorlagen stammen aus der Zeit vor der konfessionellen Spaltung und wirken schon allein aus diesem Grund nach der Reformation weiter. Zu dieser Liedgruppe gehören – neben den bereits erwähnten *Nun bitten wir den Heiligen Geist* (100) und *Gelobet seist du, Jesus Christ* (84) – Lieder wie *Gott sei gelobet und gebenedeiet* (50); *Mitten wir im Leben sind* (22) oder *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (39). Sie alle haben ihre Wurzeln im deutschen und lateinischen Kirchengesang. Martin Luther übersetzt, bearbeitet und ergänzt das bereits vorgefundene Liedgut und bestellt so dem neuen evangelischen Bekenntnis wirkungsvoll und effektiv das Feld. Der Erfolg seiner Lieder ist in vielen Fällen so groß, dass seine Fassungen die spätmittelalterlichen verdrängen oder zumindest überformen, denn vor allem im Reformationsjahrhundert sind auf katholischer Seite Bearbeiter am Werk, die für ihre Gesangbücher nicht auf die alten Vorlagen zurückgreifen, sondern vielmehr Luthers Versionen katholisch rückbearbeiten.

Ein bedeutendes Beispiel für einen solchen Vorgang ist das Lied *Nun bitten wir den Heiligen Geist*: Luthers Vorlage war eine einstrophige Leise, die zuerst um 1250 in einer Predigt des Berthold von Regensburg († 1272) überliefert ist. Luther übernimmt die alte Strophe wörtlich und erweitert sie um drei weitere Strophen, in denen er die in der Ausgangsstrophe grundgelegten Themen „Heiliger Geist“, „rechter Glaube“ und „Sterbestunde“ strophenweise aufgreift und vertieft. Luthers Liederfolg führt dazu, dass für das 1537 von Michael Vehe herausgegebene erste katholische Gesangbuch eine neue, ebenfalls vierstrophige Fassung entsteht, die wahrscheinlich Caspar Querhammer geschaffen hat. Sie stellt eine Rückbearbeitung des Lutherliedes dar und begründet seine katholische Wirkungsgeschichte, die im Gegensatz zur evangelischen, die sehr stabil den Luthertext überliefert, immer neue Varianten ausbildet und bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zur völligen Verwahrlosung des Liedes führt. Erst in der einflussreichen Sammlung *Kirchenlied* von 1938 besinnt man sich wieder auf die alten Quellen, greift aber in diesem Fall nicht auf Luther, sondern auf Vehe/Querhammer zurück. Die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut entscheidet sich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts für die erste Strophe, die beiden Konfessionen gemeinsam ist, und für zwei der drei Lutherstrophen.

In das katholische Einheitsgesangbuch *Gotteslob* von 1975 ist diese Ö-Fassung nicht übernommen worden, sondern ein Gebilde, das aus der alten ersten Strophe, aus zwei neuen Strophen von Maria Luise Thurmair und einer Strophe aus Vehe besteht. Das *Evangelische Gesangbuch* hingegen enthält die vollständige Lutherfassung. Auch im 1998 erschienenen *Katholischen Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz* ist zugunsten des vollständigen Luthertextes entschieden worden. Die AÖL hat dementsprechend 2004 ihren Beschluss revidiert, so dass nun auch die Ö-Fassung wieder alle Lutherstrophen umfasst. In das *Gotteslob* von 2013 ist aber dennoch die Thurmaier/Querhammer-Mischfassung aus dem alten *Gotteslob* (in einer 1997 leicht revidierten Fassung) unverändert übernommen worden. So zeigt sich auch bei diesem auf den ersten Blick in beiden Gesangbuchtraditionen überlieferten Lutherlied die konfessionelle Spaltung bis in die Gegenwart hinein.

Eine genauere Betrachtung anderer Lieder aus dieser Gruppe würde wahrscheinlich zu mehr oder weniger ähnlichen Ergebnissen führen. Meistens laufen die evangelische und katholische Tradition der Lieder in konfessionsverschiedenen Fassungen nebeneinander her. Und selbst dort, wo Textanteile, die eindeutig auf Martin Luther zurückgehen, in katholische Gesangbücher übernommen werden, wird man sie als solche nur schwer erkennen, da der Name ihres Autors durchgängig nicht genannt wird. Dies ändert sich frühestens in den 1950er Jahren. Im *Gotteslob* 1975 und 2013 wird Luthers Name korrekt nachgewiesen. Aber noch in der Sammlung *Kirchenlied* von 1938, die sich um Quellengenauigkeit bemüht und eine Reihe von Lutherstrophen aufnimmt, wird Luthers Autorschaft mit der Angabe „aus dem 16. Jahrhundert“ verklau-suliert. Und doch spielt dieses Büchlein für die katholische Lutherrezeption des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle.

***Kirchenlied* (1938) und ein getarntes Lutherlied**

Das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her* dürfte eines der über die Konfessionsgrenzen hinaus bekanntesten Lutherlieder sein. Kirchenliedspezialisten wissen über dieses Lied zu berichten, dass es auch in den katholischen Gesangbüchern rezipiert worden ist, ihm dort aber eine auf das in Bautzen gedruckte Gesangbuch von Johann Leisentrit (1567)⁶ zurückgehende erste Strophe beigegeben worden sei, die mit dem Incipit *Es kam ein Engel hell*

⁶ *Geistliche Lieder vnd Psalmen/ der alten Apostolischer recht vnd warglaubiger Christlicher Kirchen/ so vor vnd nach der Predigt auch bey der heiligen Communion/ vnd sonst in dem haus Gottes/ zum theil in vnd vor den Heusern/ doch zu gewöhnlichen zeitten/ durchs gantze Jar/ ordentlicher weiß mögen gesungen werden/* (Johann Leisentrit), Bautzen 1567.

und klar beginnt. Leicht entsteht der Eindruck, man habe hier schon früh einen Weg gefunden, ein Lutherlied mit Hilfe einer dazu erfundenen Mantelstrophe unbemerkt in die katholische Gesangbuchtradition zu schmuggeln. In Wahrheit aber handelt es sich hier um zwei verschiedene Lieder, die zwar motivische Abhängigkeiten zeigen, aber doch so stark voneinander abweichen, dass jedes für sich als eigenständig angesehen werden muss. Luthers *Vom Himmel hoch, da komm ich her* macht den Anfang. Die ersten fünf Strophen des fünfzehnstrophigen Liedes (aus dem Jahr 1535) lauten⁷:

Vom Himel hoch da kom ich her/
ich bring euch gute neue mehr/
der guten mehr bring ich so viel/
dauon ich singen vnd sagen wil.

Euch ist ein kindlein heut geborn/
von einer Jungfraw auserkorn/
ein kindelein so zart und fein/
das soll ewr freud und wonne sein.

Es ist der HERR Christ vnser Gott/
der wil euch fürn aus aller not/
Er wil ewr Heiland selber sein/
von allen sunden machen rein.

Er bringt euch alle seligkeit/
die Gott der Vatter hat bereit/
das ir mit vns im himelreich
solt leben nu und ewigleich.

So mercket nu das Zeichen recht/
die krippen/ windelein so schlecht/
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle welt erhält und tregt.

⁷ Hier zitiert nach: *Geystliche Lieder. Mit einer neuen vorrhede/ D. Marth. Luth.*, Leipzig (Valentin Babst) 1545.

Dieses Lied inspiriert Valentin Triller, einen evangelischen Pastor aus Schlesien, zu einer Neudichtung, die er in sein 1555 in Breslau herausgegebenes Gesangbuch⁸ aufnimmt. Er verfasst ein achtzehnstrophiges Lied. Die ersten vier Strophen lauten:

Es kam ein Engel hell und klar/
von Got auffs feldt zun Hirten dar/
der war gar seer von hertzen fro/
vnd sprach frölich zu jn also.

Von Himel hoch da kom ich her/
ich bring euch viel der guten meer/
der gutten meer bring ich so viel/
davon ich singen und und sagen wil.

Der Herre Gott im höchsten thron/
hat euch gesandt sein lieben Sohn/
der ist auch heut ein mensch geborn/
von einer Jungfrawn auserkorn.

Zu Bethleem in Davids stat/
wie euch die Schrifft hat lang gesagt/
das ist ewr Heylandt Jesus Christ/
drumb fürcht euch nicht zu dieser frist.

Trillers Gesangbuch zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass es trotz seiner evangelischen Provenienz kein einziges Lutherlied enthält, sondern eine eigene Lokaltradition zu begründen versucht. Innerhalb der evangelischen Gesangbuchgeschichte hat es so gut wie keine Wirkung entfalten können. Dafür spielt es katholisch eine bemerkenswerte Rolle, denn Johannes Leisentrit hat 1567 insgesamt 39 Lieder aus diesem Buch in sein Gesangbuch übernommen, darunter auch das Lied *Es kam ein Engel hell und klar*. Dieses startet von dort aus eine rein katholische Gesangbuchkarriere, die bis ins 20. Jahrhundert reicht und erst 1938 endet.

⁸ *Ein Schlesich singebüchlein aus Göttlicher schrift/ von den fürnemsten Festen des Jares/ vnd sonst von andern gesengen vnd Psalmen/ gestelt auff viel alte gewöhnliche melodien* (Valentin Triller), Breslau 1555.

Zu den einflussreichsten katholischen Gesangbüchern des 20. Jahrhunderts zählt neben dem Einheitsgesangbuch *Gotteslob* von 1975 die Sammlung *Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend*. Das Buch erschien zuerst 1938 im Verlag des Jugendhauses Düsseldorf (nach der Auflösung des Jugendhauses durch die Nationalsozialisten im Christophorus-Verlag in Berlin und Freiburg im Breisgau und ohne den Zusatz „für die Jugend“). Es war ein Einheitsgesangbuch für die deutsche Jugend und erlebte bis 1972 zahlreiche Auflagen in schätzungsweise ein bis zwei Millionen Exemplaren. Drei Männer haben das Buch erarbeitet: Josef Diewald (Organisation), Georg Thurmair (Textbearbeitung) und Adolf Lohmann (Melodien). Von den insgesamt 140 Liedern, die in *Kirchenlied* enthalten waren, finden sich heute 79 im *Gotteslob* (zum Teil allerdings überarbeitet). Im gesangbuchgeschichtlichen Zusammenhang gesehen ist *Kirchenlied* drei großen Traditionen verpflichtet: einer restaurativen, einer ökumenischen und einer modernen. Die ökumenische interessiert uns im Hinblick auf die katholische Lutherrezeption besonders. Über die Sammlung *Kirchenlied* gelangen erstmals ungefähr dreißig evangelische Kirchenlieder nachhaltig in die katholische Tradition (z.B. *Lobe den Herren; Was Gott tut, das ist wohlgetan; Macht hoch die Tür* oder *Wie schön leuchtet der Morgenstern*). In einem vom Jugendhaus Düsseldorf herausgegebenen Werkblatt für die Seelsorge männlicher Jugend schreibt Josef Diewald 1938 einen Beitrag zur gerade erschienenen Sammlung *Kirchenlied* und erwähnt darin eigens die evangelischen Kirchenlieder:

Es wird auffallen, daß wir einige Texte und einige Lieder unserer evangelischen Brüder in das Werk hineinnahmen. Für jeden Gutwilligen ist daran erkennbar, daß wir alles, was uns gemeinsam sein kann, fördern möchten zu einem „gewaltigen Gottbekenntnis aller jungen Christen in deutschen Landen“! Diesen Satz, den der Bischof von Mainz, Dr. Albert Stohr, in dem Geleitwort zum „Kirchenlied“ sagt, dürfen wir wohl als Gutheißung dieses Weges auffassen.⁹

Stohr hatte im Geleitwort der Sammlung *Kirchenlied* den Satz geschrieben: „Dank sei euch, daß ihr mit Liebe gesammelt habt, was uns an gemeinsamen Liedgut verbinden kann zu einem gewaltigen Gottbekenntnis aller Christen in deutschen Landen!“

⁹ Josef Diewald, Zum „Kirchenlied“, in: Jugendhaus Düsseldorf (Hg.), *Jugendseelsorger. Werkblatt für die Seelsorge männlicher Jugend*. 42. Jahr, Düsseldorf 1938, S. 121. Hier zitiert nach: Thomas Labonté, *Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption*, Tübingen 2008 (Mainzer Hymnologische Studien, Band 20), S. 16.

Während die Namen von Joachim Neander, Georg Neumark, Samuel Rodegast oder Paul Gerhardt (um nur einige zu nennen) in den ziemlich genauen Quellenangaben des *Kirchenlied* ohne Scheu genannt werden, fällt der Name Martin Luthers kein einziges Mal. So auch nicht im Falle von *Es kam ein Engel hell und klar*, obwohl es sich bei den Strophen 2 bis 6 unzweifelhaft um Lutherstrophen handelt, deren Herkunft damit im Gegensatz zur Herkunft der ersten Strophe im Unklaren bleibt.

Diese Fassung, die die erste Strophe des Liedes von Triller (mit dem Verweis auf Leisentritt 1567) mit den Strophen 1 bis 6 und 15 des Lutherliedes verbindet, ist eine Erfindung von *Kirchenlied* 1938 (wahrscheinlich von Georg Thurmair, dem Textredaktor), die es so vorher innerhalb der katholischen Kirchenliedtradition nicht gegeben hat. *Kirchenlied* etabliert somit Luthers bekanntes Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her* im katholischen Kirchengesang mit Hilfe einer aus der katholischen Tradition stammenden Eingangsstrophe, die ursprünglich einen evangelischen Verfasser hat. *Gotteslob* 1975 greift diese Fassung aus *Kirchenlied* auf, erweitert sie um zwei weitere Lutherstrophen und nennt Luther als Textautor. Das *Gotteslob* von 2013 enthält die Strophen 1 bis 7 der Lutherfassung.

Insgesamt verdanken wir einen großen Teil der Spuren Martin Luthers, die wir heute im katholischen *Gotteslob* finden, der Sammlung *Kirchenlied* von 1938. Sie sind also eine eher junge Erscheinung und nicht Zeugen einer langen katholischen Luthertradition. Überhaupt ist die Rezeption der Lieder Martin Luthers innerhalb der katholischen Gesangbücher sehr schmal. Der Graben zwischen den Konfessionen war tief, bezüglich der Lutherlieder noch tiefer als gedacht. Er ist bis heute zu spüren. Aber Luthers Mariengebet im *Gotteslob* 2013 ist ein Zeichen dafür, dass sie vielleicht doch schon zaghaft angebrochen ist, die Zeit, in der die Konfessionen die reichen Gaben, die ihnen die Spaltung geschenkt hat, respektvoll miteinander tauschen.

Zusammenfassung

Wer das katholische Gebet- und Gesangbuch *Gotteslob* von 2013 nach dem Namen Martin Luther durchsucht, erzielt insgesamt neun Treffer. Sogar ein von dem Reformator verfasstes Mariengebet hat Aufnahme gefunden. Es zeigt, dass die Konfessionen begonnen haben, ihre jeweils eigenen Gaben respektvoll miteinander zu tauschen. Ist das ein völlig neuer Prozess, oder gab es das auch schon früher? Und wie lassen sich verlässliche Auskünfte darüber gewinnen, wie Lieder Martin Luthers wann, wo und in welchen Fassungen in die katholische Tradition gelangt sind? Mit Hilfe

der „Hymnologischen Datenbank“ (HDB), die an der Forschungsstelle „Kirchenlied und Gesangbuch“ der Universität Mainz in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Hymnologie und Kirchenmusik der Universität Straßburg entwickelt wurde, kann man die Spuren der Lutherlieder in den katholischen Gesangbüchern sichtbar machen. Auffällig ist, dass es die Dichtungen Martin Luthers im Vergleich zu denen anderer evangelischer Kirchenliedautoren erheblich schwerer hatten, im katholischen Bereich Fuß zu fassen. Das gilt bis heute. Auch wenn seit *Gotteslob* 1975 die Autorenschaft des Reformators nicht mehr versteckt wird hinter Quellenangaben wie „Text: Walters Gesangbuch 1524“ oder „aus dem 16. Jahrhundert“, kommen seine Liedtexte fast nie ungeschoren davon: Sie werden textlich verändert oder einfach gekürzt. Speziell Anklänge an die Rechtfertigungslehre („es ist doch unser Tun umsonst, auch in dem besten Leben“) scheinen katholischen Kehlen und Ohren unzumutbar, trotz voluminöser Konsenserklärungen zwischen beiden Kirchen.

Abstract

If one searches for the name Martin Luther in the Catholic Gebet- und Gesangbuch *Gotteslob* of 2013, one finds a total of nine entries. Even a Marian prayer written by the Reformer is included. This shows that the confessions have begun respectfully to exchange their gifts with one another. Is this an entirely new process, or did it already exist earlier? And how does one acquire trustworthy information about how, when, where, and in which version the hymns of Martin Luther found their way into Catholic tradition? With help of the Hymnologische Datenbank (HDB) which was developed in the research center „Kirchenlied und Gesangbuch“ at the University of Mainz in collaboration with the chair for hymnology and church music at the University of Strasburg, one may uncover the existence of hymns of Luther in Catholic hymnals. It is striking that the texts of Martin Luther, in comparison to other Protestant hymn text authors, have had serious difficulty in finding a place in the Catholic realm. This remains the case today. Even though *Gotteslob*, 1975 no longer hides the authorship of the Reformer under citations such as „Text: Walter’s *Gesangbuch*, 1524“ or “from the 16th century,” his hymn texts almost never appear without truncation. The texts are altered or simply abbreviated. Particular resonances of justification doctrine (“our works are in vain, even in the best life”) appear to be too much for Catholic tongues and ears, despite substantial consensus in the official declarations of the two churches.

**Hymnologie als Kulturwissenschaft.
Eine rezeptions- und diskursgeschichtliche Studie zum
Lutherlied
*Ein feste Burg ist unser Gott***

Einigermaßen enttäuscht und enttäuschend klingt es, wenn Hermann Kurzke nach jahrzehntelanger hymnologischer Tätigkeit schreibt:

Die Hymnologie war einmal eine angesehene Wissenschaft. Das Kirchenlied, insbesondere das evangelische, zählte zum Urgestein der deutschen Identität. Die Germanistik und die Volkskunde, die Theologien beider Konfessionen, die Musik-, Buch- und Geschichtswissenschaft wetteiferten um Innovationen in dieser Disziplin. Heute könnte sie Paradigma einer interdisziplinären Kulturwissenschaft sein. Meinen Versuchen, eine Entwicklung in diese Richtung anzustoßen, war jedoch universitär wenig Erfolg vergönnt. Das Thema hat sich von den Aromen, mit denen es im 19. und frühen 20. Jahrhundert gepudert wurde, nicht wirklich erholen können. Wer es ergreift, stellt sich ins akademische Abseits. Anstatt alle angesprochenen Fächer in ein Boot zu bekommen, landet man zwischen allen Stühlen.¹

Kurzkes Zurückhaltung und vielleicht auch Frustration, was die Verankerung einer kulturwissenschaftlich und interdisziplinär ausgerichteten Hymnologie an der Universität betrifft, ist allerdings nur die eine Hälfte der Wahrheit. Es war nämlich gerade Hermann Kurzke, der eine solche Form einer neuen, fachübergreifend und vornehmlich rezeptionsgeschichtlich ausgerichteten Hymnologie begründete. Nicht nur durch seine zahllosen Publikationen zu diesem Thema,² sondern insbesondere durch den in Mainz angesiedelten „Interdisziplinären

¹ Hermann Kurzke, *Kirchenlied und Kultur*, Redaktion Christiane Schäfer, Tübingen 2010, S. 259.

² Als Beispiele seien herausgegriffen: Hermann Kurzke, *Hymnen und Lieder der Deutschen*, Mainz 1990; Hermann Kurzke u.a., *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, München 2001ff.; Hermann Kurzke, Christiane Schäfer, *Mythos Maria. Berühmte Marienlieder und ihre Geschichte*, München 2014.

Arbeitskreis Gesangbuchforschung“ (seit 1992)³ sowie das Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ (1996–2006)⁴ prägte Kurzke diesen Forschungszweig unmittelbar und durch seine ihm verbundenen Kolleg*innen und Schüler*innen auch mittelbar.⁵ In Mainz wurde ein eigenes Gesangbucharchiv aufgebaut; zahlreiche Forschungsprojekte verdanken sich dem Engagement Kurzkes, beispielsweise die Mainzer Gesangbuchbibliographie⁶ oder das Projekt „Lyrik und Lied“ (2004–2006),⁷ welches gemeinsam mit dem Deutschen Seminar der Universität Freiburg und dem damaligen Deutschen Volksliedarchiv auf den Weg gebracht wurde. Kurzke prägte mit seinen Forschungen auch die praktische Gesangbucharbeit, etwa bei der Erarbeitung des neuen katholischen Gebet- und Gesangbuches *Gotteslob* (2013). Zusammen mit Christiane Schäfer und anderen Mitarbeiter*innen lieferte er nicht nur liedgeschichtliche Dossiers,⁸ sondern wirkte auch subkutan mit, indem seine hymnologischen Prinzipien in der Arbeitsgruppe „Lieder“ stets intensiv diskutiert wurden.⁹

So gesehen war der kulturwissenschaftliche Ertrag riesig; Kurzke hat das Fach „Hymnologie“ wohl wie kein Zweiter umgeprägt und das Fach interdiszi-

³ <https://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/interdisziplinärer-arbeitskreis-gesangbuchforschung/>, aufgerufen am 10. Januar 2017.

⁴ Vgl. hierzu den Abschlussbericht von Hermann Kurzke: http://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/files/2014/01/Abschlussbericht_Kolleg.pdf, aufgerufen am 10. Januar 2017. Dort heißt es über das Forschungsprogramm des Kollegs: „Es lief im Grunde darauf hinaus, die gesamte Hymnologie mit den heutigen kulturwissenschaftlichen Methoden neu aufzupflügen und dieses noch im 19. Jahrhundert hochangesehene Fachgebiet im Bewusstsein der Geisteswissenschaften neu zu verankern.“

⁵ Vgl. hierzu auch die von Hermann Kurzke herausgegebene Reihe Mainzer Hymnologische Studien (<https://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/mainzer-hymnologische-studien/>, aufgerufen am 10. Januar 2017).

⁶ <https://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/gesangbuchbibliographie/>, aufgerufen am 10. Januar 2017.

⁷ *Freiburger Anthologie – Lyrik und Lied. Digitale Dokumentation von lyrischen Kurztexten*, hg. vom Deutschen Seminar I der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, dem Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg und dem Interdisziplinären Arbeitskreis Gesangbuchforschung der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. – Die Inhalte dieser Plattform wurden später auf die Website www.liederlexikon.de überführt.

⁸ Die Lieddossiers erscheinen in veränderter Form als Liedkommentar zum *Gotteslob*, vgl. Ansgar Franz, Hermann Kurzke, Christiane Schäfer (Hg.), *Die Lieder des Gotteslob von A–Z. Geschichte – Musik – Kultur*, Stuttgart 2017.

⁹ Der Autor des vorliegenden Beitrags war von 2004 bis 2013 Mitglied der „Arbeitsgruppe I Lieder“ zur Erstellung eines neuen katholischen Gesangbuches für die Bistümer Deutschlands und Österreichs.

plinär geöffnet. Freilich blieb einiges „Puder“ trotzdem haften und die „Aromen“ wirkten tatsächlich nach; ich werde am Schluss meines Beitrags kurz darauf zurückkommen.

Eine rezeptions- und diskursgeschichtliche Studie zum Lutherlied *Ein feste Burg ist unser Gott*

Das Thema *Hymnologie als Kulturwissenschaft* möchte ich nun mit meiner eigenen Arbeit zum Lutherlied *Ein feste Burg ist unser Gott* verknüpfen, die 2014 in Münster erschienen ist.¹⁰ Diese Schrift steht in der Forschungstradition Kurzkes, ein Umstand, der auch von Rezensenten nicht unbemerkt geblieben ist. So schreibt der Straßburger Musikwissenschaftler und Theologe Beat Föllmi, die Studie sei ein herausragendes Beispiel für jene „neue Hymnologie“, die sich in den letzten Jahren vor allem an der Universität Mainz mit Hermann Kurzke herausgebildet habe.¹¹

Der Titel meiner Arbeit, *Religion – Nation – Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, deutet bereits auf zwei kulturwissenschaftliche Perspektiven hin, die mir wichtig waren, nämlich eine rezeptions- und eine diskursgeschichtliche. Ziel der Studie war es, anhand der Rezeption des genannten Lutherliedes den national-religiösen Diskurs in der Zeit zwischen 1800 und etwa 1920 nachzuzeichnen.¹² Dabei sollte unter dem Begriff „Rezeption“ nicht einfach Fassungsgeschichte, sondern die umfassende Wirkungsgeschichte eines literarischen Textes verstanden werden.¹³ Vorbild hierfür war das Buch *Hymnen und Lieder der Deutschen* (1990) von Kurzke, das nicht nur ein Forschungsprogramm anbot, sondern anhand von Beispielen (unter anderem zu *Ein feste Burg ist unser Gott*) auch dessen Umsetzung vorführte. Kurzke hob dabei die produktive Kraft von Liedveränderungen und -aneignungen hervor; „die Wirkungsgeschichte eines Textes“ sei „nicht nur als Folge von unzureichenden und falschen Inter-

¹⁰ Michael Fischer, *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, Münster 2014.

¹¹ Beat Föllmi, [Rezension zu] Michael Fischer, *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral Ein feste Burg ist unser Gott zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, Münster 2014, in: *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* 96, Nr. 2 (April–Juni 2016), S. 197.

¹² Fischer 2014, S. 16. – Zur musikalischen Rezeption vgl. Michael Fischer, Vom Reformationslied zum nationalprotestantischen Symbol: Der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ in musikalischen Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts, in: Beat A. Föllmi, Nils Grosch, Mathieu Schneider (Hg.), *Music and the construction of national identities in the 19th century*, Baden-Baden & Bouxwiller 2010, S. 225–240.

¹³ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 18.

pretationen des Urtextes zu sehen“, sondern als „sukzessive Entfaltung eines Sinnpotentials“. ¹⁴ Dies gelte auch dann, wenn Texte ideologisch vereinnahmt und gebraucht werden; Kurzke spricht in diesem Zusammenhang vom „Schock der Wirkungsgeschichte“. ¹⁵

In theoretischer Hinsicht spielten für meine Arbeit des Weiteren die Überlegungen des Bielefelder Germanisten Wolfgang Braungart eine zentrale Rolle. Die Hauptthese lautet, dass für die politische Kommunikation das Ästhetische essentiell sei: „Politische Kommunikation ist immer auch ästhetisch mehr oder weniger elaborierte Kommunikation.“ ¹⁶ Ein wichtiges Element dieser Kommunikation stellt das Religiöse dar; die religiösen Traditionen von Gesellschaften stellen Sinnressourcen und Symbolwelten zur Verfügung, die besonders in Umbruchs- und Krisenzeiten politisch fruchtbar gemacht werden können. ¹⁷

Die Produzenten nationaler bzw. bellizistischer Diskurse griffen bereitwillig auf solche Traditionsbestände zurück. Mythen wurden gepflegt und regeneriert und immer wieder neue, ästhetisch überzeugende „Anschauungen, Vorstellungen, Imaginationen“ hervorgebracht, wie Braungart betont. ¹⁸ Die religiöse Aufladung der Nation bedurfte ebenso wie die Nationalisierung der Religion solcher Artefakte bzw. Symbole – sprachliche genauso wie visuelle, auditive oder performative. ¹⁹

Schließlich ist darauf zu verweisen, dass politische und religiöse Kommunikation und ihre ästhetischen Hervorbringungen keineswegs zweckfrei sind, sondern bestimmte Funktionen übernehmen. Dies gilt auch für das Lutherlied; die damit verbundenen Diskurse waren normativ, appellativ und persuasiv ausgerichtet. ²⁰ Es war mir für meine Arbeit wichtig, diese herrschaftstheoretische und ideologiekritische Perspektive einzunehmen. In den Worten Kurzkes: Diskurse (auch hymnologische!) zielen „nicht auf Wahrheit, sondern sie sind Epiphänomene von Interessen, der Interessen des Körpers, der Interessen der Macht“. ²¹

¹⁴ Kurzke 1990, s. Anm. 2, S. 229.

¹⁵ Ebd., S. 210-231.

¹⁶ Wolfgang Braungart, *Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen*, Göttingen 2012, S. 51.

¹⁷ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 19.

¹⁸ Braungart 2012, s. Anm. 16, S. 176.

¹⁹ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 20.

²⁰ Ebd.

²¹ Hermann Kurzke, Nationalhymnen sind säkularisierte Kirchenlieder, in: Cornelia Kück, Hermann Kurzke (Hg.), *Kirchenlied und nationale Identität*, Tübingen 2003, S. 2.

Ausgehend von diesen kulturwissenschaftlichen Prämissen musste die Quellenbasis meiner Arbeit weit gefasst werden: Gesang- und Liederbücher spielten zwar eine Rolle, aber mehr noch waren Predigten, Reden, populäre Kleinschriften und Liedpostkarten von Bedeutung.²² Es war erklärtes Ziel der Untersuchung, populäre Diskurse zu erheben und somit einen Beitrag zu einer weitgefassten Literatur- und Mediengeschichte des 19. Jahrhunderts bzw. des Ersten Weltkrieges zu leisten.²³

Das Lutherlied im 19. Jahrhundert

Den inhaltlichen Ausgangspunkt meiner Untersuchungen stellten die anti-napoleonischen Kriege (sog. Befreiungskriege) und das Wartburgfest 1817 dar. In dieser Umbruchszeit vermischten sich religiöse, historische und nationale Momente unauflösbar miteinander.²⁴ Der Choral wurde in einen neuen symbolischen und gesellschaftlichen Kontext gestellt, „die alten Metaphern des Liedes neu gefüllt“ und „die eschatologischen Bilder in eine andere Semantik überführt“.²⁵ Kontrafakturen der Befreiungskriege wollten dabei nicht nur Denkgewohnheiten verändern – etwa nationales Bewusstsein schaffen –, sondern zum Handeln bewegen. Im Oktober 1813 hieß es beispielsweise:

Ein feste Burg ist unser Gott;
Auf, Brüder, zu den Waffen!
Auf! kämpft zu Ende aller Noth,
Glück, Ruh der Welt zu schaffen
Vor'm argen Feind,
Der schlecht es meint!
Sein' Rüstung ist
Gewalt und List:
Die Erd' hat nicht seines Gleichen.²⁶

Auch das Reformationsgedenken vor zweihundert Jahren war alles andere als unpolitisch: Insbesondere das Wartburgfest der Studierenden verband religiöse mit nationalen Anliegen.²⁷ Luther habe auf der Wartburg, so ein Redner

²² Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 21.

²³ Ebd., S. 20f.

²⁴ Ebd., S. 10 u. 25.

²⁵ Ebd., S. 25.

²⁶ Ebd., S. 32.

²⁷ Ebd., S. 35f.

des Jahres 1817, den „Kampf, den blutigen Kampf um Geistesfreiheit, Bürgergleichheit“ entzündet und die „römische Mönchsherrschaft“ überwunden.²⁸ Die Studierenden sollten dem „Worte der Wahrheit“ trauen, das mit der vierten Liedstrophe exemplifiziert und besiegelt wird:

Das Wort sie sollen lassen stahn,
Und kein'n Dank darzu haben:
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
Mit seinem Geist und Gaben.
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib;
Laß fahren dahin,
Sie habens kein'n Gewinn,
Das Reich muß uns doch bleiben.²⁹

Luthers Lied wurde also in den Dienst aktueller Anliegen gestellt, in diesem Fall ohne dass auch nur ein Wort des ursprünglichen Textes geändert werden musste, allein der textuelle und performative Kontext des Reformationsgedenkjahres 1817 eröffnete neue Sinndimensionen.

Die „Feste Burg“ war gleichfalls bei der Errichtung des Lutherdenkmals in Worms im Jahr 1868 und im Umfeld der deutschen Reichseinigung 1870/1871 als nationalprotestantisches Symbol präsent. Zwei Rezeptionslinien setzten sich fort, quasi eine innenpolitische und eine außenpolitische. Innenpolitisch standen Luther und sein Lied für Geistesfreiheit und bürgerliche Werte, wobei Exklusionstendenzen nicht fehlten (Sozialdemokraten, Katholiken und Juden wurden von der imaginierten Reichsgemeinschaft ausgeschlossen). Außenpolitisch wurde der Choral gegen Frankreich in Stellung gebracht; hier konnte eine Tradition der Befreiungskriege aufgenommen werden. Ein badischer Theologe meinte 1868, die beiden Tendenzen zusammenfassend:

Wenn der ächte Luther in seinem Denkmale in Worms neu aufersteht: dann muß auch sein Geist und seine Kraft im deutschen Volke auf's Neue aufleben, und der alte böse Feind mag draußen und drinnen höhnen und trotzen, wie er will, er schreckt uns nicht, denn wir sagen mit Luther:

²⁸ Ebd., S. 37.

²⁹ Ebd., S. 38.

Und wenn die Welt voll Teufel wär
 Und wollten uns gar verschlingen,
 So fürchten wir uns nicht so sehr,
 Es soll uns doch gelingen.³⁰

Ein feste Burg ist unser Gott im Ersten Weltkrieg

Im Ersten Weltkrieg erlebte die nationalistische und militaristische Rezeption des Lutherliedes ihren Höhepunkt – sowohl qualitativ wie auch quantitativ. Allein für die Zeit zwischen 1914 und 1918 konnten mehr als dreißig selbstständige Publikationen höchst unterschiedlicher Art nachgewiesen werden, die als Titel die Formulierung *Ein feste Burg* bzw. *Ein feste Burg ist unser Gott* gewählt haben.³¹ Zugleich konnte für diese Krisenzeit besonders deutlich herausgearbeitet werden, wie mithilfe des Lutherliedes das Zusammenspiel von Religion, Nation und Krieg funktioniert hat. Heuristisch erschien es mir dabei sinnvoll – wie es Friedrich Wilhelm Graf vorgeschlagen hatte³² – nach der „Theologisierung der Nation“ ebenso wie nach der „Nationalisierung der Theologien“ zu fragen.³³ Zahllose Pfarrer und Prediger, Theologen und Geisteswissenschaftler haben nämlich das Lied in eine „Weltkriegstheologie“ eingebettet,³⁴ die damals den kulturellen Mainstream abbildete. Der Historiker Frank Becker sprach sogar von einer „protestantischen Euphorie“, die zumindest zu Kriegsbeginn um sich gegriffen habe; zeitgenössisch wurde der Kriegsausbruch als eine Art Erweckungserlebnis gefeiert.³⁵



Abb. 1: Protestantische Nationalheilige? Luther und Bismarck auf einer Bildpostkarte, ungelauften, ohne Datierung (Sammlung Michael Fischer).

³⁰ Ebd., S. 45.

³¹ Vgl. ebd., S. 16 u. 237ff.

³² Friedrich Wilhelm Graf, Die Nation – von Gott „erfunden“?, in: Ders., *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*, 2. Aufl., München 2004, S. 115.

³³ Ebd., S. 16f.

³⁴ Ebd., S. 85f.

³⁵ Ebd., S. 88ff.

Als Material für die Untersuchung zum Ersten Weltkrieg habe ich drei Kriegspredigten aus dem Jahr 1914, patriotische Vorträge, Gebets- und Andachtsliteratur, hymnologische Schriften,³⁶ Kriegsslyrik³⁷ und – als Bildmedien – Liedpostkarten herangezogen. Die Plurimedialität erschien mir erforderlich, um (wie bereits angedeutet) die Breite und Tiefe des populären Diskurses abbilden zu können. Ein besonderes Augenmerk wurde schließlich auf die Feiern des Reformationsjubiläums des Jahres 1917 gelegt; das oft ausgeführte Thema „der deutsche Luther“ bestimmte die Interpretation des Liedes *Ein feste Burg ist unser Gott*, wie umgekehrt vom Choral eine spezifisch deutsch-nationale Luther- und Reformationsdeutung ausging. Ich gebe nur ein Beispiel, vom Berliner Theologen Friedrich Rittelmeyer stammend:

„Ein feste Burg ist unser Gott!“ Das verstanden die Deutschen. – Aber auch um Wehr und Waffen wußten sie, wie nicht leicht ein andres Volk. [...] Wenn aber der wehrhafte Mann angetan war mit guter Wehr und Waffen, dann nahm er es auf mit jedem Feind, dann gelüstete ihn schier nach Kampf und Krieg. „Ein gute Wehr und Waffen ist unser Gott!“ Das war deutsch für Deutsche geredet. Die alte Lust an Kraft und Kampf, die unverwüstliche grunddeutsche Kampfesfreude ist überhaupt gleichsam der natürliche Hintergrund dieses Liedes. Von da aus erhebt es sich in seine religiöse Herrlichkeit hinein.³⁸

Sprechend hierfür sind die Kontrafakturen und lyrischen Aneignungen des Lutherliedes. Eine deutsche Eisenbahnwaggon-Aufschrift des Jahres 1914 soll gelautet haben:

Des Deutschen Gebet: Ein' feste Burg ist unser Gott.

Des Franzosen Gebet: Mit unsrer Macht ist nichts getan.³⁹

In einem Kriegsliederbuch (*Gloria-Victoria! Des Deutschen Volkes Liederbuch aus großer Zeit*, Leipzig 1915) war zu lesen:

³⁶ Vgl. hierzu: Michael Fischer, Militarisierte Hymnologie. Das Lutherlied *Ein feste Burg ist unser Gott* im Ersten Weltkrieg, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2010), S. 93-102.

³⁷ Vgl. ferner: Michael Fischer, Zur lyrischen Rezeption des Lutherliedes *Ein feste Burg ist unser Gott* im Ersten Weltkrieg, in: Nicolas Detering, Michael Fischer, Aibe-Marlene Gerdes (Hg.), *Populäre Kriegsslyrik im Ersten Weltkrieg*, Münster 2013, S. 67-95.

³⁸ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 136.

³⁹ Ebd., S. 297. Vgl. ferner: Michael Fischer, Soldatenhumor und Volkspoesie? Eisenbahnwaggon-Aufschriften im Ersten Weltkrieg, in: Nicolas Detering, Michael Fischer, Aibe-Marlene Gerdes (Hg.), *Populäre Kriegsslyrik im Ersten Weltkrieg*, Münster 2013, S. 155-190.

Ein' feste Burg ist unser Gott
Für unsre Wehr und Waffen,
Er wird uns helfen aus der Not
Die Neider uns geschaffen.
Zum Kampfe nun hinaus
Gott schützet unser Haus.
Die Trommel ruft zum Streit,
Wir sind zum Kampf bereit,
Der Sieg, er muß uns bleiben.⁴⁰

Mit Händen ist anhand dieser Beispiele die Immanentisierung des Liedes zu greifen, die Vertikale von Luthers Eschatologie wurde gleichsam in die Horizontale gewendet.⁴¹ Der „Feind“ ist jetzt nicht mehr metaphysisch zu verstehen (Tod, Teufel, Hölle), sondern wird auf die konkreten Kriegsgegner bezogen. Diese semantischen Veränderungen sind jedoch nur bedingt als Säkularisierung zu verstehen; vielmehr handelt es sich um gezielte Sakralisierungsstrategien, die dem Krieg eine religiöse Weihe verleihen sollten:

Wenn Wolfgang Braungart festhält, dass „Sakralisierungstendenzen“ zu den „modernen politischen Systemen“ gehören, insbesondere dann, „wenn zum Ausdruck gebracht werden soll, was besonderen Rang und Wert für ‚das Ganze‘ besitzt“, gilt dies in eminenter Weise für *Ein feste Burg ist unser Gott*.⁴²

Unmittelbar nach Kriegsende begann der Kampf um die Deutung des Krieges und um die Erinnerungskultur. Kriegsanlass, Kriegsverlauf und Kriegsende sollten erklärt und verklärt werden, um den Entbehrungen und dem Sterben einen Sinn zu geben. Zugleich mussten die enttäuschten nationalen Erwartungen eine Kompensation erfahren. Wieder waren es Theologen, welche Interpretationshilfen gaben, wieder war es der Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, der eine entsprechende Metaphorik bereitstellen konnte.⁴³ Evangelischerseits wurde das Lutherlied monumentalisiert. Der Berliner Hof- und Domprediger Bruno Doehring brachte unter dem Titel *Ein*

⁴⁰ Ebd., S. 311. – Dieser Text wurde als „weltlich“ ausgewiesen; einer anderen Kontrafaktur des Jahres 1914 mit dem Incipit „Ein' feste Mauer um uns bau, / es droh'n die Feind ohn' Maßen“ hingegen war die Empfehlung beigegeben, das „Lied zu gelegentlichem Gebrauch im Gesangbuche aufzubewahren“ (ebd., S. 297).

⁴¹ Ebd., S. 225.

⁴² Ebd., S. 225.

⁴³ Ebd., S. 179.

feste Burg eine zunächst zweibändige, später einbändige Sammlung von Kriegspredigten und Ansprachen heraus, die zwischen 1914 und 1921 in verschiedenen Ausgaben erschien.⁴⁴ Das Werk diente vom Kriegsbeginn bis in die Anfangsjahre der Weimarer Republik hinein dazu, die Erinnerung an den Weltkrieg wachzuhalten und religiös zu interpretieren.⁴⁵ Umgekehrt versuchte der Jesuit Hartmann Grisar nach Kriegsende den Nationalprotestantismus insgesamt und sein Symbol, den Choral *Ein feste Burg ist unser Gott*, zu dekonstruieren. Grisars diesbezügliche Schrift⁴⁶ stellt eine konfessionalistische und religionspolitisch motivierte Abrechnung dar⁴⁷ – gleichsam als Kontrapunkt zur Monumentalisierung durch Doehring.

Kulturwissenschaftliche Schlussbetrachtung der Studie

Für die Schlussbetrachtung meiner Studie zum Lutherlied *Ein feste Burg ist unser Gott* wurden quer zur chronologischen Gliederung des Hauptteils vier Forschungsparadigmen zur Analyse herangezogen. Zunächst wurde dabei auf die Rezeptionsästhetik zurückgegriffen, ein Modell, welches von Hermann Kurzke für die Liedforschung und Hymnologie fruchtbar gemacht wurde. Sodann sollte anhand der Studien des evangelischen Theologen Friedrich Wilhelm Graf⁴⁸ die Verknüpfung religiöser und nationaler Gehalte beleuchtet werden. Ergänzend trat in Anlehnung an Klaus Vondung⁴⁹ die Untersuchung eines literarischen Motivs bzw. eines Symbols hinzu, nämlich die Vorstellung vom „Weltgericht“. Zuletzt habe ich – unter Zuhilfenahme der Religionssoziologie und eines formalisierten Religionsbegriffs⁵⁰ – die gesellschaftlichen Funktionen nationalprotestantischer Diskurse im Umfeld des Lutherliedes zusammengefasst.⁵¹ Dabei ging es um die Fundierungs-, Integrations-, Legitimierungs-, Kompensations- und Protestfunktion des Religiösen, wobei das zuletzt genannte Element im Umfeld des Chorals *Ein feste Burg ist unser Gott* und seiner Verwendung im Ersten

⁴⁴ Der Titel der einbändigen Ausgabe Berlin 1921 lautete: *Ein feste Burg. Denkmäler (!) evangelischer und deutscher Art aus schwerer Zeit*. Hrsg. von D. Bruno Doehring, Hof- und Domprediger in Berlin. Neue große Prachtausgabe.

⁴⁵ Vgl. Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 180.

⁴⁶ Hartmann Grisar, *Luthers Trutzlied Ein feste Burg in Vergangenheit und Gegenwart*, Freiburg 1922.

⁴⁷ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 202.

⁴⁸ Vgl. Friedrich Wilhelm Graf 2004, s. Anm. 32, S. 102-131.

⁴⁹ Vgl. Klaus Vondung, Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik, in: Ders. (Hg.), *Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*, Göttingen 1980, S. 62-84.

⁵⁰ Referenzautoren waren die Soziologen Hubert Knoblauch und Franz-Xaver Kaufmann.

⁵¹ Fischer 2014, s. Anm. 10, S. 203f.

Weltkrieg keine Rolle spielte.⁵² Die Ergebnisse brauchen hier nicht weiter ausgeführt zu werden, weil es mir an dieser Stelle eher um methodische Fragen geht. Damit leite ich zum letzten Punkt meiner Ausführungen über.

Ausblick auf eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Hymnologie⁵³

Wenn ich zum Schluss eine Perspektive für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Hymnologie⁵⁴ entwerfen soll, tue ich dies in aller Vorsicht und nicht mit dem Anspruch, selbst alle Punkte einlösen zu können⁵⁵ oder dies gar in meiner eigenen Studie bereits getan zu haben. Vielmehr entwerfe ich zwei Reihen von Thesen; zunächst drei Voraussetzungen, die mir wichtig erscheinen:

1. Ausgangspunkt für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Hymnologie ist ein offener, pluraler und enthierarchisierter Kulturbegriff,⁵⁶ der das Ganze des menschlichen Lebens und der menschlichen Hervorbringungen in den Blick nimmt (holistischer Kulturbegriff), nicht nur einzelne Teilbereiche wie Literatur, Musik oder Theologie. Als Arbeitsdefinition könnte die Bestimmung des Medien- und Kulturwissenschaftlers Marcus S. Kleiner stehen: „Unter Kultur verstehe ich die Formen- und Bedeutungsvielfalt symbolischer Ordnungen, Handlungen und Äußerungen, in denen sich Selbst- und Weltbilder, Wahrnehmungsweisen und Mentalitäten widerspiegeln und konstituieren.“⁵⁷ Demnach wäre Kultur ein „kollektives Sinnsystem“⁵⁸, aber ebenso eine soziale Praxis und – wenn man so will – ein Akt der Wirklichkeitsgenerierung oder Welterschaffung.

⁵² Ebd., S. 234f.

⁵³ Der Verfasser dankt den Kolleg*innen Prof. Dr. Peter Bubmann (Erlangen-Nürnberg), Prof. Dr. Beat Föllmi (Straßburg), Prof. Dr. Andreas Marti (Bern) und Dr. Christiane Schäfer (Mainz) für die kritischen Rückmeldungen und Anregungen zu diesem Abschnitt.

⁵⁴ Zur Debatte, ob und wie Theologie Kulturwissenschaft sein kann, vgl. beispielsweise Friederike Nüssel, Theologie als Kulturwissenschaft, in: *Theologische Literaturzeitung* 130 (2005), Sp. 1153–1168. Online: <http://www.thl.z.com/artikel/13717/>, aufgerufen am 11. Januar 2017.

⁵⁵ Vgl. meine Thesen zum Einbezug von Theorieelementen in die hymnologische Forschung in: Konfessionalisierung als Paradigma hymnologischer Forschung. Johann Schefflers „Heilige Seelen-Lust“ und ihr historischer Hintergrund, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 43, (2004), bes. S. 203f.

⁵⁶ Zur Typologie des Kulturbegriffs vgl. Andreas Reckwitz, *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*, 3. Aufl., Weilerswist 2012, S. 64–90.

⁵⁷ Marcus S. Kleiner, Einleitung, in: Marcus S. Kleiner, Michael Rappe (Hg.), *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, Münster 2012, S. 21.

⁵⁸ Ebd.

2. Der Begriff „Kulturwissenschaft“ impliziert nicht eine neue Einzel- oder Metadisziplin, die neben oder gar über den natur-, geistes- und sozialwissenschaftlichen Fächern steht, sondern vielmehr eine Methode, ein „fachübergreifendes Regulativ“, das sich in neuer Weise mit den vielfältigen Kulturen (der Plural ist bewusst gesetzt) und ihren Ausprägungen in Institutionen, Objekten, Symbolen, Texten und Handlungen beschäftigt.⁵⁹
3. Die traditionelle Hymnologie müsste dementsprechend verschiedene „Ismen“, soweit diese noch als „Aromen“ des 19. und frühen 20. Jahrhundert ihren Duft verströmen, vollständig ablegen, insbesondere den Historismus, Positivismus, Dogmatismus, Konfessionalismus, Traditionalismus und Ästhetizismus. Stattdessen wäre Anschluss zu suchen an eine Form der Theologie, die sich selbst als Kulturwissenschaft begreift und die evtl. noch vorhandenen Denkmuster einer „Dialektischen Theologie“ mit ihrem „antikulturalistischem Affekt“, um Petra Bahr zu zitieren, ablegt.⁶⁰



Abb. 2 und 3: Mit Musik den Teufel bezwingen – der deutsche Kaiser Wilhelm II. und der US-amerikanische Popkünstler Michael Jackson.⁶¹

⁵⁹ Markus Fauser, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, 5. Aufl., Darmstadt 2011, S. 9.

⁶⁰ Vgl. Petra Bahr, Protestantische Theologie im Horizont der Kulturwissenschaften, in: Friedrich Jaeger, Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Stuttgart 2011, S. 656-670, Zitat S. 656. – Bahr verweist unter anderem auf die historischen Vorbilder Herder, Schleiermacher und Troeltsch.

⁶¹ Abb. 2: Bildpostkarte, gelaufen, vor 1918 (Stempel unleserlich), Sammlung Michael Fischer;

Aus diesen drei Prämissen folgen nun vier positive Thesen für eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Hymnologie sowie ein kurzer Abspann zur Terminologie:

1. Die bereits bisher bestehende Inter- und Transdisziplinarität muss weiter ausgebaut werden, etwa in Richtung allgemeine Soziologie, Gender Studies, Wissens-, Kunst- und Religionssoziologie oder in Richtung Sprach-,⁶² Bild- und Medienwissenschaft⁶³ bzw. Empirische Kulturwissenschaft / Kulturanthropologie. Gewinnbringend wäre ebenso der Anschluss an die Populärkulturforschung und an die Populärmusikforschung,⁶⁴ insbesondere in Fragen der Empirie (bezogen auf die Artefakte und die Akteure).⁶⁵ Dies könnte auch dazu führen, dass sich die Hymnologie von den identitätsstiftenden „Meistererzählungen“ und ihrer Helden- und Heiligungsgeschichtsschreibung (Martin Luther, Paul Gerhardt,⁶⁶ Jochen Klepper etc.) verabschiedet und sich (noch mehr) populären Gegenständen zuwendet, der religiösen Alltagskultur.⁶⁷
2. Die Hymnologie sollte die Selbstreflexivität der Kulturwissenschaften⁶⁸ aufnehmen und ihr eigenes Tun einordnen. Dies gilt für die Wissenschaftsgeschichte genauso wie für die aktuelle Forschung: Hymnologie erforscht nämlich nicht nur eine spezifische Form religiöser Musikkultur, sondern formt diese (etwa durch Generierung, Normierung und Kanonisierung von Wis-

Abb. 3: Artwork von David LaChapelle auf der Website <http://www.truemichaeljackson.com/highly-developed-soul-and-messenger/>, aufgerufen am 11. August 2017.

⁶² Vgl. Britta Martini, *Sprache und Rezeption des Kirchenliedes. Analysen und Interviews zu einem Tauflied aus dem evangelischen Gesangbuch*, Göttingen 2002.

⁶³ Petra Bahr beklagt zu Recht, dass die Kulturgeschichtsschreibung des Christentums „nach wie vor die Medialität der von ihr erforschten Zeugnisse kaum bedenkt“ (ebd., S. 662).

⁶⁴ Vgl. Kleiner; Rappe 2012, s. Anm. 57.

⁶⁵ Vgl. Peter Bubmann, Das „Neue Geistliche Lied“ als Ausdrucksmedium religiöser Milieus, in: *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 7 (2010), H. 3, online abrufbar unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2010/id=4427>, aufgerufen am 15. Februar 2017.

⁶⁶ Vgl. hierzu kritisch: Michael Fischer, „Er ist gestorben und lebet noch“. Die Paul-Gerhardt-Schriften des Jahres 1907 als Beispiele evangelischer Hagiographie. Anhang: Schriften zum Paul-Gerhardt-Jahr 1907, Freiburg 2008. Online abrufbar unter: www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5558, abgerufen am 15. Februar 2017.

⁶⁷ Vgl. Hubert Knoblauch, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2009.

⁶⁸ Fauser 2011, s. Anm. 59, S. 13f.; vgl. Bahr 2011, S. 669: „Theologie im Horizont der Kulturwissenschaft sollte zukünftig Fremd- und Selbstwahrnehmung, also religionswissenschaftliche, religionssoziologische und religionsphilosophische Perspektiven und die theologischen Hinsichtnahmen miteinander verschränken.“

sen) und ist damit selbst ein Teil kultureller Praxis, zumal hymnologische Arbeit auf die gesellschaftlichen Teilsysteme Religion und Kirchen einwirkt. Anders gesagt: Hymnologie war in ihrer Geschichte nicht nur Kulturinterpret, sondern in gewisser Weise auch „Kulturgenerator“. In diesem Zusammenhang hat die Hymnologie der Gegenwart die Aufgabe, identitätsstiftende Prozesse (etwa: konfessionelle Deutungs- und Selbstdeutungsmuster) zu erklären und die Konstruktion von Traditionen (*invented traditions* im Sinne von Eric Hobsbawm) nachzuzeichnen.

3. Neben dem Prinzip der Reflexivität ist für die Kulturwissenschaften das Prinzip der Kritik wichtig, auch in Form von Ideologie- und Herrschaftskritik. Jeder Diskurs ist mit Macht verbunden; es geht immer auch um Deutungs- und Geltungshoheit. Für die Hymnologie wären beispielsweise die gesamten normativen theologischen und ästhetischen Diskurse kritisch zu befragen,⁶⁹ wie diese entstehen, wirkmächtig werden und welche Interessen durch sie befriedigt werden. Auf das Wort Kurzkes (in Anschluss an Foucault), dass Diskurse nicht auf Wahrheit zielen, sondern als Phänomene der Macht zu deuten sind, wurde bereits verwiesen.⁷⁰ Zum Prinzip der Kritik gehört auch die „traditionskritische Revision des kulturellen Kanons“, wie sie von den Kulturwissenschaften gefordert wird.⁷¹ Im Anschluss an Petra Bahr wäre ferner darauf zu verweisen, dass es nicht Aufgabe der Theologie (resp. der Hymnologie) ist, „bestimmte kulturelle Manifestationen *sub specie aeternitatis* als schlechte oder gute zu bewerten“.⁷² Anders gesagt: Die Stärke der Theologie und der akademischen Hymnologie liegt in ihrer symbol- und zeichnendenden Kraft, also in der Hermeneutik, weniger in ihrer normativen Orientierung.
4. Schließlich ist eine sich kulturwissenschaftlich verstehende Hymnologie säkular auszurichten. Das bedeutet nicht, dass theologische Fragestellungen in Zukunft keine Rolle mehr spielen sollen, ganz im Gegenteil. Aber methodisch sollte die Hymnologie ähnlich wie Religionswissenschaft oder Religionssoziologie von einem methodischen Agnostizismus ausgehen, also die Wahrheitsfrage für die wissenschaftliche Arbeit einklammern.⁷³ Auch die früher vorgetragene Affini-

⁶⁹ In diesem Zusammenhang wäre auch der zugrundeliegende normative Kulturbegriff zu reflektieren, vgl. Reckwitz 2012, s. Anm. 56, S. 65-72.

⁷⁰ Kurzke 2003, s. Anm. 21, S. 2.

⁷¹ Hartmut Böhme, Peter Matussek, Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbeck bei Hamburg 2000, S. 13.

⁷² Bahr 2011, s. Anm. 60, S. 668.

⁷³ Vgl. Hubert Knoblauch, *Religionssoziologie*, Berlin 1999, S. 14ff.

tätsregel, nach der nur derjenige sachgerecht diese Wissenschaft betreiben kann, der singt oder singend die Inhalte nachvollzieht,⁷⁴ ist meines Erachtens als wissenschaftsfremd zurückzuweisen. Des Weiteren sollte der Konnex zu den institutionell verfassten Kirchen und ihren Leitungen reflektiert werden; hier ist professionelle Distanz vonnöten, die eine fundierte und konstruktive Mitarbeit bei der Erarbeitung von Gesangbüchern meines Erachtens eher befördert als behindert. Auf inhaltlicher Ebene würde eine säkulare Ausrichtung der Hymnologie dazu führen, dass ihr Gegenstand auf alle Formen der Musik ausgeweitet werden kann, die implizit oder explizit Religiöses zum Ausdruck bringen, auch außerhalb christlicher Denominationen bzw. Institutionen sowie in populärreligiösen Kontexten (etwa in den performativen und medialen Darbietungen populärer Musik).

Das hier vorgeschlagene Konzept einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Hymnologie bezieht sich zunächst auf die Bereiche der akademischen Forschung und Lehre. Sie muss unterschieden werden von einer praktisch ausgerichteten Hymnologie, die darauf abzielt, Lieder für ein Gesangbuch oder für einen einzelnen Gottesdienst auszuwählen. Es ist vollkommen unstrittig, dass hier normative – ästhetische und theologische – Gesichtspunkte eine Rolle spielen müssen. Indes kann eine sich kulturwissenschaftlich verstehende Hymnologie auch hierfür Maßstäbe bereitstellen und als kritisches Regulativ wirken, indem sie die oft fraglos vorausgesetzten Normen zur Diskussion stellt.

Zuletzt wäre zu fragen, ob der Begriff „Hymnologie“ – ein griechisch-lateinisches Kompositum, mit dem seit dem 19. Jahrhundert die Lehre vom Kirchengesang bezeichnet wurde – nicht durch eine offener und weniger historisch und konfessionell belastete Bezeichnung abgelöst werden könnte. Nimmt man das kulturwissenschaftliche Programm ernst, könnte man von der inter- bzw. transdisziplinären Erforschung religiöser Liedkulturen sprechen. Zugegeben, der Begriff ist umständlich. Allerdings zeigt er im Gegensatz zum etablierten Begriff „Hymnologie“ an, dass es nicht nur um einzelne Objekte, um Artefakte geht (schon gar nicht beschränkt auf den kirchlichen Gesang⁷⁵), sondern um ein Beziehungsnetz, um eine kulturelle bzw. soziale Praxis, welche die einzelnen Lieder und Liedmedien umgibt.

⁷⁴ Christa Reich, *Evangelium: Klingendes Wort. Zur theologischen Bedeutung des Singens*, Stuttgart 1997, S. 51.

⁷⁵ Vgl. die aus meiner Sicht zu enge Definition der IAH: „Hymnologie ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kirchengesang, Kirchenlied und Gesangbuch“ (<http://iah-hymnologie.de/?p=4>, aufgerufen am 11. Januar 2017).

Zusammenfassung

Der Artikel möchte eine Hymnologie entwerfen, die sich als säkular ausgerichtete, aber theologisch und religionswissenschaftlich informierte Kulturwissenschaft versteht.

Ausgangspunkt ist ein weiter, offener und enthierarchisierter Kulturbegriff, der „Kultur“ im Plural denkt. „Kulturwissenschaft“ wird dabei nicht als eine Einzel- oder Metadisziplin verstanden, die neben oder gar über den natur-, geistes- und sozialwissenschaftlichen Fächern steht, sondern vielmehr als eine Methode, die die genannten Ansätze zusammenbringt. Um dies umzusetzen, müsste die Hymnologie ältere Ansätze und subkutan vorhandene Voreinstellungen (Historismus, Dogmatismus, Ästhetizismus etc.) überwinden.

Positiv gesprochen sollte die Hymnologie die bereits bisher gepflegte Inter- und Transdisziplinarität weiter ausbauen, insbesondere in Richtung Soziologie, Bild- und Medienwissenschaft oder Kulturanthropologie. Befruchtend wären zudem Ansätze aus der Populärkultur- bzw. Populärmusikforschung, um die musikalisch-religiöse Alltagskultur (auch außerhalb von Gottesdienst und Kirche) in ihrer gesamten Breite erforschen zu können. Der Autor plädiert zudem für die Prinzipien der Selbstreflexivität und der Kritik (etwa im Hinblick auf den etablierten hymnologischen Kanon, die Generierung von Wissen oder die identitätsstiftenden „Meistererzählungen“).

Als ersten Ansatz für eine solche kulturwissenschaftlich ausgerichtete Hymnologie stellt der Autor seine Arbeit zur Rezeption des Lutherchorals *Ein feste Burg ist unser Gott* vor (Münster 2014), freilich ohne den Anspruch zu erheben, etwa selbst alle gestellten Forderungen und Desiderate damit bereits erfüllt zu haben. Die genannte Arbeit steht in der Tradition des Mainzer Literaturwissenschaftlers Hermann Kurzke.

Abstract

The article sketches out an understanding of hymnology which is implicitly secularly oriented, formed as cultural studies and informed by theology and religious studies. The starting point is a broader, more open, and non-hierarchical notion of culture which considers “culture” in the plural. “Cultural studies” is not understood here as an individual discipline or meta-discipline that stands alongside, much less above, natural sciences, humanities, and social sciences, but rather more as a method which brings together these approaches. In order to do this, hymnology must overcome older approaches and subcutaneously present presuppositions (historicism, dogmatism, aestheticism, etc.).

Stated more positively, hymnology should further extend the interdisciplinarity and transdisciplinarity it has already cultivated, particularly in the direction of sociology, image and media studies, or cultural anthropology. Approaches from popular culture and popular music studies would be fruitful, in order to be able to research musical-religious daily life (also outside of liturgy

and church) in its full breadth. The author appeals for principles of self-reflexivity and criticism (for example, in view of the established hymnological canon, the generation of knowledge, or the identity-forming “grand narratives”).

As a first foray into such a hymnology oriented toward cultural studies, the author presents his work on the reception of the chorale by Luther, *Ein feste Burg ist unser Gott* (Munster, 2014), without, of course, presuming already to have fulfilled all the proposed demands and desiderata. This work stands in the tradition of the literary scholar Hermann Kurzke of Mainz.

The Reception of the spiritual song (geistliches Lied) as an object of hymnology

Preliminary remarks

Classical hymnology, an inheritance of the 19th century, was for a long time centred principally on the historical verification of normative hymn versions. At first this was in the context of the era after the enlightenment and the sometimes heavily altered hymn versions, in connection with efforts to provide a longed-for German unified hymnal (*Einheitsgesangbuch*). Research into the sources led back to the origins, and these original forms became the standard comparative material for work on hymnals of that time. In this process, an inherent methodological difficulty arose, for such original versions often could not be determined beyond doubt; this was certainly not just in the case of pre-Reformation hymns sourced from oral and manuscript traditions, but also with more recent hymns. Paul Gerhardt's texts in the various editions of the *Praxis Pietatis Melica* and in their settings by Johann Georg Ebeling are not always identical. This problem is even found in hymns of the 20th century, which frequently underwent a pre-literary stage in written copies and mechanical duplication before they arrived in an edited collection, and at times underwent further alteration in the editing process. One speaks here of a "soft identity" of hymns, which very often wander through history and through hymnals as a sort of text cloud with commonalities and differences.

1 Horizontal, synchronous reception

1.1 Change from one language to another

A particularly far-reaching migration in this is the transference of hymns to other languages. This happened early on from Latin to German, and after the Reformation for example, from German into Danish, or from French into many central European languages. In the era of the colonialization of North America, the transference was continental European languages into English; and significantly for this author, from languages of the whole world into German in the

20th century. Here, I recall our deceased colleague and friend Jürgen Henkys, who brought primarily Dutch and Swedish texts as well English texts into the German language. He commented in detail on the multitude of problems in this undertaking.¹ One should also cast a side glance at the current difficulties of the Roman Catholic Church with translation of the binding Latin liturgical texts into the vernacular. Translation is always interpretation, it demands decisions for one or other possibility, and decisions are not theologically neutral. The rigorous limitation of interpretational freedom in the instruction *Liturgiam authenticam* formulated by Joseph Ratzinger and Pope Wojtyła (John Paul II), issued in 2001 is another case. It led to utterly unusable results, rejected by bishops and bishops' conferences in various linguistic regions.²

By taking up the example of the famous or infamous “Gras-und-Ufer Hymn” (*Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer*), I hope to show, at least initially, what traps may be laid. The Swedish text contains the word “stranden”. The corresponding German word for this would be “Strand” (beach); but in the hymn we find “Ufer” (shore). What is the distinction? One sits on the beach and gazes out upon the wide sea – an image for breadth and freedom, corresponding to the original intention of the German hymn *Gott schenkt Freiheit* (God sends freedom) by Christa Weiss, the exemplar for the Swedish hymn. On the shore, particularly on a secure shore, one rescues oneself from the water – an image for security which, right at the outset, obscures the text, if not turning it upside down. Let it be mentioned that, as the text continues, there are other mistakes that run in the same direction: from “oändligt hem” (home without end) we get “ein Zuhause” (at home). The Swiss version by Markus Jenny avoids the *Ufer*-mistake, at least after correction, but there is worse to come, for then this becomes “ewiges Daheim” (eternal at-home-ness). That almost sounds like eternal hunting grounds ...

Such catastrophes need not always come about, but it is a hymnological task, among others, to analyze the shifts in meaning and emphasis through translation.

1.2 The shift from one confession to another

In our era oriented toward good neighbourliness and brotherly/sisterly community, hymns changing from one confession to another are no great problem. Receiving material across confessional boundaries in German-speaking regions,

¹ Jürgen Henkys, *Gott loben mit einem Mund. Zur Nachdichtung fremdsprachlicher Kirchenlieder*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 37 (1998), pp. 179-195.

² In the *Motu Proprio Magnum Principium* of 3 September 2017, Pope Francis emphasized the primacy of intelligibility in the vernacular and thus corrected *Liturgiam authenticam*.

above all in the 20th century, has occurred in grand style: Catholic-Protestant cooperation has existed since the Jugendbewegung (Youth movement) around and after 1900³, Protestant-Catholic first in the collection *Kirchenlied* of 1938⁴, thereafter especially following the liturgy reform as a result of the Second Vatican Council, as the need for hymnic forms usable in the liturgy exploded. Since the Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (Fellowship for Ecumenical Hymn Repertoire) was established in 1969, there have only seldom been difficulties in this respect. One such example is Luther's strophic versification of Psalm 130, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Here, the Catholic side at first could not accept the radical formulation "es ist doch unser Tun umsonst, auch in dem besten Leben" (our action is indeed for nothing, even in the best life). A commonly crafted footnote brought a remedy – but it didn't make its way into the hymnals. It said: "Ethical and personal responsibility are not excluded in this hymn (stanza 2), but rather presupposed. 'When you have done all that you were ordered to do, say, 'We are worthless slaves; we have done only what we ought to have done!'" (Luke 17:10, NRSV). It was a matter of a key dictum of faith for the text writer."

The Catholic *Gotteslob* hymnal of 1975 published only an abbreviated three-stanza version, the 2013 *Gotteslob* extending this to a four-stanza version. Both avoid the sharp statement of the second stanza. The Swiss *Katholisches Gesangbuch* of 1998 contains the full text, but without the safeguarding annotation. For Protestant hymnals there is certainly no problem, at least not from a dogmatic-theological viewpoint.

In this respect, the Catholic reception of individual hymns is less interesting than the genre of the German hymn as a whole in the Reformation era. This is first observed in the Catholic hymnal of Michael Vehe, Leipzig, 1537.⁵ He obviously wanted to take the "unique selling point" of vernacular religious singing, which was a means of propaganda, from the hand of the Lutherans, as we would

³ Andrea Neuhaus, *Das geistliche Lied in der Jugendbewegung. Zur literarischen Sakralität um 1900*, Tübingen 2005. – Idem, Geistliche Lieder in außerkirchlichen Kontexten: Die Lieder der Jugendbewegung, in: Michael Fischer, Christian Senkel (eds.), *Säkularisierung und Sakralisierung. Literatur – Musik – Religion*. Tübingen 2004, pp. 143-154.

⁴ Josef Diewald, Adolf Lohmann, Georg Thurmair (eds.), *Kirchenlied. Eine Auslese geistlicher Lieder für die Jugend*, Düsseldorf 1938. – Further reading: Thomas Labonté, *Die Sammlung „Kirchenlied“ (1938). Entstehung, Corpusanalyse, Rezeption*, Tübingen 1938.

⁵ Andreas Scheidgen, *Katholische Gesangbücher im Reformationsjahrhundert*, in: Dominik Fugger, Andreas Scheidgen (eds.), *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, Tübingen 2008, pp. 4-8, esp 5. – Michael Vehe, *Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder / vor alle gutthen Christen nach ordnung Christlicher kirchen*, Leipzig 1537, facs. ed. Walther Lipphardt, Mainz 1970.

say today. For example, in Vehe's book we find, just as in Lutheran books, the Christmas hymn *Gelobet seist du, Jesu Christ* (*O Jesus Christ, All Praise to Thee*), the first stanza of which comes from the late Middle Ages. Like Luther, Vehe (or an unidentifiable author) made a multi-stanza hymn out of this – but with his own added stanzas. With the hymn *Mitten wir im Leben sind* (*In the very midst of life*), Vehe's starting point was obviously Luther's three-stanza version instead of the lone medieval stanza; however, he applied a few corrections. Where Luther speaks of Hell, he replaces this with – less radically – the judgment of God, sin, and the enemy.

Taking over melodies from the realm of Reformation hymns appears to have been relatively unproblematic. In the hymnal of Johannes Leisentritt, Bautzen 1567,⁶ Luther's *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (*From Heaven Above to Earth I Come*) is found with a strongly altered text. The opening stanza is frequently found in later Catholic collections, *Es kam ein Engel hell und klar* (*Then Came an Angel Bright and Clear*), set to Luther's melody, which certainly may have called forth Lutheran associations. That "Catholic" hymns are also to be found, vice versa, in Protestant hymnals of that era, is because they were known from medieval tradition and continued to be sung. In such cases, this transference is not connected to new texts, and hence does not constitute an explicit crossing of confessional boundaries.

2 Diachronic reception across generations

Preliminary remark

When hymns of previous generations continue to be used in liturgical orders, both in the wider church and privately, such use may primarily be valued in the positive sense of continuity. Passing on witnesses of faith is fundamental for the Christian church; the church cannot invent everything new in every generation, and the language handed down is a reservoir which can be drawn upon repeatedly.

On the other hand, transference difficulties are well-known. Even an rendition as faithful as possible to the original will have to be modernized orthographically, along with possible revised grammatical phenomena, and soon one is on the borderline of intervening in the substance. Further, language changes are ever relevant. What were current words and expressions in previous centuries can become, with time, unusual, hard to understand, or entirely misunderstood. If one wishes to retain such a text and its meaning, one must change such passages.

⁶ Johann Leisentritt, *Geistliche Lieder und Psalmen / der alten Apostolischer recht und wargläubiger Christlicher Kirchen*, Bautzen 1567, facs. ed. Walther Lipphardt, Kassel 1966.

It is still more difficult with theological content. Images of God and humanity shift with time. In many quarters today, it is one-sided images of God as domineering and authoritarian that cause difficulty, and at the same time, an image of humanity oriented toward passive acceptance of every sort of earthly suffering is no longer an image of commonality. A particularly difficult field is passion hymns. Most of them convey a medieval system of ransom, debt, and expiation by the Cross, which today should not be the only, and certainly not the dominant interpretation of Good Friday.

Melody transmission would be a chapter of its own. The melodies also change constantly, perhaps even stronger than texts in view of performance requirements and customs. On the other hand, problems of historical distance are rather less relevant. A simple medieval hymn melody can be used successfully even today. Thus, in what follows, we will concentrate more on texts.

2.1 Luther and the medieval tradition

Martin Luther created almost all his hymns on the basis of already existing texts. His creativity was exercised predominantly within the framework of a particular type of reception. One could investigate a long list of such hymns from this viewpoint. We select the Christmas hymn *Gelobet seist du, Jesu Christ*. The model was a one-strophe medieval „leise“, sung as a type of community response between the strophes of the Christmas sequence *Grates nunc omnes reddamus*. The extent to which Luther undertook alterations in this strophe, the first of his seven-strophe hymn, cannot be said for sure, because we do not know what form of the text he knew; the medieval texts are, for the most part, handed down in many variants. The fact that he added six further strophes to the first is decisive for the process of reception. Analysis of the newly-created hymn yields remarkable results: symmetry around the middle word of the middle line of the middle, fourth stanza, “Es leucht wohl *mitten* in der Nacht” (It shines in the *middle* of the night) and the transition – precisely at this spot – from Christology to soteriology, from the portrayal of what Christ is to the narration of what he does *for us*. In order to do this, Luther repeatedly employs formulations from the Creed, especially the Nicene-Constantinopolitan confession of faith, which had found its liturgical place in the Latin Mass: “Der Sohn des Vaters, Gott von Art” (Son of the Father, God in kind) quotes the line “true God from true God, begotten, not made, one in being/consubstantial with the Father” / “Deum verum de Deo vero, genitum non factum, consubstantialem patri.”

This complete theological reflection upon what transpired as God become incarnate brings about a shift also in the function of the hymn. While the medieval

strophe was a summarizing response by the congregation to the proclamation of the Christmas message in the sequence sung by the liturgical choir, the congregation itself has now taken on the proclamation. A new understanding of the congregation as a community of mature Christians is thereby manifested. This understanding was at least put forth in the Reformation, if not implemented in pastoral praxis. In any event, in communal song – to the extent it could be practically implemented – a participatory liturgy was put forth, as was also promoted for the Catholic liturgy more than 100 years ago in the oft-cited *Motu proprio* of Pius X under the slogan “*participatio actuosa*”. Transformation of the hymn proceeds in tandem with transformation of the understanding of community.

Similar comments could be made about Luther’s Easter hymn *Christ lag in Todesbanden*. He designated it himself as “Christ ist erstanden gebessert” (in the Wittenberg hymnals of 1529/1533 on leaf 8). The improvement here also consists in a refrain-type community response of the medieval “*leise*” being transformed into a well thought-out, theologically expansive text that considers passion and Easter as tightly linked. The congregation itself proclaims the message of the “*mysterium paschale*”, as does Catholic theology today.

I name as the third hymn one for Advent and Christmas, *Nun komm, der Heiden Heiland*, based on *Veni redemptor gentium* by Ambrose of Milan. Luther sticks closely to the Latin text here, so closely that one comprehends the text only by putting it into its context of the early church’s discussion of inner-Trinitarian relationships. On the other hand, we find here an example of how the appropriation affects the transformation of the melody, in that Luther did not appropriate the melody unchanged, but rather revised it so that it corresponds to the emphasis of accent syllables characteristic of the German language. In the Latin text the high note of the first line falls on *gen-tium*, Luther shifts the high note so that it falls on *Hei-den*. Thus to a certain extent he also translated the melody (even though for the Latin version the tie between accent and high note may well not have been so important.⁷) When later he developed *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* from the same melody by making a few alterations, he thereby accomplished the transfer into another genus, from the recitative-style formally organized medieval melody to a melodic form oriented to textual meaning and even textual affect. A single note is thus changed in the first line, and the recitative has become an insistent appeal, heightened in affect by the two-fold passing through the third scale degree.

⁷ Konrad Ameln, Lateinischer Hymnus und Deutsches Kirchenlied, in: *Musik und Kirche* 6 (1934), pp. 128-148. See also Andreas Marti, *Veni redemptor gentium*, in: *Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz*, Lfg. 2, Freiburg CH, Basel, Zürich 2003.

2.2 Literary aspirations in the baroque era

In the field of hymnology, we ascribe interventions in the forms of texts above all to the hymnal editors of the Enlightenment era. However, the development of a literary aesthetic for German poetry had already led to deep alterations in older texts by the beginning of the 17th century. The publication of Martin Opitz's *Von der deutschen Poeterey* (On Germany Poetry) in 1624 serves as a marker. At the formal level, a call for pure rhymes is found, as well as complete words without elision, rejection of foreign word rhymes, and agreement between verse accent and word accent. One of the most famous of German hymns, Philipp Nicolai's *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, had appeared a short time before, namely in 1599, and was thereby formally-aesthetically obsolete almost immediately. Thus it came about that in the 1646 hymnal from Hannover, not even a half century after its first publication, the hymn text was smoothed out and, in parts, deeply altered.⁸ The end of the second strophe, "Ey mein Blümlein / Hosianna / Himmlisch Manna / Das wir essen / Deiner kann ich nicht vergessen" (O my little flower / Hosianna / Heavenly Manna / That we eat / I cannot forget thee) became "Hertzlich Will ich Dich drumb preysen / Vnd erweisen / Daß man mercke / In mir deines Geistes Stärcke" (And therefore I will heartily praise you / And give witness / That others notice / The strength of thy spirit in me). This is hardly less drastic than the much-condemned editing of the Enlightenment around 1800.

Still more radical were the attempts to replace entirely the German adaptations of the French Psalter created by Ambrosius Lobwasser in 1565 and first published in 1573, because his verses did not correspond to the formal principles of the baroque. Opitz himself published a new rhymed version in 1637, but this did not reach wide implementation. Lobwasser had meanwhile become too rooted in Reformed usage, and Opitz's textual literalism hindered the Christological interpretation of the Psalms in the text itself, which was important to the Lutherans. Let it also be noted that Lobwasser's versification approximated the principles of the French meter and thus worked well joined to the melodies – the baroque critique was thus limited in this respect.

2.3 Aspirations of content in the enlightenment

Oh, how hymnology has repeatedly mocked and railed against the Enlightenment! The provocation for this was corrections such as in Paul Gerhardt's *Nun*

⁸ Cf. on this Hans-Christian Drömann, *Das Hannoversche Gesangbuch 1646*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 27 (1983), pp. 164-192. – On this hymn: Waltraut Ingeborg Sauer-Geppert, *Sprache und Frömmigkeit im deutschen Kirchenlied. Vorüberlegungen zu einer Darstellung seiner Geschichte*, Kassel 1984, pp. 170-212. Quotation from p. 174 and p. 181.

ruhen alle Wälder (*Now All the Woods Are Sleeping*) with consideration that the earth is round and the times of day shift, where “es schläft die ganze Welt” (the entire world sleeps) was made to be “es schläft die halbe Welt” (half the world sleeps): When we go to bed in Europe, our American friends are just getting to happy hour ... Of course, this shows a misjudgment of the poetic-symbolic level of language, but an endeavour for intellectual honesty and an effort to avoid difficulties of reception was also at work. Friedrich Ferdinand Traugott Heerwagen formulated this well in his *Literaturgeschichte geistlicher Lieder* (Religious Songs in Literary History) of 1797, where he numbered as mistakes in texts their “one-sidedness”:

On the mistakes of a congregational hymn in particular. To this belong the following:

1. When the expressions and the content of the hymn are individual or one-sided. Among one-sided expressions belong the words: youngling, servant, old man, brothers, which hinder the female sex in their devotion. But a hymn is individual in its content when it is oriented toward a particular condition, e.g. Valet will ich dir geben [*Farewell I gladly bid thee; ...*]. These are certainly hymns for old dying, ailing, and grief-stricken people.⁹

Today one would speak of inclusive language and gender-justice, nearly two hundred years passed before this question was again posed for the congregational hymn. Hymnology and hymnal work after 1820 indeed took up the “overcoming of the enlightenment” rather too comprehensively.

Indeed, there are also examples of successful modernizations from the much-maligned enlightenment era. Here I refer to the new rhymings of the Psalter (for the French melodies) at the end of the 18th century. The version from Matthias Jorissen from 1798 remains partially in use, and also great text passages are still to be found in the Reformed hymnal from the version created in 1775 by Johannes Stapfer for the *Psalmenbuch* from Bern. Because the Biblical text ultimately formed the textual foundation in these cases, there was no inherent danger that the poetic-symbolic substance would be lost. Christian Fürchtegott Gellert had indeed expressly put forth the Bible as the source of current religious language in the foreword to his *Geistliche Oden und Lieder* (Spiritual Odes and Songs) of 1757. However, for Jorissen (as for Stapfer) it was a matter of removing the obstacles related to reception in order to preserve the Psalter in the song repertoire. The counterexample is to be seen in Zurich. There, a new

⁹ Friedrich Ferdinand Traugott Heerwagen, *Literatur-Geschichte der geistlichen Lieder und Gedichte neuer Zeit*, Schweinfurt 1797, facs. Hildesheim 1982, 2nd part, p. 314. Translation by the author.

rhymed version by Johann Rudolf Ziegler was not taken into use in church; they held to the Lobwasser Psalter from the 16th century, with the result that it was argued against around 1800 as completely uncontemporary and thereafter fell out of use. There is hardly a Psalm to be found in the 1853 Kantonalgesangbuch (canton hymnal) in Zurich, while the hymnal that appeared in the same year in Bern still contains about half the Psalter.

2.4 The perversion of correctitude in National Socialism¹⁰

It is hardly surprising that in the already nationalistic hymn *Ein Haupt hast du dem Volk gesandt* (Thou hast sent thy people a head) by Julius Sturm, the “Kaiser” was replaced by the “Führer”; this does little to affect the content of the hymn.¹¹ A heated discussion ensued concerning the removal of so-called Judaisms in the traditional congregational hymn, i.e. the avoidance of Hebraic words and Old Testament symbolic names such as “Israel” or “Zion.” However, at another level, the theological distance from Judaism was lessened when the official encouragement was “to avoid pointed statements about the divinity of Christ.”¹²

Of course, more recent hymnology overshot here and there in its accusations of de-Judification. That “Abraham’s seed” in the last strophe of Neander’s *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren* had to give way in the ecumenical version to “those who received his promise” has less to do with the avoidance of the Old Testament patriarch Abraham than with the unusable, strange use of “seed” in the sense of descendants. This often-maligned alteration derives, then, not from a German-Christian hymnal, but rather from the Swiss hymnal of 1952, and from there it found its place in the ecumenical version.

2.5 Congregational hymn restoration in the 20th century

A movement to restore original forms of texts was established already with the historicism of the 19th century. However, what sounds simple and plausible is often highly problematic. First, particularly with old texts, an ori-

¹⁰ Cf. on this Cornelia Kück, *Kirchenlied im Nationalsozialismus. Die Gesangbuchreform unter dem Einfluss von Christhard Mahrenholz und Oskar Söhngen*, Leipzig 2003, pp. 194-210.

¹¹ Heinrich Riehm, *Das 20. Jahrhundert*, in: Christian Möller (ed.), *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte*, Tübingen 2000, p. 289. Sturm’s hymn is found e.g. in: *Brandenburger Gesangbuch*, Berlin 1884, at no. 506 with melodic reference to *Allein Gott in der Höh sei Ehr*.

¹² Heinz Hoffmann: ‘... und ist kein andrer Gott’? Bemerkungen zur Gesangbucharbeit der ‘Deutschen Christen’, in: Siegfried Hermann, Oskar Söhngen (eds.), *Theologie in Geschichte und Kunst. Walter Elliger zum 65. Geburtstag*, Witten 1968, pp. 83-93. Quoted according to: Kück, *Kirchenlied* (see fn. 9), p. 209.

ginal form functioning as the norm is rarely able to be reconstructed from the body of sources. Further, the basic principle that older is correct is an ideological demand of historicism which gets itself entangled in contradictions as soon as one speaks of a “definitive edition.” Here an example that concerns the melodic application:

For *Nun freut euch, lieben Christen gmein* (*Dear Christians, one and all, rejoice*), Luther, in his dramatic narrative hymn on “how the sinner comes to grace,”¹³ chose a correspondingly dramatically moving melody which, with two repeated ascendling leaps of a fourth, creates a melodic dissonance that begs for attention. This was appropriate for singing (or rather shouting) in the market, in order to be noticed amid the widespread noise.¹⁴ A few years later, as Luther used the hymn in the so-called Klug hymnal. There, he gave it another melody, much more restful, with circular movement, appropriate for contemplative reflection on God’s action in justifying sinner. With this second melody – we know it by way of example with the text *Es ist gewisslich an der Zeit* and as the tune LUTHER – the text remained in hymnals for centuries; only in the 20th century did it return to the first melody. This corresponds to the principle of the original, but on the other hand contradicts Luther’s intention of making the propaganda hymn into a congregational hymn suitable for worship (to the extent that one can speak at all of such in this early era – recent scholarship is rather skeptical in view of the actual liturgical practice).

The problem of “asterisk hymns” is sufficiently known. In the *Evangelisches Kirchengesangbuch* (1950), which is marked by historic-minded, or even historicist-minded hymnology, many words or text passages had to be explained in footnotes, because they indeed corresponded to the original (whatever that might have been), and because of development of language had become incomprehensible. The *Evangelisches Kirchengesangbuch* did not have to adapt all that much. Christhard Mahrenholz, one of the hymnologists involved, gave detailed reports. He warned of narrowing the linguistic scope by reducing it to contemporary language, but made place for editorial alterations for reasons of grammatical and semantic change in language, and also those of comprehension, theology, logic, rhyme, aesthetic, meter, music, or the statement of entire strophes or parts of strophes.¹⁵

¹³ So in: *Wittenberger Gesangbuch* (1529) 1533, folio. 24b.

¹⁴ In *Hymn Tune Index* by Nicholas Temperley, Oxford 1998, the melody appears at no. 1b, but has no tune name.

¹⁵ Christhard Mahrenholz, *Das Evangelische Kirchengesangbuch. Ein Bericht über seine Vorgeschichte, sein Werden und die Grundsätze seiner Gestaltung*, Kassel 1950, pp. 58-81.

The Swiss hymnal of 1952 and the more recent German-language hymnals are more oriented to the current state of language, but even here there passages have been retained that could have been altered without poetic loss, and should thus have been altered. A great (or rather, bad) example of an overlooked problem (even in a recent hymnal) is Luther's "Children's song against the two arch-foes of Christ, the Pope and the Turks," *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*. As is known, the second line runs "und steur' des Papsts und Türken Mord" (and prevent/cause¹⁶ death regarding Pope and Turk). Already in the 18th century it was altered to "und steure deiner Feinde Mord" (and prevent/cause the death of your foes). The worst offense was thereby removed, that is, the explicit polemical attack directed at people, but not the linguistic misunderstanding. Hardly anyone today still understands the verb *steuern* with a genitive object meaning "prevent, preserve from." Now it is used only with the accusative object in the sense of "cause." This leads to the absurd notion that God should, so to speak, take in hand the control panel of a drone and kill his foes. It would have been easy to change it to "und wehre deiner Feinde Mord" (and prevent our death by foes). The hymnal committees overlooked the problem – and also the commission for the Swiss *Reformiertes Gesangbuch*, to which I belonged. May I clothe myself in sackcloth and ashes!

The treatment of the hymn tune is central to the history of the reception of the congregational hymn in the 20th century. In connection with the slowing down of sung tempos which most likely set in around 1600 and led to excesses in the 19th century, when 2 to 4 seconds per melody note was usual, original forms of tune and differentiations became obsolete. This slow tempo caused rhythms in triple time and dotted rhythms to lose any meaning. As an over-generalization, it may be said that when the musical beat falls on the accented syllable (i.e. as a rule, two syllables per beat), use of the rhythmic form is possible and makes sense. However, by contrast, when a distinct beat (or even two or more beats) fall on every syllable, the flow bogs down, and the tune has no more rhythmic room to play, except in the other voices between the syllables, as is seen in the chorale settings of Bach, and earlier in *Musae Sioniae* by Michael Praetorius (1607–1610).

As a consequence of the Singing movement ("Singbewegung"), the 20th century reacquired the natural tempo, with beats on the accented syllables instead of

¹⁶ Translator's note: The English translation of this line is intentionally convoluted to preserve the ambiguity which is the issue at hand. The German at the time of Luther meant "and preserve us from death by Pope and Turk," but the meaning of the German *steuern* changed from "prevent" to "cause," so that German speakers later would have read it, "and cause the death of Pope and Turk."

on every syllable. However, the rhythmically equalized-form versions of the 18th and 19th century had now become obsolete, and the winning back of the “rhythmic chorale” was the order of the day. This was partially attained only with the second round of hymnals at the end of the century, because in the middle of the century one had not yet dared to alter well-known tunes. As examples, I think here of the lengthening of the upbeat and the quantified dotting of *Nun danket alle Gott*, or the lengthening of the upbeat of the *Valet* melody, which, by contrast, did not previously have a lengthening of the first note, but rather accelerated to the following.

2.6 Changes in language after 1970

“Sisters, where are you”? was the question, or almost battle cry, in the 1970s and 1980s. It was no longer accepted that women were included in grammatically masculine forms, and “you’re also meant” (mitgemeint) became a swear word. Many of us recall the rise of this discussion, which not infrequently was conducted with bitter sharpness. When liturgical texts were to say “sisters and brothers” rather than “brothers,” we very quickly arrived at the limits of rhyme, number of syllables, accent, and rhythm. Around 1995, in the final years of the process, the commission for the Reformed Swiss hymnal received hundreds of suggestions for what had to be changed from this viewpoint. Most of the suggestions were simply not possible, or would have led to quite horrible images aesthetically. Indeed, the situation was all the worse, when the argumentation at this level was labelled patriarchal and misogynist. To some of the proponents of gender equal language, literary quality didn’t matter, the main thing was that the language was gender-just (gendergerecht).

Nevertheless, a respectable number of adjustments could be made, such as the replacement of terms considered patriarchal-hierarchical for God, or the address to God “Herr” (Lord) replaced with the more neutral (but grammatically still masculine “Gott” (God). This was not always possible with respect to the structure of the melody, because “Herr” sings well on both short and long notes, but “Gott” by contrast is not optimal on long notes. “Herr” was also retained in those cases when it concerned Christ the “Kyrios.” In their efforts to deal with changed language conventions, those responsible for the hymnal received floggings from the German Protestant side. Since then, things have calmed down and altered versions have become a matter of course.

Poetic language employs metaphors and images. Some regions of metaphor have been lost to hymn text poetry. An example is erotic imagery of late medieval Jesus mysticism which were still widely employed in the Baroque (some cantata texts provide good examples) are by now painful or unintendedly co-

mical. Political metaphors of domination suggest a problematic image of God and are judged in part today as theological validation of hierarchical societal structures. Since the horrors of the Second World War and everything dreadful that has occurred ever since, war metaphors are no longer tolerable. A collection with the title "Christian Battle Hymns of the Germans" appeared in 1933 in Germany, a collection which brought together nationalist and Christian elements without problematization and propagated an attitude which was to be "devout and militant like the mercenaries of the Middle Ages."¹⁷

However, by around the middle of the century the notion of a fighting church in the conflict-driven recent history had again been made entirely plausible, so that in the Swiss hymnal of 1952 the title "Church in Battle and Suffering" was retained. Of course, one found there Luther's *Ein feste Burg*, and also the hymn *Wir stehn im letzten Kampf und Strauß* (We stand at the last battle and laurels of victory). It may be that the more recent hymnals took leave of this too easily. The world has, after all, not become decisively more peaceful, and there has to be a place for us to react to this by singing and lamenting. In the *Reformiertes Gesangbuch* there is also a hymn from the time between the world wars that speaks very explicitly of war, but from a pacifist perspective: "Wir schauen aus nach Frieden von jedem Berg und Turm und sehn, wie Teufel schmieden zu neuem Krieg und Sturm" (We look about for peace from hill and tower, and we see how the devil again forges war and turbulence).¹⁸

Hermann Kurzke, in his article on the loss of metaphor,¹⁹ did not consider nature metaphors to be unusable, and these may well be beyond suspicion in and of themselves. However, in our urban societies such metaphors easily convey nostalgia which is somehow amiss, especially when agrarian images are added in, as in Jochen Klepper's midday hymn *Der Tag ist seiner Höhe nah* (The day approaches its peak). There it says in the 6th stanza: "May he bless your trees, fruit, children, your land, your cattle."²⁰ This easily sounds strange from the pen of a city person, and then there's the unbearable patriarchal listing of children among one's possessions.

¹⁷ *Christliche Kampflieder der Deutschen. Gesammelt und in Verbindung mit Konrad Ameln und Wilhelm Thomas herausgegeben von Ernst Sommer*, Kassel 1933. Quotation from the Foreword (p. 2).

¹⁸ *Reformiertes Gesangbuch* of 1998, No. 820, Text: Adolf Maurer (1936).

¹⁹ Hermann Kurzke, Poetik und Metaphorik in der Geschichte des Kirchenliedes, in: Hermann Kurzke, Hermann Uhlein, *Kirchenlied interdisziplinär. Hymnologische Beiträge aus Germanistik, Theologie und Musikwissenschaft*, Frankfurt/Main 1999, pp. 9-26.

²⁰ *Evangelisches Gesangbuch* No. 457, *Reformiertes Gesangbuch* No. 584, Str. 6.

Hermann Kurzke concluded in his writings about the loss of this type of metaphor that it is nearly impossible today to write hymn texts that are more than “rhyming social democracy”.²¹ This goes too far, and one can counter that poetic form does not consist exclusively in metaphor, but also depends on the inner structure of a text, on relationships, contrasts, repetitions and variations of words and connections between words, aural and formal correspondences. Still, loss of metaphor can mean a serious obstacle to reception, and render it impossible for us to access significant portions of the repertoire handed down to us.

3 Reception as historical-hymnological task

I was myself able to experience how an old master of “classical” hymnology had thoroughly devaluing reservations about reception studies through my esteemed hymnological mentor, Konrad Ameln. “Ad fontes” (to the sources) still held sway then, the search for origins as the preeminent task of research. Awareness of “soft identity,” and even more the acknowledgement of any historical dynamics at all, calls for rethinking. It is not only appropriate, but necessary to ask how texts and tunes changed, how they responded to linguistic, musical, societal, and theological developments. Apart from principled gains in historical awareness, such work also generates criteria to be applied in the editing of new hymnals. Of course, classical source research retains its place, but it doesn’t produce normative forms of hymn, but rather the first steps of the dynamic reception process. Thus, the question is reception-historical: How did the current version of a hymn come to be? and no longer merely historical: What was the original version?

4 Reception as systematic-hymnological task

First, we must consider the individual process of reception. For the congregational hymn, this process stands in the field of tension between the perception of a literary-musical work of art (also when the art work is entirely varied in individual aspects) and appropriation in the sense of personal, religious execution. In short, when I sing, I pray in the words of someone else. Leading from this, one may find in practice that there is a nearly complete dominance of identification in this area of reception, while the distancing reception of a text as an object standing apart, as a “Gegen-Stand”,²² is suppressed or explicitly rejected.

²¹ Kurzke op. cit., 1999, p. 25.

²² Translator’s note: The German word for “object” is “Gegenstand” – literally, “against-standing thing.”

However, we do not escape this “aesthetic dialectic” of distance and identification, and so hymnology must repeatedly engage this dialectic; either foundationally, or in view of particular hymns or situations. The biographical component is to be incorporated into this. Hymns that we appropriate as children are perceived as one’s own, despite possible historical and linguistic distance; the dialectic of distance and identification is embedded in one’s personal history with hymns. Therefore, it is urgent for hymnology to converse with catechetics – perhaps one of the greatest communication deficits in present day pastoral work.

In connection with historical-hymnological research, systematic research can offer analysis of tendencies manifested in an epoch or in a particular hymnal. These are to be interpreted in close relationship with the theological, ecclesiastical, societal, and political situation. Hymnology as reception research thus shows itself once again to be cultural studies of broad scope, and it remains to hope that hymnology in the not too distant future can overcome the academic-political nadir in which, at least in German-speaking and French-speaking regions, it finds itself at this time.

Abstract

Classical hymnology has long been focused on source research and the exploration of original versions. Hymns usually have a „soft identity“, which is strongly influenced by their reception. This paper concerns the transmission and reception of one language into another, between denominations, and especially across the generations. Songs are appropriated and thereby changed in the sense of their respective time, both linguistically, theologically and musically.

These changes may be seen in different epochs in the church; the Reformation era, the baroque, in the enlightenment, in the church song restoration of the 19th and 20th centuries, and to the newer postulates of a gender-equitable language and a contemporary image of God.

In the future, hymnology will have to deal more intensively with these processes, on the one hand historically with reference to the development of textual and melodic sources, and on the other hand systematically in terms of the respective conditions and mechanisms of reception.

Zusammenfassung

Die klassische Hymnologie war lange Zeit auf die Quellenforschung und die Erschließung von ursprünglichen Fassungen konzentriert. Kirchenlieder haben aber meist eine „weiche Identität“, die durch die Rezeption stark beeinflusst wird. Es geht dabei um die Rezeption von einer Sprache

in die andere, zwischen den Konfessionen und vor allem über die Generationen hinweg. Lieder werden angeeignet und dabei im Sinne der jeweiligen Zeit verändert: sprachlich, theologisch und musikalisch.

Dies lässt sich in verschiedenen Epochen zeigen: in der Reformation, im Barock, in der Aufklärung, in der Kirchenliedrestauration des 19. und 20. Jahrhunderts, bis zu den neueren Postulaten einer geschlechtergerechten Sprache und eines zeitgemäßen Gottesbildes.

Hymnologie wird sich in Zukunft intensiver mit diesen Prozessen zu befassen haben, einerseits historisch mit Bezug auf die Entwicklung von Text- und Melodiegestalten, andererseits systematisch im Blick auf die jeweils vorhandenen Bedingungen und Mechanismen der Rezeption.

Musikalische Theologie. Kierkegaards und Schleiermachers Musikphilosophie

Eigentlich geschieht es sehr selten, dass die Theologie sich direkt von der Musik inspirieren lässt. Nicht in dem Sinne, dass man die Musik nicht mag, sondern in dem Sinne, dass die Musik einerseits im Leben der Kirche eine zentrale Rolle, andererseits sehr selten in der Theologie eine direkte Rolle spielt. Oft wird sie sogar mehr problematisiert oder gar als etwas verdächtigt, das dem Evangelium im Wege steht. Von der Philosophie hieß es einst, sie sei das Dienstmädchen der Theologie, wozu Kant bekanntlich bemerkte, dass es die Frage sei, ob sie der Theologie die Schleppe hinterhertrage oder das Licht vorantrage. Musik ist zwar unverzichtbar, viele Theologen haben sich positiv über die Musik geäußert, hier vor allem Luther, viele aber auch haben den Einfluss und die Bedeutung der Musik kritisch gesehen.

Man kann fragen, woher das kommt – nicht dass Theologen unmusikalisch wären, sondern dass es eine Theologie gibt, die unmusikalisch ist, sich nur an den Verstand richtet und am liebsten richtige immer gültige Sätze und Dogmen produziert, sozusagen eine Theologie ohne Gefühl für die Situation; eine Theologie ohne Ästhetik.

Das hat sich in neuerer Zeit stark verändert, in der Praktischen Theologie kann man sogar von einer ästhetischen Wende sprechen, die nicht nur Musik, sondern z.B. auch die Bildende Kunst einbezieht. Man interessiert sich nicht nur für den Inhalt, sondern auch für die Form, von der Einsicht her, dass sich Form und Inhalt gar nicht so scharf trennen lassen.

Es gibt aber auch in der klassischen Theologie Theologen, die sich mit der Musik beschäftigt haben. In unserer Zeit war das Karl Barth, der sich auch theologisch von der Musik Mozarts inspirieren ließ und in seiner *Kirchlichen Dogmatik* (KD) allen Ernstes behauptet hat, dass die Musik Mozarts der einzig akzeptable Gottesbeweis sei¹. Sie kennt das Nichts, die Angst, die Abgründe,

¹ Karl Barth, *Kirchliche Dogmatik*, Bd. 3/3: *Die Lehre von der Schöpfung*, Zürich 1950, S. 337-339.

spielt aber trotzdem und glaubt nicht an die Allmacht des Nichts. Es ist die Passage KD III, 3, in dem Abschnitt über das Nichtige – übrigens für mich etwas vom Besten, was Karl Barth geschrieben hat als Alternative zu Luthers dauern-dem Reden vom Teufel –. Da bringt er plötzlich Mozart ins Spiel im Abschnitt über die Schattenseiten der Schöpfung, spricht vom Erdbeben in Lissabon, von Mozarts Leben, und dann kommt es:

Das musste gerade hier – bevor wir uns dem Chaos zuwenden! – eingeschaltet werden, weil wir es in der Musik Mozarts – ich frage: ob man das bei einem derer, die vor ihm und nach ihm waren, so auch findet?! – mit einem leuchtenden, ich möchte sagen: mit einem zwin-genden Beweis dafür zu tun haben, daß es eine *V e r l e u m d u n g* der Schöpfung ist, ihr darum, weil sie ein Ja und ein Nein in sich schließt, weil sie eine Gott, aber auch eine dem Nichtigen zugewendete Seite hat, das zuzuschreiben, daß sie selber am Chaos Anteil habe. Mozart macht hörbar, daß die Schöpfung auch nach dieser Seite und also in ihrer Totalität ihren Meister lobt und also vollkommen ist. In diesem Vorraum des Problems – und das ist kein Geringes – ist durch ihn für den, der Ohren hat zu hören, Ordnung geschaffen: besser als irgend eine wissenschaftliche Deduktion das tun könnte. Das ist es, auf was ich hier aufmerksam machen wollte.²

Die beiden Theologen und Musiktheoretiker, die ich hier nennen möchte, sind Barths großer Antipode Friedrich Schleiermacher und der große Inspirator für den Aufbruch der dialektischen Theologie Søren Kierkegaard. Bei allen Unter-schieden haben sie das – auch mit Barth – gemeinsam, dass sie „musikalische“ Theologen sind im tieferen Sinn dieses Wortes.

Kierkegaard³ und Mozart

Kierkegaards Vorliebe für Mozart ist bekannt. Und gibt es einen Theologen, der ein Gefühl für die Situation hat, für die situative Bedingtheit aller theolo-

² Ebd. S. 338f.

³ Die Zitate sind entnommen aus: Søren Kierkegaard, *Gesammelte Werke*, übersetzt von Chris-topf Schrempf und Wolfgang Pfeiderer, Bd. 1: *Entweder – Oder*, Teil 1, Jena 1922, (Jena 1) und Bd. 4 *Stadien auf dem Lebensweg*, Jena 1914, (Jena 4). Die in Klammern gesetzten Quellen ver-weisen auf die dänische Werkausgabe von Niels Jørgen Cappelørn u.a. (Hg.), *Søren Kierkegaard Skrifter*, Bd. 2: *Enten – eller*, Teil 1, Kopenhagen 1997 (SKS 2); Bd. 6: *Stadier paa livets vei*, Kopenhagen 1999 (SKS 6) und auf die deutsche Übersetzung von Emanuel Hirsch, hg. von Hayo Gerdes, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Abt. 1: *Entweder – Oder*, Teil 1, 3. Aufl., Gütersloh 1993 (GW 1); Bd. 2, Abt. 15: *Stadien auf des Lebens Weg*, 2. Aufl., Gütersloh 1994 (GW 15). Anmerkung des Autors: Ich benutze bewusst die alte Kierkegaardübersetzung von Christoph Schrempf, die m.E. Kierkegaard oft besser wiedergibt als die neueren mehr „wörtlichen“ Übersetzungen.

gischen Aussagen, dann ist dies Søren Kierkegaard. Entscheidend sind nicht die Ansichten, die wir vertreten, die Meinungen, sondern wie man sich zu dem verhält, was man sagt und meint. Christentum war für ihn nicht eine Lehre von Gott und der Welt, sondern eine „Existenzmitteilung“, eine Art und Weise, sich zu sich selbst, zu Gott und seinen Mitmenschen zu verhalten. Das Geniale an Kierkegaard ist ja, dass er sich mit etwas beschäftigt, womit sich seriöse Philosophie sonst nicht viel abgibt, mit „Stimmungen“ oder „Gefühlen“ wie Angst, Verzweiflung, Unmittelbarkeit, Freude, Liebe, Spießbürgerlichkeit – also nicht mit abstrakten Gedanken, sondern mit der Gestimmtheit des Lebens in Angst, Verzweiflung, Freude, Liebe, Glaube. Er befindet sich da auch in einer spezifisch dänischen lebensphilosophischen Tradition, die sich vom deutschen abstrakten intellektualistischen Philosophieren distanziert. Wenn man so will, ist das nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine „empirische“ Wende der Theologie in der Hinwendung zu konkreten existenziellen Erfahrungen. Nicht was wir meinen und sagen ist wichtig, sondern wie wir es sagen. Der Ton macht die Musik und offenbart oft viel authentischer, wer wir sind, als der Inhalt unserer Aussagen.

Wenn Stimmungen im Denken Kierkegaards eine so große Rolle spielen, liegt ja bereits darin eine Beziehung zur Musik. Nun war freilich Kierkegaards Metier nicht die Musik, sondern die Sprache, ein Metier, das er beherrschte wie kaum ein anderer. Aber Sprache hat eben auch zu tun mit Gestimmtheit, mit Musik, mit Zwischentönen. Man kann in diesem Zusammenhang erinnern an Kierkegaards berühmte Lobrede auf seine dänische Muttersprache in den *Stadien auf dem Lebensweg*. Einige finden diese Sprache vielleicht arm, sagt er, im Vergleich zu vielen anderen großen Sprachen aber ist für Kierkegaard gerade die Geschmeidigkeit der dänischen Sprache geeignet, das zum Ausdruck zu bringen, worum es ihm geht. Er fühle sich, so lässt Kierkegaard im Symposium einen Redner ausführen, an die dänische Sprache gebunden wie Adam an Eva, weil es keine andere Frau gab. Die dänische Sprache ist reich an innerer Aufrichtigkeit, sie klingt „wollustig im Ohr mit ihrem süßen Klang“, sie „stöhnt nicht befangen im schwierigen Gedanken“. Sie

klingt nicht angestrengt und pustet, wenn sie vor dem Unaussprechlichen steht, sondern spielt damit im Spaß und Ernst, bis es ausgesprochen ist; eine Sprache, die nicht weit weg findet, was nahe liegt, oder tief unten sucht, was auf der Hand liegt.

Eine Sprache, geschmeidig wie ein Ringer, eine Sprache, die eine

liebenswerte, eine anheimelnde und selige Vorliebe hat für den Zwischengedanken und Nebenbegriff und das Beiwort, und das Säuseln der Stimmung, das Summen des Übergangs, und die Beugung der Innerlichkeit und das stille Behagen,

eine Sprache, die ihre Kinder nicht wie an eine Kette bindet. Sprache, so der Lobpreis der dänischen Sprache, ist auch Musik, Bewegung – mehr als nur Transport von Gedanken.⁴ Nicht *was* man sagt, ist immer das Wichtigste, sondern *wie* man es sagt.

Kein Wunder also, dass Kierkegaard sich für Musik interessierte. Und dennoch liefert er auch eine Erklärung dafür, dass Philosophen und Theologen sich oft nicht so sehr von der Musik anregen ließen: Denn das Wesen der Musik ist eben dies, dass sie das zum Ausdruck bringt, was Sprache nicht ausdrücken kann, sie soll nicht verstanden, sondern gehört werden, sie soll, darin ist Kierkegaard Romantiker, erlebt und nicht ausgelegt werden. In seinem berühmten Essay in *Entweder – Oder* über die Musik Mozarts ist sich Kierkegaard sehr wohl klar darüber, dass sein Unternehmen eigentlich einen Selbstwiderspruch enthält, denn er schreibt mit vielen Worten über das, was Sprache eigentlich nicht ausdrücken kann, er benutzt die Sprache, um die Grenzen der Sprache aufzuzeigen. Er will die Musik nicht erklären oder verstehen, er will eigentlich nur verstummen und dem Leser sagen: Höre! Man würde alles verderben, wenn man die „Botschaft“ der Musik in Worte fassen wollte. Über solche Versuche, Musik in Worten zu beschreiben, sagt Kierkegaard, dass dies nur zu vielen nichtssagenden Worten führe, wo man in „linguistischer Geilheit“ die „Impotenz der Sprache“ offenbare, das führt nur zu lautem Wortschwall, nur zu einem matten Nachklang von Mozarts „üppiger Überschwänglichkeit“.⁵ Es wird zu hohlen Phrasen, wenn man die angebliche Botschaft der Musik in Worte fassen will, Kierkegaard wählt dafür den Vergleich „und weichgesottene Priester schlagen hin und wieder das Buch der Natur für uns auf und lesen etwas daraus vor, was weder sie selbst noch ihre Zuhörer verstehen“.⁶ „Wenn“, so der Verfasser, „Mozart mir jemals ganz begreiflich werden würde, so wäre er mir erst recht unbegreiflich“, und „je besser ich sie [scl. Mozarts Musik, E.H.] verstand oder zu verstehen glaubte, um so weiter rückte ich weg von ihr.“⁷ Denn Verstehen heißt, etwas auf Abstand zu halten, die Musik aber verschwindet, wenn man sie auf Abstand hält, sie existiert nur flüchtig in der Zeit, während sie

⁴ Jena 4, S. 453f.; (SKS 6, S. 450; GW 15, S. 521).

⁵ Jena 1, S. 78; (SKS 2, S. 91; GW 1, S. 92).

⁶ Jena 1, S. 55; (SKS 2, S. 68; GW 1, S. 64).

⁷ Jena 1, S. 110; (SKS 2, S. 122; GW 1, S. 129).

vorgetragen wird, sie ist nur, indem sie verschwindet. Das ist das Eigentümliche an der Musik, im Gegensatz zu Gedanken oder Dingen, die man festhalten kann. Nicht zufällig beginnt Kierkegaard deshalb seine Ausführungen mit einer „nichtssagenden Einleitung“ und beschließt sie mit einem „nichtssagenden Nachspiel“, denn es geht um etwas, was sich nicht in Worten ausdrücken lässt. In seiner berühmten Passage über Don Juan (*Don Giovanni*, KV 527) zeigt Kierkegaard die Grenzen der Sprache auf. Das Wesen Don Juans lässt sich nicht in Worten schildern, sondern nur in der Musik hören:

Und wenn ich um alles zu tun, was dem Leser zu einer lebendigen Anschauung verhelfen könnte, wenn ich zu ihm spräche: Sieh, wie er dasteht, so sicher im Gefühl seiner unwiderstehlichen Macht, wie sein Auge leuchtet, wie der Mund sich zu einem leisen Lächeln öffnet; sieh den königlichen Blick, er ist nicht gewohnt zu bitten, er fordert kurzerhand was ihm gebührt, sieh, mit welcher Anmut er zum Tanze schreitet, wie stolz er der Glücklichen die Hand reicht, die er seiner Gnade würdigt; oder: Sieh, da steht er an einem Baumstamm gelehnt im Schatten des Waldes und begleitet auf der Gitarre seinen zaubervollen Gesang, und dort verschwindet ein junges Mädchen zwischen den Bäumen, voller Angst wie ein aufgeschrecktes Wild; doch er hat es nicht eilig: er weiß, sie wird ihn suchen. Oder würde ich sagen: Dort, am Ufer des Sees, siehst du ihn ruhen in der stillen lichten Nacht? Selene, da sie ihn erblickt, bleibt sinnend stehen und durchlebt noch einmal die Liebe ihrer Jugend, so schön ist er. Und die Mädchen in der Stadt, was würden sie dafür geben, könnten sie sich verstohlen ihm nähern und den Augenblick der Dunkelheit benützend ihn küssen, bevor Selene aus ihrer Träumerei erwacht und wieder auf die Erde herabsieht. Wie würde ein aufmerksamer Leser solche Reden aufnehmen? Er würde sagen: Da seht! Jetzt hat er sich alles verdorben, hat selbst vergessen, daß man Don Juan nicht sehen, sondern hören soll. Ganz recht! Und darum will ich ihn nun auch nicht schildern, sondern nur sagen: Höret Don Juan! Und könnt ihr durchs Hören keine Vorstellung von ihm bekommen, so könnt ihr's überhaupt nie. Höret die Musik sein Leben erzählen: Wie der Blitz aus dunkler Wetterwolke, so bricht er hervor aus dem unergründlichen Ernst des Lebens, schneller als der Blitz, in wilderem Zick-Zack und doch ebenso treffsicher; höret, wie er sich hineinstürzt in die ewig wechselnde Flut der Erscheinung, wie er anstürmt gegen die festen Dämme des Lebens, höret die leichten, schwebenden Violintöne, das perlende Lachen der Freude, den Jubel der Lust, die seligen Feste des Genusses, höret, wie er dahinjagt, an sich selbst vorbei, immer wilder, immer flüchtiger, höret die Leidenschaft in der Wut des zügellosen Begehrens, höret das Rauschen der Liebe, das Flüstern der Versuchung, den Wirbelsturm der Verführung, höret die Stille des Augenblicks, höret, höret, höret Mozarts Don Juan!⁸

⁸ Jena 1, S. 93f.; (SKS 2, S. 106f.; GW 1, S. 110).

Hier geht Sprache über in Musik, die letzten Worte beschreiben ja die Ouvertüre der Oper. Kierkegaard schreibt für Verliebte, sie reden eine Sprache, die nur sie verstehen. So ist sein Essay eine Liebeserklärung an Mozart, nur der, der selbst verliebt ist, kann sie verstehen.

Was aber ist es, was man nicht in Worten ausdrücken kann? Für Kierkegaard ist es die Sinnlichkeit, das „Musikalisch-Erotische“, das „Unmittelbare“, die „Genialität reiner Sinnlichkeit“.⁹ Sprache dagegen ist Geist, Reflexion, Musik ist das Medium sinnlicher Unmittelbarkeit.

Dass gerade Musik Ausdruck der Sinnlichkeit ist, findet Kierkegaard bestätigt in einer einfachen Beobachtung, nämlich dass die Musik oft von „religiösen Eiferern“ sehr kritisch gesehen wird. In der Tat, nicht nur Calvinisten hatten Vorbehalte gegen Musik in der Kirche, auch Augustin und das Mittelalter sahen Musik als Gegensatz zur Religion und fürchteten die verführerische Kraft der Musik. Selbst die Orgel war lange Zeit verpönt in der Kirche als „weltliches“ Instrument. Luthers bekanntlich sehr positive Einstellung zur Musik ist da eher eine Ausnahme. Musik, so das Argument, ist nicht geistlich, und Kierkegaard formuliert zugespitzt: „Je strenger die Religiosität ist, desto mehr ist man geneigt, der Musik den Abschied zu geben und das Wort zu premieren“.¹⁰ Er verweist auf eine Erzählung von Achim von Arnim, in der es heißt: „Wir Presbyterianer halten die Orgel für des Teufels Dudelsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt“.¹¹ Man fürchtet die verführende Macht der Sinnlichkeit. Kierkegaard erwähnt, wie man mit Musik die Menge fangen und verführen kann, besonders Frauenzimmer, in den verführerischen Banden der Angst, mit der ganzen, reizenden Macht der Wollust. Aber, fügt er hinzu, daraus folgt nicht, dass die Musik in sich dämonisch ist, auch das Wort kann ja verführerische Macht haben und einen wie die Musik verwirren. Dennoch kann Musik als Rauschmittel gefährlich sein, und Kierkegaard warnt davor, sie als Heilmittel für Geistesranke einzusetzen. Hier betäubt man nur, anstatt zu heilen:

Man hat die Musik dazu benützt, Geistesranke zu heilen, und in gewissem Verstande mit Erfolg; und doch handelt es sich hier um eine Illusion. Wenn nämlich die Geisteskrankheit einen mentalen Grund hat, so ist sie immer eine Verhärtung des Bewußtseins an dieser oder jener Stelle. Diese Verhärtung kann behoben werden, aber damit das in Wahrheit geschieht, muß man einen Weg gehen, der dem Weg der Musik gerade entgegengesetzt ist. Wenn man

⁹ Jena 1, S. 62; (SKS 2, S. 80; GW 1, S. 79).

¹⁰ Jena 1, S. 65f.; (SKS 2, S. 78; GW 1, S. 77).

¹¹ Jena 1, S. 66; (SKS 2, S. 78f.; GW 1, S. 77).

die Musik anwendet, so geht man den falschen Weg und verschlimmert den Zustand des Patienten, wenn es auch scheint als ob er geheilt sei.¹²

Don Juan¹³

Das Spannende an der Musik Mozarts als Ausdruck der Sinnlichkeit ist für Kierkegaard, dass sie ambivalent ist, sowohl Verführung, gefährlich wie Rauschmittel, berauschend, und dann zugleich lebensbejahend, Ausdruck von Lebensfreude. Wir haben uns ansonsten ja daran gewöhnt, das Mittelalter nur als eine finstere Zeit zu betrachten, negativ gegen alles Sinnliche. Das ist bekanntlich ein falsches Bild dieser Zeit, gerade das Mittelalter war weit entfernt von der spießigen Enge, die eher das 19. Jahrhundert kennzeichnet und mit der sich die Romantik auseinandergesetzt hat. Die Sinnlichkeit, die Erotik war dem Mittelalter durchaus nicht fremd, hier entsteht der Mythos von Don Juan:

Das Mittelalter weiß viel von einem Berg zu erzählen, den man auf keiner Karte findet, es ist der Venusberg; da haust die Sinnlichkeit, da feiert sie ihre wilden Feste, da ist ihr Reich, ihr Staat. In diesem Reich hat die Sprache, hat die Besinnung des Denkens, das mühevoll Erwerben der Reflexion keine Stätte. Da tönt nur die elementarische Stimme der Leidenschaft, das Spiel der Lüste, der wilde Lärm der Berauschung, da genießt man nur den ewigen Taumel. Der Erstgeborene dieses Reiches ist Don Juan.¹⁴

Kierkegaard stellt diese Sinnlichkeit in Mozarts Opern in drei Phasen dar: Erstens die Gestalt des Pagen in der *Hochzeit des Figaro*, hier ist die Sinnlichkeit dargestellt als noch träumend, so wie Kierkegaard später in *Der Begriff Angst* von dem träumenden Geist spricht, die Begier ist Melancholie, eine stille

¹² Jena 1, S. 75; (SKS 2, S. 88; GW 1, S. 88).

¹³ Vgl. zur Musiktheorie Kierkegaards auch: Attila Csampa, Dietmar Holland (Hg.), *Don Juan. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1981, darin: Theodor W. Adorno, Huldigung an Zerlina, S. 260-261; Walter Felsenstein, Donna Anna und Don Giovanni, S. 262-266; Paul Thomas Erne, *Lebenskunst. Aneignung ästhetischer Erfahrung. Ein theologischer Beitrag zur Ästhetik im Anschluß an Kierkegaard*, Kampen 1994; Götz Harbsmeier, *Unmittelbares Leben. Mozart und Kierkegaard*, (Bursfelder Hefte 1), Göttingen 1980; Günter Helmes, „Lies sie oder lies sie nicht, du wirst beides bereuen“ – Søren Kierkegaards 'Don Giovanni' – Auslegung und deren textliches Umfeld in einer Übersicht, in: Matthias Bauer, Markus Pohlmeier (Hg.), *Existenz und Reflexion: Aktuelle Aspekte der Kierkegaard-Rezeption*, (Schriften der Georg-Brandes-Gesellschaft Bd. 1), Hamburg 2012, S. 86-113; Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/Main 1977; Peter Tschugnall, *Søren Kierkegaards Mozart-Rezeption. Analyse einer philosophisch-literarischen Deutung von Musik im Kontext des Zusammenspiels der Künste*, (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie, Bd. 364), Frankfurt/Main u.a. 1992.

¹⁴ Jena 1, S. 81f.; (SKS 2, S. 94; GW 1, S. 96).

Schwärmerei, die süße Melancholie. Die Begierde hat noch keinen richtigen Gegenstand, ist unbestimmt, sie ist ein Sich-in-Liebe-Berauschen, das entweder zu höherer Lebensfreude führen kann oder sich in Schwermut verdichten kann. Das zweite Stadium ist Papageno in der *Zauberflöte*. Kierkegaard ist übrigens recht kritisch gegen diese Oper, sie sei in einem tieferen Sinne unmusikalisch, weil Tamino so moralisch sei, dass er aus lauter Nachdenklichkeit fast undenkbar erscheint. Die Gestalt des Papageno aber mit der berühmten Flöte ist authentisch. Hier ist die Begierde erwacht, suchend, die Musik ist munter und lebhaft, sprudelnd. Tamino ist langweilig und sentimental, Papageno lebendig. Der Fehler der Oper ist nach Kierkegaard, dass sie moralisch-ethisch die eheliche Liebe preisen will, eine absolut unmusikalische Idee Kierkegaard zufolge bzw. dem Ästhetiker A, dem Pseudonym des ersten Teils von *Entweder Oder*. Das dritte Stadium ist Don Juan. Er sucht die Eine in den Vielen und die Vielen in der Einen, hier ist die Sinnlichkeit absolut, die Begierde ist absolut gesund, siegreich, triumphierend. Die Musik ist „lebensfrohe Munterkeit“.¹⁵ Hier ist alles Musik, die Oper ist mehr getragen von der Musik als der Handlung, in der Musik kommt das Wesentliche zum Ausdruck, die Situation und die Stimmung stehen im Mittelpunkt, die „Situation ist durchweg von der Stimmung getragen“.¹⁶

Was die Musik zum Ausdruck bringt, ist die „ganze Unendlichkeit der Leidenschaft“. Don Juan verführt nicht aus Berechnung, er ist nicht reflektiert wie Johannes der Verführer. Er verführt nicht mit falschen Versprechungen, darin liegt seine Kraft. Er verführt eigentlich gar nicht, er begehrt nur und ist in sich selbst verführend. Deshalb die große Zahl der Verführten, 1003 in Spanien, eine zufällige Zahl, wie Kierkegaard bemerkt, und Leporello tut einem leid, da er mit dem Registrieren eigentlich mehr zu tun hat als Don Juan mit dem Verführen, „da könnte selbst ein routinierter Beamter ins Schwitzen kommen“.¹⁷ Don Juan ist elementare Naturkraft, Kierkegaard vergleicht ihn mit einem Bild, das er gesehen hat:

Ein hübscher junger Mensch, so recht nach dem Geschmack des Backfischs [...] Er spielte mit einer Schar junger Mädchen, die alle in jenem gefährlichen Alter waren: nicht mehr Kinder, noch nicht erwachsen. Sie unterhielten sich unter anderem damit über einen Graben zu springen. Der stand am Rande und half ihnen hinüber, indem er sie um den Leib faßte, leicht in die Höhe hob und auf der anderen Seite niederließ. Ein reizendes Bild! Ich freute

¹⁵ Jena 1, S. 92; (SKS 2, S. 105; GW 1, S. 108).

¹⁶ Jena 1, S. 110; (SKS 2, S. 123; GW 1, S. 130).

¹⁷ Jena 1, S. 85; (SKS 2, S. 89; GW 1, S. 99).

mich über ihn so sehr wie über die jungen Mädchen. Da fiel mir Don Juan ein. Sie laufen ihm selbst in die Arme, die jungen Mädchen, er faßt sie rasch [...].¹⁸

Die Verführung ist Lebensfreude, Vitalität, die in Wirklichkeit nur in der Musik angemessen ausgedrückt werden kann. Kierkegaard nennt die Champagnerarie, eine Situation, in der eigentlich keine Handlung stattfindet, sondern nur Stimmung voller Vitalität, Don Juan ist berauscht von sich selber, er ist in diesem Augenblick für die Mädchen nicht besonders gefährlich, er genießt sich selbst.

Hier erweist sich deutlich, was es heißen soll, wenn ich sage, Don Juans Wesen sei Musik. Er löst sich vor uns gleichsam in Musik auf, er entfaltet sich in einer Welt von Tönen [...]. So ist sein Leben: schäumend wie der Champagner.¹⁹

Die Oper ist nicht nur „Reden über Verführung“, wie Dichtung es sein würde, sie ist Verführung.

Nun kommt natürlich die Frage, die sich Kierkegaard auch selbst stellt, ob die Oper nicht unmoralisch ist. Für Kierkegaard jedoch eine falsche Frage, denn in einem gewissen Sinne ist alle Kunst unmoralisch oder besser vormoralisch, wird sie moralisch, ist sie nicht mehr Kunst. Sie zeigt das Leben in seiner „großartigen Dialektik“,²⁰ und abgesehen davon zeigt ein solcher Einwand, dass man einen einzelnen Aspekt isoliert und den größeren Zusammenhang übersieht.²¹ Denn Don Juan ist ja eigentlich keine wirkliche Person, sondern eine „Idee“. Als Person ist er ja auch komisch und lächerlich, aber als Idee repräsentiert er die elementare Kraft der Sinnlichkeit. Und – darin liegt die Pointe – diese Leidenschaft ist sowohl positiv, lebensbejahend, vital als auch negativ, dämonisch, weil man sich selbst darin verliert. Darin liegt ja das Wesen der Verführung, dass man von etwas zugleich angezogen und abgestoßen wird.

In der Oper werden die Frauen viel realistischer dargestellt, Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina sind die eigentlichen „Helden“ der Oper. Don Juan spiegelt sich in ihnen, und in ihnen wird das widersprüchliche Verhältnis zur Sinnlichkeit dargestellt. Sie sind alle drei eine Gefahr für Don Juan, weil sie verführt sind und ihrer Sinnlichkeit bewusst, und deshalb ist ihr Verhältnis zu ihm von einer Art Hass-Liebe bestimmt. Gerade das macht sie zu realistischen

¹⁸ Jena 1, S. 99; (SKS 2, S. 112; GW 1, S. 116).

¹⁹ Jena 1, S. 123; (SKS 2, S. 126; GW 1, S. 145).

²⁰ Jena 1, S. 79; (SKS 2, S. 92; GW 1, S. 93).

²¹ Jena 1, S. 105; (SKS 2, S. 108f.; GW 1, S. 123).

Gestalten, die Liebe macht sie glücklich und unglücklich zugleich, „und das wäre ein schlechtes Mädchen, das nicht unglücklich werden wollte, um mit Don Juan einmal glücklich gewesen zu sein“.²²

Der Höhepunkt der Auslegung von Don Juan bei Kierkegaard ist seine Auslegung der Ouvertüre, da, wo nach seiner Auffassung eigentlich schon alles „gesagt“ ist. Kierkegaard versucht nicht, den Genuss der Musik dadurch zu beeinträchtigen, dass er sie durch weitläufige und nichtssagende Bildersprache ersetzen will. Sie beginnt mit dunklen Tönen, wie beim Sonnenaufgang, dann ahnt man das Licht, die Sinnlichkeit, die Lust, es verschwindet, braust wieder auf, „das Ohr ahnt in jenem hinsterbenden Bogenstrich die ganze Leidenschaft“ wie beim ersten Licht des Sonnenaufganges. Aber darin zeigt sich auch die Angst, und diese Angst ist die eigentliche Energie der Erotik von Don Juan. Das ist ja ein Hauptgedanke bei Kierkegaard, dass Angst die innerste Triebkraft des Menschen ist, wenn wir sie nicht verdrängen.

Nachdem Mozart so Don Juan entstehen läßt, entwickelt er uns nun sein Leben in den tanzenden Violintönen, in denen er leicht und flüchtig über den Abgrund hinjagt. Wie ein Stein, den man so übers Wasser schleudert, daß er die Oberfläche nur schneidet, wohl eine Weile in leichten Sätzen darüber hin hüpfet, aber sofort in die Tiefe sinkt sobald er zu hüpfen aufhört: so tanzt er über dem Abgrund und jubelt in der ihm vergönnten kurzen Frist.²³

Natürlich muss man den Lobpreis der Sinnlichkeit in Don Juan bei Kierkegaard im Zusammenhang sehen mit dem zweiten Teil von *Entweder Oder*, dem ethischen Stadium, wo es um den Ernst und die Entscheidung des Einzelnen geht. Aber Kierkegaard hat immer betont, dass das ethische Stadium die Leidenschaft des ästhetischen Stadiums nicht im schlechten Sinne „aufhebt“, d. h. beseitigt und unterdrückt, sondern „aufbewahrt“ in einem höheren Sinne. Auch der Ethiker ist ein Denker der Leidenschaft, wenn er von der „ästhetischen“ Gültigkeit der Ehe spricht.

Kierkegaard hat betont, dass er kein Musiktheoretiker sei, er betrachtet Musik von außen als Musikphilosoph. Musik ist für ihn auch die Grenze der Sprache, sie kann ausdrücken, was Sprache nicht ausdrücken kann, die sinnliche Unmittelbarkeit. Kierkegaards grundlegende These ist, dass Leidenschaft sich vor allem in der Musik ausdrückt, sie ist nicht ein „Was“, sondern ein „Wie“ der Existenz, eine Gestimmtheit. Wenn aber das eigentliche Medium der Unmittelbarkeit

²² Jena 1, S. 91; (SKS 2, S. 104; GW 1, S. 108).

²³ Jena 1, S. 119; (SKS 2, S. 131; GW 1, S. 140).

und der Leidenschaft die Musik ist, könnte man fragen, ob nicht auch Religion als die „zweite Unmittelbarkeit“ ihr Medium in der Musik haben muss und kann.

Musik als Harmonie – Schleiermacher

Für Kierkegaard war Musik in erster Linie Leidenschaft, Verführung, Sinnlichkeit in der ambivalenten Bedeutung dieser Begriffe als lebensbejahende Vitalität – und verführende Dämonie. Deshalb sah er eine Spannung zwischen Musik und Religion, auch wenn er die Leidenschaft des Ästhetikers als etwas betrachtet, das im ethischen und religiösen Stadium nicht aufgehoben, sondern im Hegelschen Sinne auch aufbewahrt wird.

Ganz anders stellt sich die Sache dar bei dem großen Zeitgenossen Kierkegaards, Friedrich Schleiermacher, der sich wie Kierkegaard intensiv mit der Bedeutung der Musik für den Menschen beschäftigt hat. Schon beim frühen Schleiermacher kann man eine große Affinität zwischen Musik und Religion beobachten. Religion, so führt Schleiermacher in den *Reden über die Religion*²⁴ aus, ist weder Moral noch Metaphysik, sondern Anschauung oder Gefühl, sie hat, so die berühmte Formulierung „eine eigene Provinz im Gemüte“. Bei dieser Neubestimmung von Religion gebraucht Schleiermacher wie auch Kierkegaard Musik als Metapher für Religion – Religion ist eine Lebensmelodie, eine Gestimmtheit des Lebens, eine heilige Musik, die den Menschen in all dem begleitet, was er denkt und tut. Deshalb ist Religion weder nur Moral noch Metaphysik, man muss alles mit Religion tun, aber nichts aus Religion. Die Musik ist in den Reden sozusagen die Grundmetapher, mit der Schleiermacher das eigene Recht der Religion beschreibt. Der Gläubige kann beschrieben werden als ein religiöser „Virtuose“. Hier geschieht eine Art Ästhetisierung von Religion, wie man sie übrigens auch in neuerer Homiletik beobachten kann, wo die Interpretation eines Textes in der Predigt nicht als Exegese verstanden wird, sondern als Interpretation wie bei einem Stück Musik, das man zum Klingen bringt anstatt nur darüber zu reden. Auch Schleiermacher verstand ja die Predigt als ein Kunstwerk, das den Glauben zum Klingen bringt. Ästhetik und Ästhetisierung waren für ihn keine Schimpfwörter.

In den *Reden* von 1799 ist es die These Schleiermachers, dass Religion – metaphorisch gesprochen – eine Art Lebensmusik darstellt oder Lebensgestimmtheit der schlechthinnigen Abhängigkeit, die uns in all dem begleitet, was wir tun und denken. Einige Jahre später, als Schleiermacher Professor in Halle ist,

²⁴ Friedrich Schleiermacher, *Reden über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), hg. von Günter Meckenstock, (De-Gruyter-Studienbuch), Berlin 1999.

erlebt er am 2. Januar 1805 ein Weihnachtskonzert mit einem blinden Flötenspieler, das ihn tief bewegt. Er schreibt aus diesem Anlass den Dialog *Weihnachtsfeier*, wo sechs Personen, drei Frauen und drei Männer, darüber sprechen, was Weihnachten und die Person Jesu für sie bedeuten. Die drei Männer repräsentieren die unterschiedlichen theologischen Positionen, aber die Hauptpersonen sind die drei Frauen. Sie sprechen u.a. über die Bedeutung der Musik für die Religion, und es wird die These aufgestellt, dass alle Musik im Grunde Religion sei, also sozusagen die Umkehrung der These der *Reden*, dass alle Religion im Grunde Musik sei:

Denn jedes schöne Gefühl tritt nur dann recht vollständig hervor, wenn wir den Ton dafür gefunden haben, nicht das Wort, dies kann immer nur ein mittelbarer Ausdruck sein, nur ein plastisches Element, wenn ich so sagen darf, sondern den Ton im eigentlichen Sinne. Und gerade dem religiösen Gefühl ist die Musik am nächsten verwandt. Man redet so viel darüber hin und her, wie man dem gemeinsamen Ausdruck desselben wieder aufhelfen könnte; aber fast Niemand denkt daran, daß leicht das Beste dadurch geschehen möchte, wenn man den Gesang wieder in ein richtiges Verhältnis setzte gegen das Wort. Was das Wort klar gemacht hat, muß der Ton lebendig machen, unmittelbar in das ganze innere Wesen als Harmonie übertragen und festhalten. – Auch wird wohl Niemand leugnen, fügte Ernst hinzu, daß nur auf dem religiösen Gebiet die Musik ihre Vollendung erlangt. Die komische Gattung, die allein als reiner Gegensatz existiert, bestätigt dies eher, als sie es widerlegt, und eine Oper kann man doch kaum machen ohne eine religiöse Basis, und dasselbe möchte von jedem hohen Kunstwerk von Tönen gelten; denn in den untergeordneten Künsteleien wird Niemand den Geist der Kunst suchen. – Diese nähere Verwandtschaft, sagte Eduard, liegt wohl mit darin, daß nur in der unmittelbaren Beziehung auf das Höchste, auf die Religion, und eine bestimmte Gestalt derselben die Musik, ohne an ein einzelnes Faktum geknüpft zu werden, doch Gegebenes genug hat, um verständlich zu sein. Das Christentum ist ein einziges Thema, in unendlichen Variationen dargestellt, die aber auch ein inneres Gesetz verbindet, und die unter bestimmte allgemeine Charaktere fallen. Es ist auch gewiß wahr, was Jemand gesagt hat, daß die Kirchenmusik nicht des Gesanges, wohl aber der bestimmten Worte entbehren könnte. Ein Miserere, ein Gloria, ein Requiem, wozu sollen ihm die einzelnen Worte? Es ist verständlich genug durch seinen Charakter; und Niemand wird sagen, es sei ihm etwas entgangen, wenn er die untergelegten Worte nicht vernommen hat. Darum müssen beide fest aneinanderhalten, Christentum und Musik, weil beide einander verklären und erheben. Vom Chor der Engel wird Jesus empfangen, und so begleiten wir ihn mit Tönen und Gesang bis zum großen Halleluja der Himmelfahrt. – Ja gewiß, sagte Friederike, der frömmste Ton ist es, der am sichersten ins Herz dringt. – Und die singende Frömmigkeit, fügte Karoline hinzu, ist es, die am herrlichsten und geradesten

zum Himmel aufsteigt. Nichts Zufälliges, nichts Einzelnes hält beide auf. Ich erinnere mich bei dem, was Eduard sagt, an etwas ohnlängst Gelesenes; ihr werdet gleich raten, wem es angehört. *Nie über einzelne Begebenheit, so lauten etwa die Worte, weint oder lacht die Musik, sondern immer nur über das Leben selbst.*²⁵

Hier wird die These verfochten, dass alle Musik im Grunde religiös sei – in der Musik spricht „das Leben selbst“. Schleiermacher zitiert hier vermutlich einen Roman von Jean Paul: *Flegeljahre*. Hier ist von der Musik als dem Leben selbst die Rede, aber in dem platonischen Sinne, dass die Musik uns an den himmlischen Ursprung der Seele erinnere. Musik hat etwas mit Heimweh zu tun, und seit Rousseau liebte man die schöne Geschichte, dass der französische König dem Militärorchester verbieten musste, den „Kuhreigen“ zu spielen, eine traditionelle Hirtenmusik aus der Schweiz, weil dann alle Schweizer Soldaten krank an Heimweh und darum kampfunfähig wurden. Schleiermacher deutet das Zitat um, so dass das Leben selbst nun das in sich ruhende, versöhnende Gemüt ist.²⁶ Die Musikauffassung, die dieser Auslegung der Musik als Nachklang des Lebens selbst entspricht, ist die Auffassung von Musik als Harmonie. Wo es bei Kierkegaard in erster Linie Leidenschaft und Sinnlichkeit sind, die in der Musik ihren Ausdruck finden, hebt Schleiermacher die Harmonie hervor: die Vereinigung aller Gegensätze. Hier haben wir nur den jungen Schleiermacher herangezogen, später hat Schleiermacher in der Ästhetik seine Gedanken zu einem ganzen musikphilosophischen System entwickelt. Was aber am stärksten nachgewirkt hat, waren seine mehr aphoristischen Gedanken in den genialen Jugendschriften, die einen Durchbruch für die nachmetaphysische Theologie hin zu einer sozusagen mehr „musikalischen“ Theologie bedeuten.

Karl Barth fasst Schleiermachers These in der Weihnachtsfeier pointiert so zusammen: „Die *Musik* und das *Ewig-Weibliche*, die hier noch einmal ‚gelobt‘ und ‚gerühmt‘ werden, sie sind als *via regia* zu dem Unaussprechlichen die eigentliche theologische Substanz des kleinen Meisterwerks“.²⁷ In diesem Punkt gibt es – trotz klarer Differenzen, deutliche Parallelen zwischen Kierkegaard und Schleiermacher als Wegbereiter einer modernen antisppekulativen und lebensnahen Theologie.²⁸

²⁵ Friedrich Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier*, Berlin o. J., S. 143-145; Hervorhebungen E.H.

²⁶ Zur Auslegung dieser Stelle siehe Gunter Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981, S. 33-40.

²⁷ Karl Barth, Schleiermachers „Weihnachtsfeier“ (1924), in: *Gesamtausgabe*, Bd. 3, *Vorträge und kleinere Arbeiten*, hg. von Hinrich Stoevesandt, Zürich 1990, S. 458-499, hier S. 486.

²⁸ Vgl. Andreas Kirchbaum, *Kierkegaard und Schleiermacher. Eine historische-systematische*

Als interessante neuere Parallele möchte ich auf die Habilitationsschrift des Løgstrup-Schülers Svend Andersen über Sprachphilosophie und Religion verweisen, die in einer anschließenden „Skizze zu einer Theorie über die religiöse Sprache“ im letzten Abschnitt den „Lobgesang“ als das eigentliche Medium religiöser Sprache und genuinen Ausdruck der Schöpfungstheologie bezeichnet.²⁹ Andersen verweist nicht nur auf phänomenologische Analysen des Philosophen Hans Lipps, sondern auch auf den großen dänischen Dichter und Theologen Grundtvig, der ganz in der romantischen Tradition seit Schleiermacher die Gestimmtheit des Lobgesanges als den genuinsten und eigentlichsten Ausdruck von Religion versteht.

Die ästhetische Wende

Die musiktheoretischen Erwägungen haben heute auch etwas zu tun mit der Rolle der Musik oder überhaupt des Ästhetischen in Theologie und Gottesdienst. Wir sind heute nicht nur durch Luther geprägt und die Tradition der Reformationszeit, wo das Wort im Mittelpunkt stand, sondern auch durch die Wiederentdeckung des Ästhetischen in der Romantik. Das Ästhetische ist nicht mehr wie noch bei Kierkegaard und seiner Kritik an der Romantik ein Schimpfwort, sondern ein wichtiges Mittel für die Vermittlung von Religion. Ästhetik heißt ja, dem Wort und dem Glauben eine äußere Gestalt zu geben. Dabei kann sich die romantische Auffassung auch auf Luther berufen, der ja im Gegensatz zu vielen anderen Theologen vor und nach der Reformation der Kunst und der Musik, also der Ästhetik durchaus eine wichtige Rolle zuerkannte, die Musica war für ihn bekanntlich nach der Theologie die höchste Kunst. Und wahrscheinlich hat der Gesang der Lieder mehr zur Ausbreitung der Reformation beigetragen als die Predigt, und vielleicht ist heute gar Johann Sebastian Bach der größte Evangelist, seine Musik der größte Beitrag zur Einübung evangelischen Glaubens.

In der Praktischen Theologie sprach man vor einigen Jahren von der ästhetischen Wende in der Theologie. Ästhetik ist nicht nur äußere Form und deshalb gleichgültig, die Musik, so formulierte schon der große Musikwissenschaftler Söhngen, ist die „Verleiblichung“ des Evangeliums³⁰, sie ist mehr als nur Mittel zum Zweck.

Studie zum Religionsbegriff, (Kierkegaard Studies, Monograph Series Bd. 18), Berlin u.a. 2008.

²⁹ Sveind Andersen, *Sprog og skabelse. Fænomenologisk sprogopfattelse i lyset af analytisk filosofi med henblik på det religiøse sprog*, Kopenhagen 1989, S. 677-681.

³⁰ Oskar Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in: *Leiturgia*, Bd. 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel [1957-] 1961, S. 127.

Zur Identität eines Kirchenliedes gehört wesentlich auch die Melodie. Bei Schleiermacher war zunächst die Formulierung vom Glauben als einer „Gestimmtheit“ des Gemüts, einer Melodie, die uns begleitet, nur eine Metapher für das eigene Recht von Religion im Gegensatz zu Moral und Metaphysik. Aber später konkretisiert sich dieser Ansatz auch in der Auffassung, dass eigentlich nicht das Wort, sondern die Musik das eigentliche Medium von Religion sei.

Ich denke, man sollte Wort und Musik nicht gegeneinander ausspielen. Ein gutes Kirchenlied lebt von dem Zusammenspiel zwischen Text und Melodie, und man kann durchaus diskutieren, was eigentlich diese Einheit sicherstellt, d.h. nach welchen Kriterien man eine Melodie als zu einem Lied passend finden kann. Es gibt aber klassische Lieder, wo der Dichter und der Komponist dieselbe Person sind, und hier zeigt sich ein faszinierender Zusammenhang und eine unmittelbare Einheit von Text und Melodie. Ich denke dabei an Philipp Nicolais Lieder *Wachet auf, ruft uns die Stimme* und *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Hier ist ein Zusammenhang, wo Text und Melodie, Theologie und Ästhetik eine Einheit bilden.

Zusammenfassung

Es gibt nicht viele Theologen, die sich explizit mit dem Verhältnis zwischen Theologie und Musik beschäftigt haben. Die beiden Kirchenväter der modernen Theologie Søren Kierkegaard und Friedrich Schleiermacher sind die herausragenden, die sich mit diesem Thema befasst haben. Dabei werden in diesem Beitrag zwei zentrale Texte herangezogen, Kierkegaards berühmter Essay über Mozart aus *Entweder Oder* (1841) und Schleiermachers Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Musik in der *Weihnachtsfeier* (1806). Beide sind Kinder der Romantik, vertreten aber in der Frage des Verhältnisses zwischen Musik und Religion durchaus gegensätzliche Positionen: Wo Kierkegaard in der Musik den Ausdruck der Unmittelbarkeit sieht und in der Sprache das eigentliche Medium der Religion, vertritt Schleiermacher die These von der Musik als dem eigentlichen Medium der Religion. In den berühmten *Reden über die Religion* von 1799 wird die Musik noch als Metapher für die Religion als eine „Gestimmtheit“ des Gemüts verstanden – Religion ist immer auch Musik –; in der *Weihnachtsfeier* wird umgekehrt alle Musik als Religion gedeutet, weil in ihr im Gegensatz zur Sprache „das Leben selbst“ seinen Ausdruck findet. Diese beiden klassischen Positionen über das Verhältnis von Sprache und Musik in Bezug auf die Religion lassen sich aber, so die These, vermitteln, so wie dies in der modernen „ästhetischen“ Wende der Theologie zum Ausdruck kommt. Man darf Theologie und Ästhetik nicht gegeneinander ausspielen, dies gilt sowohl für die Theologie als auch für die Arbeit mit dem Kirchenlied.

Abstract

Few theologians have concerned themselves with the relationship between theology and music. The two fathers of modern theology, Søren Kierkegaard and Friedrich Schleiermacher, are the most prominent ones who have taken up this topic. Two central texts are drawn into this article. These are Kierkegaard's famous essay on Mozart in *Enten – Eller* (Either Or) of 1841 and Schleiermacher's reflection on the relationship between religion and music in *Weihnachtsfeier* (Christmas Eve Celebration) of 1806. Both Kierkegaard and Schleiermacher are heavily influenced by Romanticism; however, in question relating to the relationships between music and religion, they represent thoroughly opposing positions. While Kierkegaard sees the expression of immediacy in music, and the actual medium of religion in language, Schleiermacher represents the thesis that music is the actual medium of religion. In his famous *Reden über die Religion* (Speeches on Religion) of 1799, music is still understood as a metaphor for religion as an "emotional framework" of the mind, as religion is always also music, while in *Weihnachtsfeier* this polarity is reversed and all music is understood as religion because in music, in contrast to language, "life itself" finds its expression. My thesis is that both classical positions on the relationship between language and music in connection with religion are conveyed; this comes to expression in the modern "aesthetic" turn in theology. One should not play theology and aesthetics off each other, and this applies both to theology and to hymnological work.

Hymnology, globalization and performance: a programme

Introduction

In July 2016, there was an interesting controversy around a hymn in the new Dutch protestant hymnal *Liedboek – Bidden en zingen in huis en kerk* 2013. This controversy concerned a hymn (titled: *Jeruzalem, mijn vaderstad*, no. 737 in the hymnal) that included a reference to ‘negers’, which has the same connotation of ‘nigger’ in English. The discussion centred around one particular strophe in the hymn, that takes an eschatological approach and expresses the yearning for justice for marginalised groups: the “negers met hun loftrumpet” (the niggers with their trumpets of glory) and the “Joden met hun ster” (the Jews with their star). The lyrics of this hymn were written by the well-known poet Willem Barnard (1920–2010), and were already included in the previous, 1973 edition of the hymnal. The discussion regarding the hymn was started by the theologian Tom Mikkers, who concluded that this strophe was an example of veiled racism.¹

It is tempting to go into this discussion, to research the hymnological background of this hymn and to explore the pros and cons of this particular strophe with its reference to niggers and Jews. I use (or abuse) this example as a leg-up to the topic of my paper. The example urges the question of what happened between 1973 (when no discussion occurred after publication of the hymnal with the denounced hymn) and 2013–2016? Why are we, at least in the Netherlands, so sensitive to questions regarding racism? Since the 1980s we have a constant, and since 2013, yearly discussion about the colour of Black Peter² and a lot of Santa Claus children songs have been adapted to avoid reference to Black Peter as a servant or slave of Santa Claus. In December 2015 the Rijksmuseum (Amsterdam) started to remove all the references to the colonial past of the Netherlands

¹ www.nieuwwij.nl/opinie/negers-en-loftrumpet-graag-uit-nieuwe-liedboek/, accessed 14 March 2017.

² Wouter van Beek, *Zwarte Piet in Afrika: rite en ruzie*, Tilburg 2015, pp. 33–35, 95–104.

from the captions of the paintings and other art works.³ And already in 2006 the popular Dutch pastry ‘negerzoen’ (kiss of a nigger) was renamed ‘zoen’ (kiss) to avoid offending certain ethnic groups in Dutch society.⁴ The same change took place in Germany, where ‘Negerküsse’ were renamed in ‘Schaumküsse’.⁵ It seems to me that due to mobility, migration and multicultural dynamics we now live in hybrid societies and a global culture. Due to articulate minorities we have become aware of hidden racism in language, art and politics. What has happened between 1973 and 2013–2016? The answer is: globalization.

Globalization, hymnody and hymnology

Globalization is a complex and multi-layered concept, perhaps better described as a process. It seems to be a process which takes place in our contemporary, shrinking world, but it also has historical depth. It is useful to clarify the concept of globalization and to link it to hymnological studies and the dynamics of hymnody. The Dutch-American professor in Global Studies and Sociology Jan Nederveen Pieterse identified three ways of defining or conceptualising globalization in his book on globalization and culture.⁶

The first one defines globalization as a clash of civilizations and is derived from Samuel Huntington’s famous book with the same title (1996).⁷ According to Huntington, “international politics moves out of its Western phase, and its centrepiece becomes the interaction between the West and non-Western civilizations.”⁸ Huntington develops an ‘enemy discourse’ and constructs the West as a ‘universal civilization’ as opposed to ‘the rest’. His approach of globalization is the core of the many populist programmes in nowadays politics. We see this process at work in the described controversy regarding the hymn *Jeruzalem, mijn vaderstad* and the Black Peter discussion. We also see a clash in the Roman Catholic church, where ‘Rome’ more or less determines the repertoire in the local churches.⁹ In the Netherlands, this has led to a rejection of the repertoire that had been built up since the 1960s and a list of approved hymns

³ www.rijksmuseum.nl/nl/onderzoek/terminologie, accessed 14 March 2017.

⁴ www.trouw.nl/home/nederland-eet-nooit-meer-negerzoenen~a7f4fe33/, accessed 14 March 2017.

⁵ Hartmut Kraft, *Die Lust am Tabubruch*, Göttingen 2015, p. 11.

⁶ Jan Nederveen Pieterse, *Globalization and culture: global mélange*, 2nd ed., Lanham, MD 2009.

⁷ The first time Huntington presented his theory was in 1993: *The Clash of Civilizations?*, in: *Foreign Affairs* 72/3 (1993), pp. 22–49.

⁸ Cited in: Nederveen Pieterse, *Globalization and culture*, pp. 44–45.

⁹ Beleidssector Liturgie van de Nederlandse Bisschoppenconferentie, Vertaalinstructie *‘Liturgiam authenticam’ en andere documenten* (Liturgische documentatie, Vol. 1), Zeist 2002, no. 108.

which is at odds with what churchgoers, cantors and choirs are used to.¹⁰

The second definition of globalisation is Westernisation or McDonaldization. This definition of globalization is the core of many globalization debates in the context of economics. McDonald's (or Starbucks, Coca Cola etc.) is everywhere and the big global companies compete with the small local ones, with as result that every city centre shows the same shops and department stores. In the context of hymnody I saw the consequences of westernization when I visited the Asian Institute for Liturgy and Music (AILM) in Manila, the Philippines. We might see this institute as a counter-movement against the growing influence of English-American hymns in the churches throughout Asia. The founder of the AILM, Francisco Feliciano, stimulated his students to compose hymns which reflect the spirit and identity of the local churches, using the concept of contextualization as theoretical background.¹¹

The third definition can be summarized as hybridization or global *mélange*. This approach is Nederveen Pieterse's favourite one and in his opinion all globalization processes lead to hybrid cultures, which reflect both global and local dynamics. He refers once again to McDonald's which seems to be very much alike in every city. But comparing McDonald's in several countries, the conclusion is that in Moscow other dishes are served than in Liverpool or Shanghai. In the context of hymnology and hymnody we just can refer to contemporary hymnals. Due to the Reformation, clearly distinguishable schools of hymns writing came into being: Lutheran hymns, Calvinistic psalm singing, Roman Catholic devotional songs, Wesleyan hymns etc. These schools express and produce doctrinal content, denominational truths and different styles of worshipping. In contemporary hymnals, these schools are all blended. Taking protestant churches in the Netherlands as an example, this process of blending started in 1938 with the unofficial, but much used hymnal *Gezangen voor de Nederlandse Hervormde Kerk* (Hymns for the Dutch Reformed Church) and came to an end, for the moment, in the 2013 *Liedboek – Bidden en zingen in huis en kerk*. This *Liedboek* is hybrid in many ways: it comprises hymns from many centuries, countries and denominations. As hymnologists, we are used to calling this approach of globalization ecumenism. Due to ecumenism, hymnals have become hybrid products. So we might conclude that even before the con-

¹⁰ Martin Hoondert, Liturgische en muzikale repertoires in een globaliserende kerk, in: Martin Hoondert, Jan Jacobs, and Franck Ploum (eds.), *Visioenen van het Tweede Vaticaans Concilie*, Heeswijk 2012; Martin J. M. Hoondert, Muziek en macht. Over liturgisch-muzikaal beleid in Nederland, in: *Tijdschrift voor liturgie* 97 (2013), pp. 322-336.

¹¹ See www.sambalikhanaan.org, accessed 28 May 2017.

cept of globalization became the buzz word in economics, in migration studies, international studies, culture studies etc., we as hymnologists already used the concept without mentioning it.

Besides the hymnal, also the work done by Jürgen Henkys can be considered as globally oriented. In the journal *Musica Sacra* he is described as follows (I quote in German):

Als Hymnologe war Jürgen Henkys international und interdisziplinär hervorragend vernetzt. [...] Henkys hat etwa 175 Kirchenlieder aus den Niederlanden, aus Dänemark, Norwegen, Schweden, Finnland, Island, Litauen und Frankreich sowie aus verschiedenen englischsprachigen kirchlichen Traditionen ins Deutsche übertragen [...] Der größere Teil dieser Übertragungen ist veröffentlicht [...] und konfessionsübergreifend in neuere deutschsprachige Gesang- und Liederbücher übernommen worden.¹²

Towards a new profile for hymnology

The controversy regarding *Jeruzalem, mijn vaderstad* however, shows that taking globalization into account is more than being aware of the hybrid or ecumenical character of contemporary hymnals. In the five centuries which divide us from Luther, the world has been deeply transformed. We might say that the Lutheran Reformation challenged the worldview in which was place for only one truth. When Luther nailed his 95 theses to the door of the Castle Church in Wittenberg, as the legend tells, a process of decentring truth started. ‘Decentring’ is a term coined by the French philosopher Jacques Derrida. Reflecting on language and discourse, Derrida wrote in *L’écriture et la difference* 1967:

In effect, what appears most fascinating in this critical search for a new status of the discourse is the stated abandonment of all reference to a centre, to a subject, to a privileged reference, to an origin, or to an absolute archia.¹³

In the current global society several truths (plural) exist next to each other and they are all worth the same. Several metaphors are used to describe the society we live in. Bauman speaks of ‘liquid modernity’, Castells of the ‘network society’. Are we, as hymnologists, fully aware that we study hymns which are used in hybrid, network-like cultures in which there is no real, firm criterion to

¹² Gunter Kennel, Kirchenlieder als Beiträge zur Ökumene. Zum Tod von Jürgen Henkys, in: *Musica Sacra* 136 (2016) Heft 1, p. 27.

¹³ Cited from: Marcel Barnard, Bricolageliturgie: Liturgical Studies revisited, in: *Verbum et ecclesia* 29, no. 1 (2008), p. 21.

judge the truth of the content? From a Biblical point of view, *Jeruzalem, mijn vaderstad* is an eschatological hymn, evoking the optimistic view of mankind as described by Saint Paul in the Epistle to the Galatians (3:28). From an ethnic point of view, the text might be considered offensive and racist. Is the former perspective more true than the latter? How might we decide? There is no widely accepted authority on which truth or moral claims might be based.

This brings me to the main question of my presentation: what is the role and function of hymnology in the context of globalization and hybrid cultures? What is the relevance of all we have said and studied in the past few days, here in Løgumkloster? To keep the relevance, we have to design a new profile for hymnology which reflects on, evaluates and perhaps also criticizes contemporary society. To say it a bit bluntly, the period of pillarization in which there were clear boundaries between Roman Catholicism, Protestantism, Socialism and Liberalism, is behind us. To keep the relevance of hymnology, we have to contextualize our studies and to realize that the object of our study is not the hymn as such, but the performance of hymns in contexts which are global and local at the same time. To describe our scholarship, we might say that we, as hymnologists, are specialized in studying music from a ritual-religious perspective. The troika ‘music-ritual-religion’ is the core of our business. In the following, I will elaborate on the contextualization of hymnology, using the unavoidable dynamics of globalization, and on the relevance of performance for hymnological studies.

Global religion(s)

Bryan Turner, professor of sociology in New York, distinguishes between global religion and global religions in his book *Religion and modern society* (2011). Let us first elaborate on the latter. Global religions refer to the transformation of existing religions by globalising processes.¹⁴ As examples, Turner mentioned the emergence of religions as worldwide systems of leadership and institutional apparatus on the one hand and the competing of these world religions on a worldwide spiritual or religious market on the other. Also the growth of diasporic communities, primarily in global cities, is an example of the globalization process.

The emergence of a worldwide spiritual or religious market in combination with the dominance of individual self-development in the Western world, has led to religious experimentation. Sociologists have identified the emergence of a

¹⁴ Bryan S. Turner, *Religion and modern society: citizenship, secularisation, and the state*, Cambridge 2011, p. xiii.

quest culture ('the quest is the best')¹⁵ that attempts to find meaning experimentally from different religious, spiritual and non-religious traditions. "The result is growing religious hybridity. [...] Spiritual markets, religious individualism and hybridisation create problems for traditional forms of authority, and their individualism is often incompatible with the collective organisation of traditional religiosity."¹⁶ We, as hymnologists, cannot act as if the denominational organization structures nowadays are still the same as in the 1950s. We have to respond to these actual, religious situations in which hymns are used and produced.

Turner mentions a second approach to globalization and religion: global religion (singular) or religious globalization. In this approach Turner follows the theory on religion by Emile Durkheim and an essay written by the already mentioned French philosopher Jacques Derrida *On Cosmopolitanism and Forgiveness* (2001). To explain what he means to be religious globalization, Turner refers to the link between globalization and law, especially the human-rights agenda which came up after the Second World War, resulting in the Universal Declaration of Human Rights by the United Nations in 1948. Turner states that "[r]eligious assumptions about suffering and healing have played an important role in shaping human-rights institutions".¹⁷ Truth, forgiveness and reconciliation have turned out to be of great importance in the aftermath of civil wars and genocides and "Judaean-Christian religious assumptions have been globalised in the reparations culture."¹⁸ We only have to re-imagine bishop Tutu as a member of the Truth and Reconciliation Commission in South Africa to see the religious content of these concepts, although in a legal context.

If we look back at the consequences of the dynamics of globalization in the context of religion and in relation to the already mentioned decentring of truth, we might become a bit pessimistic about the position of religion in our society. Indeed, the influence and importance of institutionalized religions have declined and truth has turned out to be fragmented and convertible. At the same time, we have seen that religious values have become part of a global religion. We do not live in a 'secular age'¹⁹, but in post-secular societies in which religion has not disappeared but changed. The decline of institutional religion goes along with complex and confusing developments such as the growth of Secular

¹⁵ C. Daniel Batson, Patricia Schoenrade and W. Larry Ventis, *Religion and the individual: a social-psychological perspective*, New York 1993.

¹⁶ Turner, 2011, p. xvi.

¹⁷ Ibid., p. xix.

¹⁸ Ibid., p.xxi.

¹⁹ Charles Taylor, *A secular age*, Cambridge, MA 2007.

Sunday Assemblies, the promotion of religious, ascetic lifestyles such as body management (sports, wellness cults) and dieting, and the growth of youth cultures that blend secular music with religious themes.²⁰ The institutional form ('religion') is being replaced by more individualistic forms ('religiosity'). My former colleague Leo van der Tuin at Tilburg University preferred to speak of religiosity, defining it as "people's desire to continue to search for answers so they can deal with the uncertainty of their existence". Van der Tuin does not approach religiosity as a theoretical category, but as a praxis: it becomes visible in the doings of people. Religiosity is first and foremost

[...] the praxis of symbolic action in which the desire for a transcendental attribution of meaning to the unfathomable miracle of existence is expressed. The vocabulary – words, images, symbols, music – in which these meanings are expressed, sometimes contains traditional language which, used in new contexts, should be interpreted anew, and sometimes it contains new language which is not yet understood according to its proper meaning.²¹

In this last phrase, Van der Tuin gives a description of 'hidden religiosity': it refers to a language that researchers or representatives of institutionalized religions do not immediately recognise as 'religious'. And it might also refer to a form of religiosity that those who are themselves attributing meaning do not place in the field of meaning of 'religion'. This approach of religion and religiosity goes beyond the dichotomy of the sacred and the profane. We have to rethink what sacrality means, we have to be aware of new forms of sacrality (are they really new?), which we might call the secular sacred. Why should we, as hymnologists, confine our studies to denominational practices, knowing that much of the material we study is also part of other religious or secular sacred contexts, and why should we not acknowledge that our expertise can be useful to understand the dynamics of the post-secular society?

A performative turn in hymnology

To keep the relevance of hymnology in a globalizing, post-secular world, we have to redefine the scope of our scholarship. The processes of globalization, individualization of religious practices and the transformation of religion into religiosity and the secular sacred resist the top-down use of established repertoires, such as Genevan Psalms and orthodox Roman Catholic hymns. A hym-

²⁰ Turner, 2011, p. 279.

²¹ Both quotes: Leo van der Tuin, *God droeg zondagavond een blauwe trui*, Tilburg 2008, p. 21.

nal is not the same as the practice of singing hymns and a lot of hymn performances in ritual contexts do not find their way to a hymnal. The challenges we meet in the field of music, ritual and religion demand a performative turn in hymnology. A hymn as product might be a symbol of denominational identity, but the performance of a hymn goes beyond the boundaries of denominations or institutional religions. A hymn is sung and the singing of it leads to experiences of community and unity. Experiences of seeing one's own position as part of a comprehensive whole makes life meaningful. This 'comprehensive whole' can get a name (God, Allah etc.), but the experience itself, without naming and categorizing, is valuable in itself.

At the hymnological conference in Cambridge 2015, Scotty Gray presented his book *Hermeneutics of Hymnody: A comprehensive and integrated approach to understanding hymns*. In his book, he aims at overcoming the fragmentation of hymnology. He presents a comprehensive and integrated hermeneutics of hymnody: "Hymns are a beautifully rich and complex polyphony of thoughts and feelings and sounds. There are biblical, theological, liturgical, literary, musical, historical, biographical, sociocultural, and practical voices in this polyphony."²² Although I am very sympathetic to his project, we have to be aware that much of the knowledge we have as hymnologists does not count for those who sing hymns. Studying hymns leads to another kind of knowledge compared to singing hymns. While we sing a hymn much of the content might disappear in the act, and sometimes in the effort of singing. Or perhaps only part of the content is consciously digested. While we sing a hymn, we are not busy interpreting the lyrics, but we experience the sounds with our body, taste some remarkable words and hear the choir or people surrounding us participating in the singing. We experience that the hymn acts upon us. Singing is not an expression of our thoughts, but becoming part of a sound environment which is first and foremost a physical and sensual experience.²³ In hymnology, we have to move on from hymns as object of our study to the singing of hymns. I have been inspired to this move by, among others, the cultural musicologist Christopher Small (1927–2011).²⁴ Small does not speak of 'music', but of musi-

²² Scotty Gray, *Hermeneutics of hymnody: a comprehensive and integrated approach to understanding hymns*, in *I.A.H. Bulletin* 44 (2016), p. 71.

²³ Martin J. M. Hoondert, *Musical Religiosity*, in: *Temenos: Nordic Journal of comparative religion* 51, no. 1 (2015), pp. 123–136; Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, London, New York 2008.

²⁴ Christopher Small, *Musicking. The meanings of performing and listening*, Middletown, Connecticut 1998.

cal performances, which he refers to with the verb ‘to music’ and the participle ‘musicking’ that goes with it. Meanings are created during and by the performance, in the network of all those involved in the act of ‘musicking’. It is hard to verbalize and interpret this musical knowledge, but it is there, in our bodies, it is embodied and experienced knowledge.

Hymnology as platform

To meet the challenges of globalization and the transformation of religion and religious practices and to keep the relevance of hymnology, we have to redefine our scholarship. I propose to look at hymnology as a platform where several disciplines meet. What binds all these disciplines is the study of singing in religious-ritual practices. Comparable to ‘ritual studies’, hymnology is not a school, characterized by specific methods or theories, but a multidisciplinary platform for the academic, critical, and systematic study of singing in religious-ritual practices.²⁵ A good example of this platform approach of hymnology is the website ‘Musik im religiösen Leben’, initiated by the Deutsches Musikinformationszentrum (MIZ),²⁶ although I want to make the object of our research even broader than the MIZ proposes. The identity of the platform of hymnology is determined by three characteristics which are elaborated on in the following. First, there is the central object of the study. Hymnologists study practices of singing in religious-ritual contexts. I propose to redirect the object of our studies from ‘hymn’ to ‘ritual music’, or even better: ‘singing in religious-ritual contexts’. I am aware that the object of study is defined here more broadly than we are used to. In a traditional view on hymnology, the object is confined to Christian hymns and hymnals.²⁷ In broadening the object of study to ‘singing in religious-ritual contexts’, I refer to the Durkheimian approach to religion and ritual. Durkheim looked at rituals as means to give places, moments or objects a special status. Through rituals, we set apart a moment in time, a place or an object. This ‘set apart’ quality is, according to Durkheim, the sacrality of the ritualized moment, place or object. So, through ritualizing we distinguish between the sacred and the profane. From this perspective, we might say that singing is a way of ritualizing. On the one hand,

²⁵ I am inspired to this platform idea by my colleague Paul Post, who has described the field of Ritual Studies as a platform. See Paul Post, Ritual Studies, in: *Oxford Research Encyclopedia of Religion* (2015), URL [https://pure.uvt.nl/portal/en/publications/ritual-studies\(53922eba-41ab-4c03-adad-535d1a6a4fc5\).html](https://pure.uvt.nl/portal/en/publications/ritual-studies(53922eba-41ab-4c03-adad-535d1a6a4fc5).html), accessed on 6 May 2018.

²⁶ See miz.org > Themenportal Kirchenmusik – Musik in Religionen.

²⁷ See for example Markus Jenny, Hymnologie, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 15, Berlin, New York 1986, pp. 770-778.

the singing reveals the values which are important to a social group. This is what Gordon Giles experienced when he criticized the popular hymn *I vow to thee, my country*. In his reflection on the media storm that raised after his critical publication, he wrote: “For a hymn that is popular has a foothold in the psyche of society and therefore opens insights to the things that really matter (the ‘sacred values’. M.H.) – life, death, love, pain, sacrifice.”²⁸ On the other hand, the singing itself is an act of ritualizing and sacralising the occasion. For example, when we sing the national anthem, we ritualize the occasion. This happens at national remembrance days, sacred days on the nation’s calendar. When a mother or a father sings a lullaby, he or she is ritualizing the child’s moment of going to bed and it becomes a sacred moment. The ‘set apart’ quality that characterizes the sacred makes it possible to incorporate both supernatural and natural references.²⁹ The sacred, as set apart category, can refer to the supernatural (God, transcendence) and to the natural (the immanent, unnegotiable values of a society etc.). Why should we, as hymnologists, confine our expertise to the institutional sacred, the sacred which seems to be monopolized by the churches? Due to the dynamics of globalization, hybridization, mixing and blending, there is much more sacrality in our societies, sacrality which is, at least partly, produced by singing as a ritual activity. So, as a hymnologist, I am interested in the hymns used in churches, in the hymns used in soccer stadiums, in national anthems used at the occasion of commemorations, in songs made for festive days, in music (including pop music) used as part of cremation rituals as strong indicators of attitudes towards death.

A second important characteristic of hymnology as a platform is a plurality of methods. Hymnology itself is not a method, it does not have one method, but is characterized by a plurality of methods that is part of the multidisciplinary nature of this platform. I refer once again to Scotty Gray’s book *Hermeneutics of Hymnody*, in which he perfectly describes this multi-method approach. To his ‘polyphony of voices’ I want to add an approach from the perspective of performance. We have to take into account that singing is something that happens, and the act of singing itself evokes a meaning-making process which might go beyond the hymn itself.

A third characteristic of hymnology as a platform is a certain disciplinary tradition. We have national and international hymn societies, and the IAH is one of them, in which researchers meet and present their research. We have our own journals, the *I.A.H. Bulletin*, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*,

²⁸ Gordon Giles, *I vow to thee, my country*; reflections after a media storm, in: *I.A.H. Bulletin* 44 (2016), p. 34.

²⁹ M. Evans, The sacred. Differentiating, clarifying and extending concepts, in: *Review of Religious Research* 45, no. 1 (2003).

Sacred music, The journal of Jewish music and liturgy, The Hymn: journal of congregational song; dictionaries and outstanding scholars.

I would like to add a fourth characteristic of hymnology as a platform, but I am a bit hesitant. What are the most used theories or concepts used in hymnology? Reading and rereading hymnological studies, for example the main lectures of the past three IAH conferences, in 2011, 2013 and 2015, I come across several theoretical notions, but theory seems not to be a systematic part of hymnological studies. To challenge us, I will sum up some relevant theoretical questions:

1. How to define ‘hymn’: what is a hymn, both as a product and as a performative category?
2. How to classify hymns: is the hymn a religious or a cultural phenomenon, or both?
3. What is a hymnal?³⁰
4. What are the functions of hymns?³¹
5. How do hymns relate to the sacred and religion?
6. How do hymns evoke meaning-making processes?
7. What is the influence of hymns on the body?
8. What happens when hymns are transferred from one context to another?
9. What questions need to be asked about gender issues and hymns?³²
10. How might we develop a musical-ritual criticism?³³

To present hymnology as a platform with four characteristics – its own object of study, the plurality of methods, its own traditions and a canon of theories and concepts – is both a description of a reality and a programmatic effort. I am convinced that we have to move forward and to deal with the consequences of both globalization, decentring and hybridization, and the performative turn to keep hymnology relevant. In the hybrid and dynamic societies we live in, our expertise of singing, ritualizing and sacralising might help to explore, analyse and evaluate the use of music for the benefit of both individual and collective needs of people.

³⁰ Nienke van Anel, *Composing a Canon. Creating networks of meaning in the editorial process of the hymnbook Liedboek, zingen en bidden in huis en kerk* (2013), Dissertation, Protestantse Theologische Universiteit Amsterdam 2015.

³¹ E.g. shaping identity, marking time and life-cycle, fostering community.

³² June Tillman, *In tune with heaven or not: women in Christian liturgical music*, (Music and spirituality, vol. 1), Oxford 2014.

³³ Ronald L. Grimes, *Ritual criticism: case studies in its practice, essays on its theory*, Columbia, SC 1990.

Coda

In my own academic career, I have developed from being an liturgical studies scholar (Liturgiewissenschaftler) to a ritual studies scholar. I started studying Gregorian chant as both an ecclesiastical and cultural repertoire, and ended up, at this very moment, studying, among other things, reconciliation songs in Rwanda and the modern Requiem as an expression of dealing with death. So, the new profile for hymnology which I have outlined is strongly autobiographical. Quoting Martin Luther: "Here I stand, I can do no other."

Abstract

In this article, I argue the case for a new approach in hymnology. Processes such as globalization and the shift from institutionalized religion to individualized religiosity are inescapable and need to be incorporated in hymnology. Hymns and hymnals are not the only topics within hymnology; singing as such, as a ritualizing performance practice, which sets apart time and place, is also relevant research topic for hymnologists. To keep its relevance in a changing world, hymnology needs a new programme which affects the central object of study, the methods, the scholarly institutionalization and the applied theories and concepts.

Zusammenfassung

In diesem Artikel plädiere ich für einen neuen Ansatz in der Hymnologie. Prozesse wie die Globalisierung und der Wechsel von institutionalisierter Religion zu individualisierter Religiosität sind unumgebar und müssen in die Hymnologie integriert werden. Kirchenlieder und Gesangsbücher sind nicht die einzigen Themen in der Hymnologie; Singen als solches, als ritualisierende Aufführungspraxis (performance), die eine gesonderte Zeit und einen gesonderten Raum schafft, ist auch ein relevantes Forschungsthema für Hymnolog*innen. Um ihre Relevanz in einer sich verändernden Welt zu erhalten, benötigt die Hymnologie ein neues Programm, das das zentrale Studienobjekt, die Methoden, die wissenschaftliche Institutionalisierung und die angewandten Theorien und Konzepte beeinflusst.

I.A.H. Bulletin
Nr. 45/2017



ISSN 0925-5451
ISBN 978-3-00-059327-7