

Rainer Bayreuther

Perspektiven einer Parodiegeschichte des pietistischen Liedes

Nach Theologie, Soziologie und Literaturwissenschaft hat sich nun auch die Musikwissenschaft verstärkt des Themas Pietismus angenommen, und dies schon seit einigen Jahren. Ob sie allerdings mit diesem neu eroberten Thema auf die Schnelle glücklich wird, darf doch bezweifelt werden. Die bisherigen Arbeiten¹ haben zwar Einzelprobleme erhellt oder erst als Forschungsobjekte entdeckt, insgesamt jedoch ist der Eindruck eines Fasses ohne Boden entstanden. Eine umfassende Studie zum Thema jedenfalls scheint weiter entfernt denn je.

Ein Beitrag zu dem pietistischen Lied mag angesichts der neuen Unübersichtlichkeit an pietistischen Einzelphänomenen etwas vollmundig erscheinen.² Wann und wo beginnt das pietistische Lied eigentlich, wann und wo endet es? Kann man es methodisch überschaubar auf Halle eingrenzen, auf Franckes Waisenhausprojekt, auf Freylinghausens Gesangbuch, vielleicht mit dem Darmstädtischen von 1698 als Vorläufer,³ mit Zinzendorf als regional und temporär begrenztem Sonderfall? Angesichts der Erweiterung, die der Pietismusbegriff in der kirchengeschichtlichen Diskussion erfahren hat,⁴ erscheint ein solcher Vorschlag ganz und gar ungenügend. Seit der Kirchengeschichtler Hans Leube für das 17. Jahrhundert den Begriff der „Reformorthodoxie“ prägte⁵ und damit auf den Punkt brachte, daß sich in und neben der lutherischen Orthodoxie, so dogmatisch-verkrustet sie zuweilen erschien, gewaltige Reformkräfte entwickelten, ist zumindest eine harte Unterscheidung zwischen Pietismus und kirchlichem Luthertum obsolet geworden. Und Martin Brecht formulierte jüngst: „Die Institution und die Lehre verlieren dadurch etwas von ihrer angeblichen starren Lebensferne und die Frömmigkeitsbewegung etwas von ihrer Außenseiterrolle. Weil es sich um Entwicklungen innerhalb des Systems handelte, bewirkten sie keine totale

¹ Vgl. unter den neueren Arbeiten die Aufsätze in: „Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, hrsg. v. Gudrun Busch u. Wolfgang Miersemann (= Hallesche Forschungen Bd. 3), Tübingen 1997.

² In der Einleitung zu Miersemann und Busch, S. 4, schreiben die Herausgeber resümierend: „Das pietistische Lied im Sinne einer stilistisch fest umrissenen Erscheinung – so eine durch den Meinungsaustausch vertiefte Einsicht – gibt es nicht.“

³ *Geistreiches Gesang-Buch / vormahls in Halle gedruckt* [...], Darmstadt 1698.

⁴ Vgl. dazu pro erweiterten Pietismusbegriff überblicksartig Martin Brecht in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Band 1 der *Geschichte des Pietismus: Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, Göttingen 1993, S. 3-10; Brecht läßt hier den Pietismus bereits mit Johann Arndt und dem frühen 17. Jahrhundert beginnen, eine Auffassung, die nicht ohne Kritik geblieben ist.

⁵ Hans Leube: *Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie*, Leipzig 1924.

*Veränderung. Zum Teil fügte man das Neue dem Alten, die Frömmigkeit der orthodoxen Theorie, eher additiv hinzu, als daß es zu echten Verschmelzungen kam.*⁶

Diese Komplexität des Pietismus als frömmigkeitsgeschichtliche und theologische Erscheinung spiegelt sich wider im pietistischen Lied und bedingt zugleich die methodische Problematik, überhaupt einen Begriff des pietistischen Liedes zu verhandeln. So ersetzte das aufkommende Konventikelwesen und die zunehmende Bedeutung der häuslichen Andacht um 1670 eben nicht den kirchlichen Gottesdienst, sondern trat, wie Brecht sagt, „*additiv*“ hinzu. Dies bedeutet, die gottesdienstlichen Lieder, also das Reformationslied des 16. Jahrhunderts, behielten ihre Funktion und ihren Platz im Gesangbuch. Hinzu kamen aber neue Lieder, die, je nach Einzelfall, eher in den kleinen Andachtszirkeln oder doch eher in der Kirche oder in beidem ihren Platz hatten. Und weil sich das beides nebeneinander vertrug, benutzte man selbstverständlich die alten, gottesdienstlich geprägten Melodien für neue, eher hausandachtsartige Lieder. Oder umgekehrt: Man ersetzte, wenn der Rahmen, in dem gesungen wurde, dazu passend schien, die alten Melodien durch neue, innigere, ohne am alten Text zu rütteln. Diese Gemengelage macht deutlich: Wer hier ganz naiv auf die Suche nach dem pietistischen Lied geht, wird Schiffbruch erleiden. Weder Spener noch August Hermann Francke wollten das Reformationslied des 16. Jahrhunderts aus ihrer praxis pietatis verbannen, genausowenig wie sie die Eckpunkte der reformatorischen Theologie über Bord werfen wollten.

Diese methodische Problematik endet auch nicht in Glaucha und bei der Institutionalisierung der pietistischen Bewegung, sondern setzt sich ins 18. Jahrhundert hinein fort. Hans-Georg Kemper spricht im Zusammenhang mit geistlicher Dichtung im Herrnhutertum von der „*relative[n] Sorglosigkeit Zinzendorfs im Umgang mit der Lied-Tradition und ihrer schriftlichen Fixierung, die häufig von aktualisierender Umdichtung und Kürzung begleitet (und der Orthodoxie deshalb ein besonderes Ärgernis) war.*“⁷ Hier wird nicht nur das zwanglose Nebeneinander von Alt und Neu und seine Verflechtung deutlich. Hier wird offensichtlich, daß ein solcher Umgang mit tradiertem Liedgut dessen „Werkcharakter“ aufbricht (wenn man einmal pointiert vom Lied als „Werk“ sprechen darf). Und das führt mitten hinein in das, was hier als „Parodiegeschichte“ des pietistischen Liedes exemplarisch skizziert werden soll.

Der hier zugrunde gelegte Parodiebegriff ist vergleichsweise weit gefaßt. Natürlich hat es keinen Sinn zu behaupten, daß jeder Dichter beim Verfassen eines geistlichen Liedes explizit auf den älteren Liedtext Bezug nähme, dessen Melodie in irgendeiner Gemeinde irgendwann einmal zu dem neugedichteten Text gesungen wird. In vielen Fällen entscheidet dies die Gemeindepraxis, und bei dieser Entscheidung spielen die unterschiedlichsten Faktoren eine Rolle. Mit dieser Argumentation aber wird die Perspektive wieder, wie zumeist in der älteren Hymnologie, auf den Einzelfall verkürzt. Zu Wesensfragen des pietistischen Liedes stößt man nur dann vor, wenn die Span-

⁶ Martin Brecht: *Das Aufkommen der neuen Frömmigkeitsbewegung in Deutschland*, in: *Geschichte des Pietismus* Bd. 1: *Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*, hrsg. v. Martin Brecht, Göttingen 1993, S. 167.

⁷ Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 6/1: *Empfindsamkeit*, Tübingen 1997, S. 36.

nung von Alt und Neu explizit in den Blick rückt. „Parodie“ soll daher sehr allgemein als Verwendung vorfindlicher Elemente in neuem Zusammenhang aufgefaßt werden, gleichgültig, ob dies durch einen Autor, eine Gemeinde oder einen längeren Zeitraum des Sich-Einbürgerns geschieht. Das Material hierfür stammt aus den unterschiedlichsten historischen Schichten. Zuallererst und maßgeblich bleibt freilich die Begrifflichkeit und Theologie der Reformation erhalten, wenn auch mit Umgestaltungen.⁸ Auch verschiedene mystische Traditionen sind wichtig und bilden die Grundlage für die im pietistischen Lied zentralen Aspekte der Jesusminne und des Chiliasmus.

Die komparatistische Literaturwissenschaft etwa der Konstanzer Schule hat hierfür die vielleicht prägnantere Begrifflichkeit geprägt: So spricht Hans Robert Jauf von „*applikativer Rezeption*“⁹ oder von „*Konkretisation*“,¹⁰ Begriffe, die auch in unserem Zusammenhang recht präzise beschreiben könnten, was eigentlich geschieht, wenn in jedem Gottesdienst und in jeder Hausandacht tradierte Elemente aktualisiert werden. Mit jeder „Konkretisation“ entscheidet sich nämlich, welche Sinn- und Empfindungsstrukturen des tradierten Materials noch Gültigkeit haben und daher unverändert aktualisiert werden können, bzw. welche neuen Bedürfnissen angepaßt und daher verändert werden.

Hier soll nun versucht werden, umrißhaft eine Parodiegeschichte des pietistischen Liedes zu skizzieren, und zwar exemplarisch an vier maßgeblichen Entwicklungsschritten: Erstens der Schritt von der singulären Produktion geistlicher Lieder in Zeiten der Reformorthodoxie hin zur Aufnahme in das Hallesche *Geist-reiche Gesang-Buch* Freylinghausens zu Beginn des 18. Jahrhunderts; zweitens die Parodie pietistischer Lieder der ersten Generation in der zweiten und dritten Generation; drittens das Verhältnis des Halleschen Pietismus (in kodifizierter Gestalt des Freylinghausen-Gesangbuches) zu individuellen künstlerischen Leistungen des 18. Jahrhunderts (hier am Beispiel Johann Sebastian Bachs); viertens das Verhältnis von pietistischem Lied und dem Kirchenlied der Aufklärungszeit. Im übrigen verdeutlicht schon diese Auswahl, daß die adaptierende Verzahnung von Alt und Neu im Pietismus keinen inhaltlich spezifizierten Parodiebegriff zuläßt.

Erstens: Lieder Joachim Neanders im Freylinghausenschen Gesangbuch. Eine der wichtigsten Rezeptionsleistungen der pietistischen Liedkultur besteht darin, einige nicht-orthodoxe „Außenseiter“ der geistlichen Lieddich-

⁸ Vgl. hierzu etwa die theologischen Forschungen von Elke Axmacher zu Martin Moller („*Praxis Evangeliorum*“, *Theologie und Frömmigkeit bei Martin Moller (1547-1606)*, Göttingen 1989, zugleich Habilitationsschrift Kirchliche Hochschule Berlin, insbesondere S. 138-168; dies.: *Mystische Frömmigkeit und reformatorische Theologie. Zu Martin Mollers Lied „Ach Gott, wie manches Herzeleid“*, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, hrsg. v. Alfred Dürr u. Walther Killy (= *Wolfenbütteler Forschungen* 31), Wiesbaden 1986, S. 39-47) und Paul Gerhardt (*Paul Gerhardt als lutherischer Theologe*, in: *450 Jahre evangelische Theologie in Berlin. Festschrift der Kirchlichen Hochschule Berlin zum 450jährigen Reformationsjubiläum*, hrsg. v. Gerhard Besier u. Christof Gestrich, Göttingen 1989; einige neuere Aufsätze zu Gerhardt und seine Verwurzelung in der lutherischen Dogmatik).

⁹ Hans Robert Jauf: *Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hrsg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 13-36, hier S. 16-17.

¹⁰ Ebd., S. 20.

tung des 17. Jahrhunderts in größerem Umfang in ihr Liedgut integriert zu haben – und auf längere Sicht damit auch in das kirchliche Repertoire. Dazu gehören beispielsweise Johann Scheffler,¹¹ Ahasverus Fritsch¹² oder Christian Knorr von Rosenroth.¹³ Dasselbe gilt für Joachim Neander. Seine *Bundes-Lieder* von 1680,¹⁴ freilich bereits vor einem pietistischen Hintergrund entstanden,¹⁵ erfuhren zwar schon kurz nach ihrem ersten Erscheinen große Verbreitung,¹⁶ Gesangbuchlieder aber wurden sie erst durch die Aufnahme in das Darmstädtische *Geist-reiche Gesang-Buch* von 1698, dem wichtigsten Vorläufer der Freylinghausenschen Gesangbücher. Pietistische Lieder allerdings wurden sie alleine damit noch nicht – und hier scheidet sich der in diesem Ansatz vorgestellte Begriff des pietistischen Liedes von dem in der Hymnologie allgemein anzutreffenden autorzentriert-biographischen. Pietistische Lieder konnten sie erst werden, indem ihnen durch parodiehafte Adaption eine pietistische Identität verliehen wurde. Und da, im Gegensatz zu den Liedern Schefflers, die Texte weitgehend unverändert in die Halleschen Gesangbücher übernommen wurden,¹⁷ geschah dieser Identifizierungsprozeß über die Melodie.

Neander publizierte seine Lieder mit ganz neuen, wahrscheinlich selbst verfaßten Melodien. Ein eingehendes Studium dieser Melodien ist deshalb so interessant, weil

¹¹ Schefflers Lieder erschienen erstmals in dem Autorendruck *Heilige Seelen-Lust oder geistliche Hirten-Lieder der in ihren JESUM verliebten Psyche*, Breslau 1657-1668 (fünf Bücher). Von den knapp über 200 Liedern gelangten 17 Lieder erstmals 1677 in das von der Lyrik des „Pegnitz-Schäfer“-Kreises geprägte *Nürnbergische Gesang-Buch* (vgl. Eduard Emil Koch: *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche* Bd. 4, Stuttgart 1868, S. 17; Koch betont, hierbei handele es sich um die gemäßigteren Lieder Schefflers). Erst die pietistischen Gesangbücher der 1690er Jahre begannen, Scheffler-Lieder in größerem Umfang aufzunehmen und damit eine breite Scheffler-Rezeption zu initiieren (die von Koch, S. 31, erwähnte Aufnahme zahlreicher Scheffler-Lieder in ein von Martin Janus besorgtes Erbauungsgesangbuch von 1663 blieb für die Kirchengesangbücher ohne Wirkung).

¹² Fritschs Lieder erschienen in diversen Autoredrukken in den 1660er und 1670er Jahren (vollständiges Quellen- und Liederverzeichnis bei Albert Fischer: *Ahasverus Fritsch und seine Lieder*, in: *Blätter für Hymnologie* 1886, S. 163-171 und 179-185, sowie eine Berichtigung in: *Blätter für Hymnologie* 1887, S. 29-30; Repr. Hildesheim 1971). Die Fritsch-Rezeption im Pietismus wurde bisher nicht eingehender untersucht; nähere Aufschlüsse dazu wird die in Arbeit befindliche umfangreichere Studie des Verfassers zum pietistischen Lied und seiner Rezeption liefern. Nach bisherigem Erkenntnisstand scheinen Fritsch-Lieder in nennenswerter Anzahl erstmals in das *Lüneburgische Gesangbuch* von 1686 (erweitert 1694) aufgenommen worden zu sein und treten dann vermehrt in den pietistischen Gesangbüchern ab 1692 auf.

¹³ Vgl. Koch, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs*, S. 30.

¹⁴ *A u. O. Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung: Aufgemuntert durch einfältige Bundes-Lieder und Dank-Psalmen [...]*, Bremen 1680.

¹⁵ Neander stand während seiner Frankfurter Zeit in den 1670er Jahren in engem Kontakt mit dem Kreis um Philipp Jacob Spener.

¹⁶ Die *Bundes-Lieder* erlebten schon kurz nach 1680 mehrere Auflagen. In das Lemgoer Gesangbuch von 1690 wurden sie geschlossen aufgenommen, weshalb diese Publikation, wiewohl in einem kirchlichen Gesangbuch, immer noch den Charakter des Autoredrucks behält.

¹⁷ Zu den teilweise erheblichen Veränderungen der Liedtexte Schefflers in den pietistischen (und nachfolgend auch den kirchlichen) Gesangbüchern vgl. im einzelnen Albert Friedrich Wilhelm Fischer: *Kirchenlieder-Lexikon*, Gotha 1878, Repr. Hildesheim 1967. Die Behauptung, daß Neanders Lieder im Darmstädtischen und Freylinghausenschen Gesangbuch textlich unverändert erscheinen und zumindest von tiefgreifenden Umgestaltungen verschont bleiben, beruht auf bisher nur oberflächlichen Vergleichen und harrt noch einer eingehenden Überprüfung.

sie ein Übergangsstadium vom Melodietypus des früheren 17. Jahrhunderts (der noch weitgehend vom Lutherlied geprägt ist) hin zu einem spezifisch pietistischen markiert. So beginnen beispielsweise etliche Lieder mit einem Vokativ oder einer epigrammatisch verkürzten, höchstens dreihebigen Sentenz und nachfolgender Zäsur, einem Muster, dem eine Generation später unzählige pietistische Lieder folgen und das damit zu einem pietistischen Identifikationsmerkmal wird. Hier lassen sich „*Wo soll ich hin? Wer hilft mir?*“ oder „*O Menschenfreund, o Jesu, Lebensquell*“ anführen, die die drängende Verkürzung auf einen emphatischen Ausruf textlich ausprägen, deren Melodien die Zäsuren nach „*hin*“ bzw. „*Menschenfreund*“ jedoch weitgehend ignorieren und in der Konvention der nicht-gegliederten musikalischen Phrase über die ganze erste Textzeile verharren.¹⁸ Von diesem emphatischen, drängenden Beginn bezieht auch das Lied „*Großer Prophet mein Herze begehret*“ seine Wirkung. Die folgende Melodiesynopse zeigt Neanders Melodie (oben) und die im Freylinghausenschen Gesangbuch von 1704 (unten):¹⁹

1. Gro-ßer Pro - phe-te, mein Her-ze be - geh - ret, von dir in - wen - dig ge - leh - ret zu sein;
 du aus des Va - ters Schoß zu uns ge - keh - ret, hast of - fen - ba - ret, wie Du und Ich ein;

du hast als Mitt-ler den Teu-fel be - zwun - gen, dir ist das Schlan-gen-kopf - tre - ten ge - lun - gen.

Notenbeispiel 1

Neanders Melodie übergeht die vokative Zäsur bei „*Prophete*“ völlig; indem sie rhythmisch einförmig ist und diastematisch erst bei „*Herze*“ zu ihrem Höhepunkt kommt. Ganz anders die Melodie bei Freylinghausen: Sie trennt die beiden Hälften der ersten Zeile in einen rhythmisch aufgelockerten und einen einförmigen, aufsteigenden (eventuell ein Anklang an Neanders Original) Teil. Mag man auch einwenden, bei einer isolierten Betrachtung wirke auch der Freylinghausen-Melodiebeginn kompakt, in der komparatistischen Absetzung zu Neanders Melodie sind die beiden kon-

¹⁸ Bei Johannes Zahn: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt*, Gütersloh 1889-1893 (6 Bde.), Repr. Hildesheim 1963 und 1997, sind die Melodien wiedergegeben (Nr. 8762 und Nr. 6154). In „*Wo soll ich hin?*“ läßt Neander eine Zäsur nach „*hin*“ schwach erkennen, indem er das Viertotonmotiv der ersten vier Worte bei „*Wer hilft mir?*“ eine Quinte höher sequenziert. Ein rhythmischer Kontrast ergibt sich dadurch jedoch nicht.

¹⁹ Beide Melodien nach Zahn (wie Anm. 18), Nr. 3947 (Neander) und Nr. 3949a (Freylinghausen). Bei 3949a handelt es sich um eine hier erstmals auftretende Melodie ungeklärter Herkunft, möglicherweise von Freylinghausen selbst oder einem seiner bisher unbekanntem Mitarbeiter.

trastierenden Charaktere durchaus signifikant.²⁰ Freylinghausen verstärkt in seiner melodischen Parodie also ein textliches Element, das seinerseits gegenüber dem Texttypus des Lutherliedes neu ist und mit einer schlicht-vertraut wirkenden Melodie bereits eine Innovation innerhalb der Tradition darstellt. Damit ist Identitätsgewinn verbunden, der seinerseits für neue Parodien genutzt werden kann. So finden sich bei Freylinghausen und in dessen Umkreis etliche neue Lieder, die auf die Melodie „Großer Prophet“ zu singen sind²¹ und offensichtlich die gewonnenen Identitätsmerkmale aufgreifen. Dazu gehören etwa „Jesu mein Leben mein höchstes Vergnügen“,²² „Jesu mein Heiland mein einziges Leben“,²³ „Jesu hilf siegen du Fürste des Lebens“,²⁴ „Großer Immanuel schau von oben“²⁵ und „Herrlichste Majestät himmlisches Wesen“.²⁶ Bereits diese Incipits verdeutlichen, wie das Merkmal eines einzigen Liedes, sich niederschlagend in der grammatischen Struktur des Vokativs und der direkten Rede des Glaubenden zu Gott bzw. Jesus, in der Parodie seine „Nachkommen“ prägt. Damit bilden sich wiederholbare Erlebnisformen des pietistischen Liedes aus, die sich bei erneuter Liedproduktion aus diesem Erleben heraus bereits als Topoi niederschlagen.

Zweitens: Bachs parodiehafter Zugriff auf pietistische Lieder. Die oft gemachte Bemerkung, Bach sei zwar kein Pietist gewesen, habe aber keine Berührungsängste mit dem pietistischen Lied gehabt, weist hier den Weg der Interpretation. Wie unter heutigen Kirchenmusikerkreisen gab es auch zu Bachs Zeit keinen bedeutenden Komponisten, der sich persönlich zum Pietismus bekannte; die Ausnahme von dieser Regel ist Johann Friedrich Fasch. Und dennoch kam keiner seiner Kollegen daran vorbei, sich mit der Musik des Pietismus auseinanderzusetzen,

²⁰ Mit dem drängenden Beginn, der musikalisch durch kontrastierende Anfangsmotivik dargestellt wird, befindet sich dieser pietistische Melodietypus auf dem Weg von der barocken zum galanten bzw. klassischen Motivik. Diese These kann gerade durch komparatistische Melodieanalysen erhärtet werden. Als weiteres Beispiel eines stark veränderten Melodiebeginns (und nicht nur des Beginns) vgl. auch Neanders Lied „O allerhöchster Menschenhüter“ in Neanders Melodie (Zahn, wie Anm. 18, Nr. 1797) und bei Freylinghausen (Nr. 1799a). Im übrigen bleiben in den pietistischen Gesangbüchern ab 1698 auch etliche Melodien Neanders erhalten, woran sich die Frage anschließt, nach welchen Kriterien Freylinghausen bei der Melodiewahl verfuhr.

²¹ Nach 1704 wurde ausschließlich die bei Freylinghausen mitgeteilte Melodie verwendet, die sich gegenüber Neanders Version klar durchsetzte (vgl. die Quellenangaben bei Zahn, wie Anm. 18, Nr. 3947).

²² Nach bisherigem Stand der Quellenauswertung ist das Lied erstmals im (pietistisch geprägten) Halberstädter Gesangbuch von 1699 nachweisbar (*Altes und Neues Gesang Buch Worinnen so wol die Aeltesten und in der Kirchen gebräuchliche / Als auch Geistreiche Neue Gesänge mit Fleiß und guter Ordnung zusammen getragen [...]*)

²³ Das von Jacob Gabriel Wolf gedichtete Lied wurde erstmals in Freylinghausens *Neuem geistreichem Gesang-Buch* (Halle 1714) publiziert.

²⁴ Das Lied stammt von Johann Heinrich Schröder und findet sich erstmals in dem (heute verschollenen) Halleschen Gesangbuch von 1697.

²⁵ Wie das vorige ist auch dieses Lied im unmittelbaren Umkreis Freylinghausens entstanden (erstmalig Halle 1704); Christian Andreas Bernstein nimmt schon in der Wortwahl des Incipits explizit auf Neander bezug.

²⁶ Gottfried Arnolds Lied erschien gleichzeitig in dem von ihm herausgegebenen Erbauungsbuch *Göttliche Liebes-Funcken*, Frankfurt a.M. 1698, und dem Darmstädter *Geist-reichen Gesang-Buch* von 1698.

ob dies nun Telemann, Händel, Mattheson, Stölzel, Graupner oder Bachs komponierende Söhne waren. So auch Johann Sebastian Bach selbst.

Zu dem sogenannten „Schemelli-Gesangbuch“²⁷ hat Bach bekanntlich Generalbaßaussetzungen und einige wenige von ihm selbst komponierte Melodien beige-steuert. Aufgrund letzteren Umstandes darf man annehmen, daß er auch bei der Auswahl aller Melodien beteiligt war. In dem Gesangbuch finden sich zahlreiche Lieder, die durch den Pietismus bekannt wurden – ein Indiz dafür, daß das pietistische Lied in den 1730er Jahren derart omnipräsent war, daß auch ein keinesfalls ausdrücklich pietistisch orientiertes Gesangbuch wie der „Schemelli“ nicht an diesen Liedern vorbeikam. Bach hatte auch keine Scheu, zahlreiche Melodien zu verwenden, die erstmals bei Freylinghausen und seinem Umkreis erschienen und daher pietistisch konnotiert gewesen sein dürften. Eines dieser Lieder ist Johann Friedrich Zihns „Gott lebet noch Seele was verzagst du doch“,²⁸ das bei Freylinghausen 1714 (oben)²⁹ bzw. bei Bach/Schemmelli (unten) folgende Gestalt hat:

The image shows a musical score for a two-part setting of the hymn 'Gott lebet noch Seele was verzagst du doch?'. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, starting with a fermata on the first note 'Gott'. The bottom staff is the basso continuo line in G major, 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes: 'Gott le- bet noch. See- le, was ver- zagst du doch? usw.'

Notenbeispiel 2

Das Lied weist einige pietistische Merkmale auf, textliche wie musikalische (wiewohl es in seiner theologischen Aussage keineswegs schwärmerisch auftritt und von einem orthodoxen Lutheraner ohne Schwierigkeiten gesungen werden kann). Im Text beispielsweise findet sich der bereits beschriebene drängende Beginn mit nachfolgender Zäsur (nach „noch“), der dem Incipit die Wirkung einer Sentenz verleiht. Musikalisch schägt sich dies in einer Fermate nach bereits vier Noten nieder. Die Sentenz ist zugleich die zentrale Aussage des Liedtextes und erscheint durch alle sieben Strophen als Anfangsrefrain. Das hat Auswirkungen auf die Musik. Die Sentenz ist, im Gegensatz zum weiteren Melodieverlauf, rein syllabisch, wodurch die textliche Prägnanz weiter hervorgehoben wird. Dazu ist auch das forsche tonartliche Fortschreiten bis zur Fermate zu zählen, das ungewöhnlich schnell die Doppeldominante erreicht.

Alle genannten Merkmale lassen sich als solche auch komparatistisch profilieren. Der drängende Beginn ist um 1680, wie bei Neander zu sehen war, bereits ein verfü-

²⁷ *Musicalisches Gesang-Buch, Darinnen 954 geistreiche, sowohl alte als neue Lieder und Arien, mit wohlgesetzten Melodien, in Discant und Baß, befindlich sind [...], herausgegeben von Georg Christian Schemelli, Leipzig 1736.*

²⁸ Zihns Lied, wohl 1682 gedichtet, wurde erstmals in dem Gesangbuch *Der himmlischen Freude zeitlicher Vorschmack [...]*, Schleusingen 1692, publiziert. Das Lied wurde zunächst ausschließlich im Pietismus rezipiert, so erstmals im „Porstschen“ Gesangbuch (*Geistliche und Liebliche / Lieder [...]*) von / Johann Porst [...], Berlin 1713, möglicherweise schon im verschollenen, radikal-pietistischen Ur-Porst von 1709), dann im Freylinghausenschen Gesangbuch von 1714.

²⁹ Die Melodie findet sich hier erstmals.

bares textliches Gestaltungsmittel, das in diesen Jahren aus der Epigrammatik (der Kürze als wesenhaftes Gestaltungsmittel eignet) in die geistliche Lieddichtung eindringt. In den pietistischen Gesangbüchern ab den 1690er Jahren taucht das Merkmal dann gehäuft auf, meistens verbunden mit auch inhaltlich pietistischen Texten. Wie bereits bei den Parodien auf „*Großer Prophet*“ ausgeführt, findet damit Toposbildung statt: die Verbindung von drängendem Beginn und pietistischem Frömmigkeits-erleben festigt sich. Die bei Freylinghausen neu komponierte Melodie schließlich ist unverkennbar ein Akt „applikativer Rezeption“; eben diese pietistischen Merkmale werden nun auch in der Musik und im musikalischen Erleben aktualisiert.

Wie nun vollzieht sich der Rezeptionsakt bei Bach und Schemelli? Im Jahr 1736 hatten die beiden Musiker für das Lied „*Gott lebet noch*“ drei Melodien zur Auswahl, von denen mindestens zwei weithin bekannt waren, die Freylinghausensche von 1714, eine weitere, von Johann Kaspar Bachofen komponierte und in einer weit verbreiteten Edition 1727 publizierte, sowie eine dritte, die das von Kornelius Heinrich Dretzel 1731 herausgegebene, ebenfalls verbreitete Choralbuch verzeichnet.³⁰ Letztere beiden Melodien stehen im geraden Metrum; insbesondere Bachofens Melodie zeichnet sich durch einen weich und zäsurlos fließenden Duktus aus. Bach und Schemelli entscheiden sich für die Melodie aus dem „Freylinghausen“ – und damit dafür, die pietistischen Merkmale, die diese Melodie gegenüber den anderen beiden auszeichnet, zu aktualisieren und dem Schemelli-Gesangbuch das immer wieder angemerkte partiell pietistische Gepräge zu geben. Dies ist jedoch nur der eine Teil der Parodie. Der andere zeigt das Komplement: Wenn man den originalen Satz bei Freylinghausen kennt³¹ und den Topos des drängenden Beginns im musikalischen Erleben aktualisieren will, dann erscheint Bachs Adaption in neuem Licht. Die in Vierteln durchlaufende Generalbaßbewegung in T. 2 schwächt die Zäsur und damit den gesamten Charakter des drängenden Beginns entscheidend ab, indem sie eine Verbindung zur fließenderen Melodiebewegung ab T. 3 herstellt. Dieses herausgegriffene Beispiel, das durch weitere Rezeptionsleistungen Bachs zu ergänzen wäre, könnte in seiner Komplementarität – einerseits der Aktualisierung pietistischer Topoi, andererseits ihrer Überformung und Eliminierung – insgesamt wegweisend sein für den Problemkontext „Bach und der Pietismus“, ohne den Pietismusbegriff (und den Bachbegriff!) über Gebühr zu strapazieren.

Drittens: Das Parodieprinzip im Problemkontext von Pietismus und Aufklärung. Wenn man fragt, wie das in Theologie und Literaturwissenschaft schon lange diskutierte Theorem eines inneren Zusammenhanges von Pietismus und Aufklärung³² musikgeschichtlich zu verifizieren sei, wird man um ein

³⁰ Vgl. Zahn, *Die Melodien*, Nr. 7952 und Nr. 7953.

³¹ Im Notenbeispiel ist der Generalbaß bei Freylinghausen abwärts gehalt, Bachs Version aufwärts.

³² In der Theologie etwa Albrecht Schöne: *Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrerssöhne*, Göttingen 1968 (= *Palestra* 226); Walter Sparn: *Auf dem Wege zur theologischen Aufklärung in Halle: Von Johann Franz Budde zu Siegmund Jacob Baumgarten*, in: *Zentren der Aufklärung I: Halle: Aufklärung und Pietismus*, hrsg. v. Norbert Hinske, Heidelberg 1989 (= *Wolfenbüttler Studien zur Aufklärung* 15), S. 71-89. Für die Literaturwissenschaft zum Beispiel Theodor Verwey: *Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anakreontik. Über*

parodiegeschichtliches Verfahren nicht herkommen. Wenn es eine hymnologisch „liederlose Zeit“ gibt,³³ dann nicht die des Pietismus, sondern die der Aufklärung. Während der Pietismus den seit der Reformation größten Schub an neuen Liedern und neuen Melodien brachte, brach mit der Generation pietistischer Dichter wie Tersteegen, Allendorf und Bogatzky die Produktion abrupt ab. Die rationalistisch gesinnten Gesangbuchmacher ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mußten also auf vorhandenes Material zurückgreifen. Man könnte denken, daß sich die aufgeklärten Kompilatoren dabei vor allem auf das schnörkellose, eherne Reformationslied besonnen hätten. Die Renaissance, die das Lutherlied dann in der Tat erfuhr, geht aber weniger auf rationalistische als auf frühromantische Beweggründe zurück, von denen sich etwa Herder bei seinem Weimarer Gesangbuch leiten ließ.³⁴ Die rationalistischen Gesangbücher sparen zwar das Reformationslied keineswegs aus, unterwerfen es aber ebenso ihren „Verbesserungen“ wie die neueren Lieder.

Auch pietistische bzw. pietistisch konnotierte Lieder spielen in der Aufklärung eine bedeutende Rolle. Hier soll ein Beispiel herausgegriffen werden, Philipp Nicolais „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von 1599. Im Pietismus erlangte dieses Morgenlied als Paradiemuster große Bedeutung, weil der gedrängte Mittelteil „lieblich / freundlich / schön und herrlich / groß und ehrlich“ (Str. 1) mit pietistischem Vokabular gefüllt werden konnte und weil die Verbindung solchen Vokabulars mit den ekstatischen Sequenzierungen der Melodie das subjektivierte, Frömmigkeitserlebnis generierte, auf das der Pietismus solchen Wert legte.³⁵ Gerade dieses Liedmuster wird im Aufklärungslied aufgegriffen: Die von der Gemeinde ins glaubende Subjekt verlagerte Frömmigkeit entsprach auch dem Aufklärungsdenken, ja die gesamte Aufklärungstheologie basiert auf der unhintergehbaren Grundannahme einer religiösen „Empfindung“ des Gläubigen, die die Glaubenswahrheiten und Dogmen allein verifizieren kann. Insofern entsprach die pietistische Innerlichkeit der Konkretisationsabsicht der Aufklärung. Dennoch setzte sie freilich in dieser Konkretisation wieder andere Akzente. Von den vielen Parodietexten auf Nicolais Lied, die alleine im „Myli-

das Konfliktpotential der anakreontischen Poesie als Kunst der „sinnlichen Erkenntnis“, in: Hinske, S. 209-238; Hermann Böbenecker: *Pietismus und Aufklärung. Ihre Begegnung im deutschen Geistesleben des 17. und 18. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Würzburg 1958; Kurt Berger: *Barock und Aufklärung im geistlichen Lied*, Marburg 1951, Repr. Walluf bei Wiesbaden 1972. Vgl. auch die mehrbändigen Studien *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit* (ab Bd. V/1, Tübingen 1991ff.) von Hans-Georg Kemper unter der Leitidee der Säkularisierung mit ausführlichem, aktuellem Literaturverzeichnis.

³³ Zu dem Begriff vgl. Siegfried Kross: *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, S. 57.

³⁴ *Neu eingerichtetes Sachsen- Weimar- Eisenach- und Jenaisches Gesang-Buch bestehend in 1192. alten und neuen Liedern [...] Jetzt neu übersehen und mit einer Vorrede begleitet von Johann Gottfried Herder [...]*, Weimar 1778.

³⁵ Allein in den Freylinghausenschen Gesangbüchern finden sich neun Parodien auf Nicolais Lied von den profiliertesten pietistischen Dichtern wie Crasselius, Lange, Breithaupt, Arnold, Neuß und Homburg. Von Parodien im engen Sinn kann in diesen Fällen deshalb gesprochen werden, weil die metrische Struktur von „Wie schön leuchtet“ durch den gedrängten Mittelteil vollkommen singulär auftritt und daher keine alternative Melodiezuweisung möglich ist.

us“, dem Berliner Aufklärungsgesangbuch,³⁶ vorkommen, sei zur Veranschaulichung einer herausgegriffen: „Frohlockt dem Herrn, bringt Lob und Dank / ihm, der des Todes Macht bezwang, / und uns, den Staub, erhöhte. / Der hohe Sieger überwand. / Nacht war um ihn, und sie verschwand / in helle Morgenröthe. / Bebet! / gebet, / stolze Spötter, / unserm Retter / Preis und Ehre! / Glaubt an ihn und seine Lehre.“ (Str. 1). Durch die Zeitform des Präteritum („bezwang“, „überwand“) wird die unmittelbare Erlebnisform der unio mystica eliminiert, nicht aber die religiöse Empfindung als solche („bebet!“), die freilich bereits von der Erhabenheitsästhetik der Jahrhundertmitte geprägt ist. In den Folgestrophen wird auch die bei Nicolai beinahe ungebundene Hervorhebung einzelner Worte im Mittelteil durch lange, grammatisch verbundene Satzstrukturen ersetzt (Str. 2: „Seele, / wähle / ihn zum Führer / und Regierer / deines Lebens“).

Wenn eine Geschichte des pietistischen Liedes geschrieben, wenn die Bedeutung des pietistischen Liedes für Theologie, Soziologie und Literaturwissenschaft präzise gefaßt werden soll; nicht zuletzt: wenn wir seinen Anteil an der musikgeschichtlichen Entwicklung des 18. Jahrhunderts benennen wollen (meiner Überzeugung nach ist dieser Anteil erheblich), dann ist eben diese Spannung von Alt und Neu, von konservierenden und progredierenden Elementen im pietistischen Lied in den Blick zu nehmen, wie sie die Erneuerungsbewegung des Pietismus insgesamt kennzeichnet. Das bedeutet aber auch: Die rein quellengeschichtlichen und personalstilistischen Untersuchungen, wie sie die Hymnologie des 19. Jahrhunderts in einer wahren Veröffentlichungsflut hervorgebracht hat, müssen überwunden werden. Wobei diese Kärnerarbeit freilich eine solide Ausgangslage für künftige Forschung ist. Weiße Flecken auf der hymnologischen Landkarte des 16. bis 18. Jahrhunderts gibt es kaum noch. Die Aufgabe wird jedoch darin bestehen, die vielen bunten Flecken erst zu einem Teppich der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zusammenzufügen.

³⁶ *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königl. Preußl. Landen [...]*, Berlin 1780. Zum aufklärerischen Gedankengut dieses Gesangbuches vgl. Hermann Ühlein: *Kirchenlied und Textgeschichte. Literarische Traditionsbildung am Beispiel des deutschen Himmelfahrtsliedes von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (= Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 8), Würzburg 1995.