

N12<519235630 021



ubTÜBINGEN



Leol

UNITAS FRATRUM

Zeitschrift für Geschichte und Gegenwartsfragen der Brüdergemeine

47-50
2000-2002
Olwe 114



ZA 3996

Jg. 2000/2001
Heft 47

80

Unitas Fratrum
Heft 47

Herausgegeben von
Helmut Bintz, Gottfried Geiger, Karl-Eugen Langerfeld,
Dietrich Meyer, Hans-Beat Motel, Paul Peucker,
Hellmut Reichel, Hans Schneider

Unitas Fratrum

Zeitschrift für
Geschichte und Gegenwartsfragen
der Brüdergemeine

(Jg. 2000 / 2001)

Heft 47

Herrnhuter Verlag Herrnhut

Redaktion: Dr. Paul Peucker, Unitätsarchiv
D-02747 Herrnhut, Zittauer Straße 24

American Editor: The. Rev. Otto Dreydoppel, Jr.
Director of Moravian Studies
Moravian Theological Seminary
1200 Main Street, Bethlehem, PA 18018, USA

© 2000 Herrnhuter Verlag Herrnhut
ISBN 3-931956-04-0

Druck: Uwe Nolte, Iserlohn-Kalthof

Ausgegeben im März 2001

Umschlagbild: Ausschnitt aus dem Titelkupfer des Herrnhuter
Gesangbuchs von 1735

»Unitas Fratrum« wird im Auftrag des Vereins für Geschichte und Gegenwartsfragen der Brüdergemeine herausgegeben. Jährlich erscheinen zwei Hefte mit fortlaufender Numerierung.

Der Mitgliedsbeitrag von 48 DM im Jahr umfaßt die Lieferung von »Unitas Fratrum« frei Haus und berechtigt zum Besuch von Veranstaltungen des Vereins, vor allem seiner Jahrestagungen. Anmeldungen zum Beitritt werden an die Geschäftsstelle D-02747 Herrnhut, Zittauer Str. 27 (Frau Przuluski) erbeten.

For American Subscriptions and Inquiries: Librarian J. Thomas Minor, Moravian College, Bethlehem, Pa. 18018, USA.

Die Konten des Vereins: Postgiroamt Karlsruhe 1192 72-750 oder bei der Bank für Kirche und Diakonie, Duisburg, Konto 10 11843 014 (BLZ 350 601 90).

Einzelhefte besorgt der Buchhandel oder der Herrnhuter Verlag, Geschäftsstelle D-02747 Herrnhut, Zittauer Str. 27 (Frau Przuluski)



7 A 3996

Zum vorliegenden Heft

Vom 3. bis zum 6. Juni 1999 fand in Herrnhut eine Tagung über die Musik in der Geschichte der Brüdergemeine unter dem Titel "In Himmlischer Harmonie" statt. In diesem Heft können wir die damals gehaltenen Vorträge vorstellen.

Die Stellung der Musik im Pietismus behandelt Dr. Christian Bunnens. Anhand der Gemeinsamkeiten und der Unterschiede mit der pietistischen Musikpflege zeigt er den Kontext der Herrnhuter Musik auf. In der Brüdergemeine selbst waren die liturgischen Versammlungen der Rahmen für die musikalische Tätigkeit. Dr. Daniel Crews schildert das gottesdienstliche Leben in der Brüdergemeine im 18. Jahrhundert und gibt dabei an, welche Rolle der Gemeindegesang, die Instrumentalmusik und der Chorgesang dabei spielten. Zu besonderen Festen wurden eigene Musikwerke komponiert, die vom Sängerkhor mit Instrumentalbegleitung vertont wurden. Diese eigene Herrnhuter Form der "Psalmen", die auf Christian Gregor zurückgeht, behandelt Dr. Andrea Hartmann. Als Beispiele von wichtigen Komponisten werden hier die Biografien von Johann Christian Bechler (von Dr. Albert Frank), Christian Gregor (von Dr. Dietrich Meyer) und Johann Friedrich Peter (von Dr. Nola Reed Knouse) geschildert. Auf die Frage, welche theoretische Überlegungen bei Zinzendorf und den Herrnhutern eine Rolle spielten, geht Dr. Anja Wehrend ein. Dr. Alice Caldwell skizziert die faszinierende Entwicklung der Zwischenspiele (zwischen den Zeilen der Gemeindechoräle) anhand von eindrucklichen Beispielen. Dr. Nola Reed Knouse, Leiterin der *Moravian Music Foundation* in Winston-Salem (North Carolina), stellt die Arbeit ihrer Institution vor und zeigt dabei den Stand der brüderischen Musikforschung auf. Eine Bibliographie und Diskographie zur Herrnhuter Musik von Peter Vogt und einige Rezensionen beschliessen das Heft.

Herrnhut, Dezember 2000

Paul Peucker

INHALTSVERZEICHNIS

Christian Bunners

Pietismus und Musik im 18. Jahrhundert. Eine Problemskizze 1

Daniel Crews

Die Stellung der Musik im gottesdienstlichen Leben der Brüdergemeine .. 12

Andrea Hartmann

Musik zu den Festtagen der Brüdergemeine 1759–1800 29

Nola Reed Knouse

„Not to Glory, But to Serve“ – The Musical Gifts of Johann Friedrich Peter 41

Dietrich Meyer

Christian Gregor als Kantor, Liederdichter und Bischof der Brüdergemeine 61

Albert Frank

Johann Christian Bechler 83

Anja Wehrend

Gottesdienstliches Musizieren als Vorspiel zur himmlischen Harmonie
Der Einfluß der barocken Musikanschauung auf Zinzendorfs Abbild-
und Harmoniebegriff 89

Alice M. Caldwell

Zwischenspiele im Herrnhuter Choralgesang 107

Nola Reed Knouse

Die *Moravian Music Foundation* und brüderische Musikforschung
in Amerika 121

Peter Vogt

Bibliographie und Discographie zur Herrnhuter Musik 128

Buchbesprechungen 137

Personen- und Ortsregister 145

Anschriften der Autoren 148

PIETISMUS UND MUSIK IM 18. JAHRHUNDERT. EINE PROBLEMSKIZZE

Christian Bunnars, Berlin

Der besondere Beitrag der Herrnhuter Brüdergemeine zur Musik- und Kirchenmusikgeschichte wird um so mehr hervortreten, je deutlicher die Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede zu anderen Verbindungen von Pietismus und Musik bestimmt werden. Im Folgenden wird versucht, Verhältnissetzungen von Pietismus und Musik im 18. Jahrhundert zu skizzieren. Dabei sollen musiktheologische Fragestellungen hervorgehoben werden.

Die Zusammenhänge von Pietismus und Musik sind forschungsmäßig lange vernachlässigt worden. Das war nicht zuletzt in Äußerungen von Pietisten selbst mitbegründet. Mit ihrer scharfen Kritik an weltlicher und kirchlicher Musik ihrer Zeit förderten sie die Meinung, daß das Verhältnis des Pietismus zur Musik sich weithin nur als ein negatives vollzogen habe. Der "blinde Fleck" in der Forschung bildete sich ferner, weil wissenschaftliche und musikpraktische Bemühungen sich vor allem auf die "große", künstlerisch anspruchsvolle Kirchenmusik richtete.

Erst in jüngster Zeit wird dem Thema "Pietismus und Musik" intensiver nachgegangen. Ein Grund dafür ist die seit etwa dreißig Jahren erstarkte Pietismusforschung insgesamt¹. Außerdem hat in der Musikforschung das Interesse an geistes- und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen zugenommen.² Was den brüderischen Musikbereich angeht, so liegen für ihn bereits respektable Ergebnisse vor.³ In der Germanistik und in der Gesangbuchforschung findet das

1 Ein Ergebnis dieser Forschung ist die im Erscheinen befindliche Geschichte des Pietismus, Bd.1 und 2, hg. von Martin Brecht, Göttingen 1993 und 1995 sowie Bd. 3, hg. von Ulrich Gäbler, Göttingen 2000. Ein weiterer Band wird folgen.

2 Als ein Beispiel dafür vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991. Auch der im Folgenden genannte Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß belegte diese Tendenz.

3 Aus der deutschen Forschung sei genannt Anja Wehrend, *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine. Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeindeleben von 1727-1760*, Frankfurt/M. 1995. Weitere Literatur siehe bei Martin Geck, Art. Brüdergemeinen, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil 2 (1995), [171-178], 176-178.

pietistische Lied derzeit starke Beachtung.⁴ Daß die Musikforschung insgesamt die Bedeutung der Beziehungsthematik von Pietismus und Musik erkannt hat, belegt die Tatsache, daß die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in ihrer zweiten Auflage einen eigenen Sachartikel "Pietismus" gebracht hat.⁵ Als weiteres Indiz sei genannt, daß der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß der "Gesellschaft für Musikforschung" im Jahre 1998 erstmals eine Sektion zum Thema Musik und Pietismus in seinem Programm gehabt hat.⁶

1.

Der Problemzusammenhang von Pietismus und Musik im 18. Jahrhundert sei mit einem Zitat aufgezeigt. Christian Gregor, der bedeutende brüderische Musiker, hat 1759 Folgendes geschrieben:

"Die Kunst, sowohl der Welt=Music, als der so genannten Kirchen=Music sey dem Zweck der Gem.[ein]Music ganz entgegen u. Ordinarius [nämlich Zinzendorf] kanns nicht leiden, daß die jungen Leute nach noch ungeheiligten Welt=Noten singen und spielen lernen."⁷

Ein aufschlußreiches Zitat! Es enthält eine herrnhutisch-brüderische Musiktheologie in nuce. Es bietet daneben aber auch eine Problemanzeige für das Verhältnis von Pietismus und Musik im 18. Jahrhundert überhaupt. Im Blick auf die damals verbreitete Kunstmusik ist das Verhältnis tatsächlich eines der Ablehnung. Gregor hat zwei Bereiche benannt, die "Weltmusik" und die "Kirchenmusik". Wir werden nicht fehlgehen, beide zunächst funktional zu deuten, also unter Kirchenmusik die kunstvolle Musik des öffentlichen lutherischen Gottesdienstes zu verstehen, unter Weltmusik Musik ohne rituelle Funktion, also Oper, Konzert, Repräsentationsmusik u.ä. Gregors Kriterium für die Ablehnung dieser beiderlei Kunstmusiken ist, daß sie nicht der christlichen Gemeinde dienen, – jedenfalls nicht in dem Sinne, wie er es anzielt.

Mit dem Begriff der "Welt=Noten" benennt Gregor dann noch ein weitergehendes – nicht funktionales, sondern intentionales – Verständnis von

4 Vgl. u. a. Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd.5/1: Aufklärung und Pietismus, Tübingen 1991. – "Geist=reicher" *Gesang. Halle und das pietistische Lied*, Hg. von Gudrun Busch u. Wolfgang Miersemann, Tübingen 1997.

5 Vgl. Martin Geck in: *Sachteil* 7 (1997), 1595-1598.

6 Eine Veröffentlichung der Referate ist vorgesehen.

7 Zitiert nach Sybille Reventlow, "Weltmusik, Kirchenmusik und Gemeinmusik. Über die liturgische Musik der Herrnhuter". In: Hartmut Lehmann und Dieter Lohmeier, *Aufklärung und Pietismus im dänischen Gesamtstaat 1770-1820*, Neumünster: 1983, 169-189, ebd. 186.

“Welt”. Gemeint sind Musik und Musizieren, die nicht im Zusammenhang mit dem Glauben in pietistisch-herrnhutischem Sinne stehen. Wir werden sehen, daß die Differenz zur “Welt” bei vielen Pietisten das eigentliche Motiv ihrer Ablehnung von weltlicher und kirchlicher Kunstmusik gewesen ist. Sie waren der Meinung, mit derartiger Kunstmusik würden ungläubiges Verhalten und “weltlicher” Geist gefördert.

Die drei Leitbegriffe aus dem Gregor-Zitat lassen sich verwenden, um Verhältnissetzungen von Musik und Pietismus im 18. Jahrhundert allgemein zu umreißen. Zunächst soll auf die Ablehnung weltlicher Musizierformen hingewiesen werden. In einem zweiten Teil wird auf pietistische Kritik an kirchlicher Kunstmusik eingegangen. Schließlich werden einige eigene Beiträge des Pietismus zur geistlichen Musikkultur berührt.

Kritik von Pietisten an “Weltmusik” hat sich im 18. Jahrhundert besonders an der Oper entzündet. In dieser Gattung fand die neuzeitliche Tendenz zu einem autonomen Verständnis von Musik deutlichen Ausdruck, selbst dann, wenn – wie in frühen Opern häufig – die Stoffe auf biblische Vorlagen zurückgingen. Auch Vertreter der lutherischen Orthodoxie haben die Autonomie-Tendenz durchaus wahrgenommen. Sie meinten aber, die Entwicklung könne durch obrigkeitliche und kirchliche Erlasse positiv beeinflußt werden. Grundsätzlich hat die Orthodoxie für das Verhältnis von Kirche und öffentlicher musikalischer Kultur eine Synthese vertreten. Wenn viele Pietisten Oper und Konzert überhaupt abgelehnt haben, dann zeigten sie damit ein diastatisches Verhältnis zur Kultur des 18. Jahrhunderts.

Die um 1600 in Italien entstandene Oper war in Deutschland zunächst an einigen Fürstenhöfen gepflegt worden. Ab 1678 gab es eine erste bürgerliche Aufführungsstätte am Hamburger Gänsemarkt. Von 1681 an haben die Spener-Anhänger Anton Reiser, Johann Winckler und Heinrich Horb – sie wirkten als Pfarrer in Hamburg – die Opernaufführungen attackiert.⁸ Der pietistische Angriff blieb jedoch erfolglos. In den Jahren 1696 bis 1699 kam es zu einer ähnlichen Auseinandersetzung zwischen dem dem halleschen Pietismus verbundenen Gothaer Schulrektor Gottfried Vockerodt und dem Musiker und Schriftsteller Johann Beer.⁹ Auch Johann Porst in Berlin, der Herausgeber eines bekannten pietistischen Gesangbuches, hat gegen Komödien und Opern

8 Eine Darstellung dazu hat jüngst gegeben Joachim Kremer, *Joachim Gerstenbüttel (1647-1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche*, Hamburg 1997.

9 Vgl. dazu Gudrun Busch, “Frühpietismus und frühe mitteldeutsche Oper” (in Vorbereitung für einen von Rainer Lächele herausgegebenen Sammelband über die Spuren des Pietismus in der Kultur).

polemisiert. Diese Kontroversen sind im kulturellen Bewußtsein lebendig geblieben. Johann Christoph Gottsched (1700–1766) hat sich später auf sie bezogen, um die Freiheit des Theaters von theologischer Bevormundung zu fordern.

Hinter der Debatte über Oper und Weltmusik stand, lehrmäßig gesehen, eine unterschiedliche Beurteilung der *Adiaphora*, der „Mitteldinge“. Die lutherische Reformation hatte Dinge, die in der Bibel nicht ausdrücklich verboten waren, zum Freiraum unbefangener Lebensgestaltung erklärt. Die lutherische Orthodoxie hat zu den erlaubten Dingen die Musik in weltlichen Zusammenhängen, das Theater und die Oper gezählt.

Wenn nun aber auf pietistischer Seite die umfassende Erneuerung des Menschen aus Wiedergeburt und Bekehrung heraus betont wurde – die Entwicklung einer Art alternativer Lebenskultur also, ja oft ein Gegensatz zur „Welt“ – so stellte sich das Problem, ob es überhaupt einen wertneutralen Bereich von „Mitteldingen“ geben könne. Spener selbst hat aus Gründen der Übereinstimmung mit dem lutherischen Bekenntnis die Mitteldinge zwar grundsätzlich nicht bestritten, er hat aber die Versuchung durch sie zu sündigem Verhalten hervorgehoben. Für viele Pietisten jedenfalls, die ihr Leben aus Antrieben des Heiligen heraus gestalten wollten, konnten Opern und Konzerte nicht „nützlich“ sein. So war deren Ablehnung oder Enthaltensamkeit ihnen gegenüber die Folge.

Der Grad der pietistischen Ablehnung von Weltmusik konnte sich unterschiedlich darstellen und bedarf im Einzelnen noch der weiteren Erkundung. Wie wurde beispielsweise mit der weltlichen Musik umgegangen, wenn ein Fürstenhof sich dem Pietismus zuwandte? Wie ist das Verhältnis von Pietismus und weltlicher Musikübung im Leben und Schaffen von Carl Friedrich Fasch (1688–1758) in Zerbst anzusehen? Fasch hatte 1727 in einer inoffiziellen geistlichen Versammlung mit Zinzendorf in Dresden seine Frau kennengelernt. Er stand von da an für geraume Zeit in Briefkontakt mit dem Grafen und hat Übereinstimmung mit gewissen pietistischen Positionen zu erkennen gegeben. Wegen angeblich „schwärmerischer“ Textstellen in den von ihm vertonten Kantaten ist Fasch von der Zerbster Orthodoxie überwacht worden. Mehrere Reisen Faschs zu Pietisten in Köthen sind belegt.¹⁰ Und eben dieser Fasch hat neben einem großen kirchenmusikalischen Werk viele Ouvertüren, Konzerte, Sonaten und zwei Opern komponiert, übrigens mit weit in die Zukunft weisenden Zügen in der thematischen Erfindung und in der Durchführung einzelner Sätze.

10 Vgl. Rüdiger Pfeiffer, *Johann Friedrich Fasch 1688,1758. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, besonders 64-73 („Fasch und der Pietismus“). - Die Briefe Faschs an Zinzendorf befinden sich im Unitätsarchiv Herrnhut.

Was Zinzendorf selbst anlangt, so ist er anscheinend in der Ablehnung weltlicher Musik weniger strikt gewesen als andere pietistische Theologen, gemäßiger auch, als es das oben zitierte, sich auf Zinzendorf berufende Urteil Gregors nahelegt. Dietrich Meyer hat auf eine Bemerkung Zinzendorfs über die Oper aufmerksam gemacht, in der er äußerte, sie sei "so unrecht nicht".¹¹ Auf Grund einer im Zeister Gemeinarchiv erhaltenen Bücherliste aus dem Jahre 1758 hat Paul Peucker ermittelt, daß Zinzendorf sich während eines Aufenthaltes in den Niederlanden unter anderen Büchern auch sieben Opernlibretti hat schicken lassen, vermutlich zur privaten Lektüre.¹²

Daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in brüderischen Gemeinden Nordamerikas Aufgeschlossenheit für eine weit über die unmittelbaren Gemeinbelange hinausgehende Musik bestanden hat, belegen hochqualifizierte Kompositionen von Johann Friedrich Peter (1746–1813), die als früheste in Amerika komponierte Kammermusik überhaupt gelten. Durch Peters Vermittlung kam es in Bethlehem (Pennsylvania) 1811 auch zur ersten amerikanischen Aufführung von Haydns "Schöpfung".¹³

2.

Im Folgenden soll es um pietistische Stellungnahmen zu kunstvoller Kirchenmusik gehen, also zu motettisch-konzertierender Figuralmusik, freier Orgelmusik und zur "theatralischen" Kirchenkantate, die sich nach 1700 entwickelt hatte. Dafür sollen vor allem Äußerungen von Christian Gerber (1660–1731) vorgestellt werden, die als repräsentativ für pietistische Kirchenmusikkritik gelten können. Gerber war sächsischer Pfarrer, Anhänger Speners und gilt als gemäßiger Pietist. Seine Kirchenmusikkritik ist bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinweg diskutiert worden.

Gerber hat an der zentralen öffentlichen Versammlungsform des Gottesdienstes festgehalten, jedoch versucht, ihn innerlich neu zu füllen. An die Stelle symbolisch-ästhetischer Vermittlung des Glaubens, wie sie den lutherisch-orthodoxen Gottesdienst prägte, wollte Gerber das persönlich-innerliche Erleben des Glaubens setzen. Der "wahre innerliche Hertzens-Gottesdienst"

11 Vgl. Dietrich Meyer in *Geschichte des Pietismus*, Bd.2 (s. Anm.1), 14.

12 Vgl. Paul Peucker, "Was las der Graf von Zinzendorf? Eine unbekannte Bücherliste aus dem Jahre 1758". In: *Unitas Fratrum* 38 (1995), 31-49, ebd. 42-45.

13 Vgl. Art. Peter, Johann Friedrich (John Frederik) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Aufl., 10 (1962), 1117 f. sowie den Beitrag von Nola Reed Knouse über Peter in diesem Heft.

schien ihm "fast gar erloschen" zu sein.¹⁴ Gerbers Liturgiekritik zielte nicht nur auf Mißstände in der Gottesdienstgestaltung, sondern auf eine Umprägung des Gottesdienstes aus pietistischem Geist.

Die gottesdienstlichen Stücke sollten, so forderte Gerber, akustisch verständlich und dem Sinne nach verstehbar sein, und dies auch für die ungebildeten Schichten der Gottesdienstgemeinde. Solche Verstehbarkeit sah Gerber durch kunstmusikalische Vertonungen geistlicher Texte beeinträchtigt wenn nicht unmöglich gemacht. Schon der Rostocker Theologe Theophil Großgebauer hatte in einer Reformschrift von 1661 gefordert, die Gemeinde stärker am Vollzug liturgischer Stücke zu beteiligen.¹⁵ Das gleiche Anliegen führte auch bei Gerber zu Institutions- und Ämterkritik. Im Blick auf die Rollenverteilung im Gottesdienst hat er die hervorgehobene Stellung von Kantor und Organist einzuschränken gesucht, um dadurch die aktive Gemeindebeteiligung zu fördern. Dahinter steht die Wiederentdeckung des Priestertums aller Gläubigen durch den Pietismus. Typisch pietistisch ist ferner, daß Gerber es ablehnt, bei der Gestaltung gottesdienstlicher Musik solche Sänger und Instrumentalisten einzusetzen, die "ungeistlich" leben. Nur wenn Musiker wahrhaft bekehrt seien, könne das von ihnen Musizierte der Gemeinde nützlich und Gott angenehm sein. Damit wurde die pietistische Forderung nach dem Bekehrte sein eines Predigers auf die Musiker übertragen.¹⁶

Mit Kritik hat Gerber den damals üblichen Einsatz von Orgeln und Instrumenten bedacht. An die Stelle des durch Instrumente vermittelten Gotteslobes wollte er den direkt-persönlichen Vollzug setzen. Gottesdienst bestehe aus Beten, Singen, Loben und Anhören des Wortes, "wozu Orgeln und andere musicalische Instrumenta nicht vonnöthen seyn". Instrumentalspiel diene der "fleischlichen Ergötzlichkeit", es lenke die Gedanken von der Andacht ab. Gott sehe "nicht auf das äußerliche/ sondern innerliche".¹⁷ Nur im Zusammenhang mit dem Gemeindelied oder mit gemeindemäßiger Musik hielt Gerber den Gebrauch von Instrumenten für angezeigt.

14 So Christian Gerber, *Historie der Kirchen=Ceremonien in Sachsen*, Dresden und Leipzig 1732, zitiert nach Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970, 94.

15 Zu Großgebauer vgl. Christian Bunners, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Berlin und Göttingen 1966, 81-99.

16 Diese Übertragung hatte bereits Großgebauer vorgenommen.

17 Christian Gerber, *Unerkannte Sünden der Welt*, Dresden 1701, 1068 und 1072.

Gerbers Gattungsideal für gottesdienstliche Musik ist das Lied; für entfaltetere Musikformen gibt Gerber zu erkennen, daß er dem in seiner Zeit älteren Stil der Motette zuneigte. Kirchenmusik aber, die die Aktualität der Verkündigung auch durch die Aufnahme zeitgenössischer Stilmittel zu erreichen suchte, lehnt er ab. So verwirft er die damals moderne Folge von Rezitativ und Arie, wie sie sich auch in Kirchenkantaten eingebürgert hatte und nennt sie "lange und theatrale Musiquen..., die sieh besser in eine Opera und Comoedie schickten".¹⁸ Die Kosten, die für kunstvolle Kirchenmusik aufgewandt werden, will Gerber lieber wohltätigen Zwecken zugeführt sehen. Damit nimmt er sozialdiakonische Anliegen des Pietismus auf.

Die Auseinandersetzungen um kunstvolle Kirchenmusik, wie sie zwischen Pietisten und Vertretern der lutherischen Orthodoxie stattgefunden haben, haben in der Streitschriftenliteratur zu keiner Synthese geführt. Zu unterschiedlich waren die Musikkonzepte, die sich gegenüberstanden – in den Fragen des Verhältnisses von geistlicher Musik und öffentlicher Kultur, von kirchenmusikalischen Ämtern und Gemeinde, von agendarischem Ritus einerseits und selbstbestimmter, geistgewirkter Singepraxis andererseits.

Wenn sich auch die kirchenmusikalischen Theoriekonzepte unvereinbar gegenüberstanden, so hat es gleichwohl in der komponierten und praktizierten kirchlichen Kunstmusik selbst zahlreiche Berührungen mit dem Pietismus gegeben. Besonders aus der Frömmigkeitsbewegung, wie sie von Johann Arndt (1555–1621), Heinrich Müller (1632–1675) und anderen vertreten wurde, sind starke Impulse in die Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts eingegangen. Für Dietrich Buxtehude (1637–1707) sind die Zusammenhänge näher untersucht worden.¹⁹ Für Johann Sebastian Bach (1685–1750) wird der Frage nach pietismusbezogenen Elementen in seinem Werk gegenwärtig in der Forschung wieder verstärkt nachgegangen. Der Pietismus des 18. Jahrhunderts hat – auch wenn er sich kirchenmusikablehnend verhielt – allgemein zu einer Individualisierung und Psychologisierung der Musik beigetragen. Wie stark in genetischer Hinsicht hier die Verbindungen gewesen sind, wie sie im Einzelnen verlaufen sind, bedarf weiterer Erkundung. Strittig ist auch, wieweit es überhaupt berechtigt ist, nach genetischen Zusammenhängen zwischen Pietismus und entstehender musikalischer "Empfindsamkeit" zu fragen, und ob nicht beide, gewissermaßen parallel laufend, Exponenten einer übergreifenden Gesamt-

18 Gerber, 1732 (Anm.14), zitiert nach Stiller, 247f.

19 Vgl. Martin Geck, *Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus*, Kassel u. a. 1965.

entwicklung gewesen sind, nämlich hin zu stärkerer Individualisierung und neuzeitlicher Ausdruckhaftigkeit der Musiksprache.

Daß in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von Pietisten angestoßene Diskussion über die Berechtigung und die Beschaffenheit kirchlicher Kunstmusik abgeklungen ist, hängt vermutlich mit einer mancherorts zu beobachtenden Integration pietistischer Anliegen in das allgemeine kirchliche Leben zusammen, ferner mit neuen Konstellationen in der theologischen und kulturellen Lage überhaupt. Daß der vom halleschen Pietismus herkommende mecklenburgische Herzog Friedrich der Fromme von den sechziger Jahren des Jahrhunderts an an seinem Hof in Ludwigslust Kirchenkonzerte eingerichtet hat, die mit ihrer Pflege von Kantaten und Oratorien den Zeitgenossen als damals in Deutschland einzigartig gegolten haben, belegt den Wandel der Situation.²⁰

3.

Das pietistische Anliegen einer "Gemeindemusik" ist in den verschiedenen Ausprägungen des Pietismus besonders durch die Entwicklung der geistlichen Liedkultur verfolgt worden.²¹ Bereits im 17. Jahrhundert ist das Lied in hohem Maße durch die neue Frömmigkeitsbewegung mitbestimmt worden. Philipp Jakob Spener hat die Verbreitung von Gesangbüchern gefördert. Für separatistisch und enthusiastisch geprägte Persönlichkeiten haben Dichten und Singen eine hervorragende Rolle gespielt. Im halleschen Pietismus hat sich eine spezifische Liedkultur entwickelt, verbunden mit den von Johann Anastasius Freylinghausen (1670–1739) herausgegebenen Gesangbüchern.

Die Verbindung von Pietismus und Lied begegnet mit Joachim Neander (1650–1680) und Gerhard Tersteegen (1697–1769) im reformierten Pietismus ebenso wie mit Johann Porst (1668–1728) in Berlin oder Philipp Friedrich Hiller (1699–1769) in Württemberg. Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf und die Brüdergemeine können ohne die Berücksichtigung von Lied und Gesangbuch gar nicht zureichend verstanden und gewürdigt werden. Der Pietismus insgesamt ist in hohem Maße eine Singebewegung gewesen.

20 Zur Musik am Hofe Friedrichs des Frommen vgl. Franziska Seils, "Das geistliche Vokalwerk Wilhelm Hertels (1727-1789) – ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", Diss. Rostock 1992 (Mschr.).

21 Vgl. vom Verfasser "Pietismus und kirchliches Lied im 17. und frühen 18. Jahrhundert. Zu einigen Forschungsfragen", in dem in Anm. 6 erwähnten Kongreßbericht (im Druck).

Welches waren Gründe dafür, daß der Pietismus sein Gemeindemusikideal besonders im Lied verwirklicht sah?

Das Lied als kleine musikalisch-poetische Form war auch von künstlerisch nicht gebildeten Menschen erfaßbar, verstehbar und mitvollziehbar. Im Liedgesang konnte das Priestertum aller Gläubigen eine Realisierung finden. Der Liedgesang war nicht abhängig von kirchenmusikalische Ämtern oder rituellen Vorgaben. Er konnte selbst- und gruppenbestimmt vollzogen und zur Pflege neuer Kommunikationsformen eingesetzt werden. Nicht zuletzt darum hat es viele Warnungen orthodoxer Theologen vor pietistischen Liedern und Gesangbüchern gegeben. Sie spürten zu Recht hier ein geistliches Leben, das sich der kirchlichen Reglementierung zu entziehen vermochte.

Im Unterschied zu Auffassungen in der Reformation und Orthodoxie wurde von Pietisten das Lied nicht so sehr als Verkündigung und Lehre, sondern als Lebensvollzug angesehen. Das machte es für sie zu einem vorzüglichen Medium für Meditation und Gebet, für Andacht und für gemeinschaftlichen Ausdruck von Frömmigkeit. Vor allem die musikalischen Elemente kamen dem pietistischen Streben nach einer emotional getönten Glaubenserfahrung entgegen. Gelegentlich kann sich das Verhältnis von subjektivem geistlichen Ausdruck im Lied und von dessen Gemeinschaftsfunktion als spannungsvoll darstellen. So machen Zinzendorfs improvisatorische Art des Dichtens und Singens einerseits und die Notwendigkeit von deren Gemeindegliederung und Gesangbuchgestaltung andererseits diese Spannung deutlich.

Theologisch nicht voll geklärt ist die Frage, warum Pietisten bei ihren Vorbehalten gegenüber "Sinnlichkeit" und Leiblichkeit doch auf Schönheitsgestalt von Poesie und Musik im Lied ausgerichtet waren. Für Melodien in Freylinghausens Gesangbüchern sind sogar Melodien aus zeitgenössischen Opern übernommen worden!

Eine Lösung des Problems könnte sich andeuten, wenn Aussagen herangezogen werden, auf die in anderem Zusammenhang Willi Temme hingewiesen hat.²² Temme vertritt die These, der Pietismus, insbesondere der separatistische auf seinem sexuell-libertinistischen Flügel, habe nach einer neuen geistlichen Erfahrung von Leiblichkeit gesucht. Zum Beleg dafür hat Temme auch auf Äußerungen von Vockerodt verwiesen, eben jener Vockerodt, der oben bereits als Gegner von Oper und weltlicher Musik begegnet war.

Vockerodt hat zwischen einer fleischlichen und einer geistlichen Lust unterschieden. Die fleischliche diene "zur Kützelung des Fleisches/und Erregung

22 Willi Temme, *Krise der Leiblichkeit. Die Sozietät der Mutter Eva (Buttlarsche Rotte) und der radikale Pietismus um 1700*, Göttingen 1998 (=AGP 35).

der wieder die Seele streitenden Lüste und Begierden". Als fleischlich gilt diese Lust weil sie am Objekt der Lust und an der eigenen Sinnlichkeit sich genügen läßt. Diejenige Lust aber, die der Geist Gottes wirke, erkenne in der Lust und ihrer sinnlichen Verursachung einen "Strahl der Liebligkeit und Schönheit Gottes.../ dadurch sich sein (d. h. des Gläubigen) Hertz desto mehr zur Liebe und Lust an GOtt solle auffmuntern lassen". "Solche Ergetzung nun/ ob sie wohl im Leibe empfunden wird/ ist sie doch nicht fleischlich/ auch nicht indifferent/ sondern heilig...". Vockerodt hat damit nach Temme den Körper nicht nur als einen Hort böser Triebe verachtet, er hat ihn auch als ein mögliches Organ für die Empfindung "heiliger Ergötzung" gewürdigt.²³

Überträgt man diese Argumentation auf die Kunstgestalt, so läßt sich in dieser positiven Sicht leiblich-sinnlicher Empfindungen eine Begründung dafür finden, daß Pietisten nicht nur um "geistliche", sondern auch um "liebliche" Lieder bemüht waren. Die veränderte, geistliche Ausrichtung von Musikfreude könnte dann auch bewirken, daß – um noch einmal das Zinzendorf-Gregor-Zitat aufzunehmen – aus "ungeheiligten" "geheiligte" "Welt=Noten" werden.

Wie weit von einem solchen Ansatz her nun doch auch wieder eine entfaltete musikalische "Sinnlichkeit" für möglich gehalten wurde, das ist in verschiedenen Ausformungen des Pietismus unterschiedlich gewesen. Das Spektrum reichte von einer bewußten Beschränkung auf Liedgesang bis zur Adaption kirchenmusikalischer Großwerke, wie sie in gewandelter Situation bei Friedrich dem Frommen möglich war. Für den kirchlichen "Normalpietismus" darf als Zielbild gelten, was Christian Gerber folgendermaßen kennzeichnete: daß "mit feinen mäßigen/und modesten Instrumenten ein feiner Text oder Schrifft oder sonst ein geistreiches Lied abgesungen würde/ ohne Einmischung gekünstelter Phantasien/ daß es die Gemeinde deutlich verstehen könte".²⁴

Was sich in der Herrnhuter Brüdergemeine an Musikkultur entwickelt hat, stellte eine eigenständige Größe dar. Sie umfaßte einen sehr differenzierten Umgang mit dem Lied, qualifizierte Bläsermusik und die Komposition und Aufführung von Kantaten und Psalmen. Unter den pietistischen Formationen des 18. Jahrhunderts hat die Brüdergemeine die am meisten spezifische Musik geschaffen und gepflegt. Das war in der Aufgeschlossenheit der Brüdergemeine für künstlerische und kommunikative Gestaltungen ebenso mitbegründet wie in den neuen gemeindesoziologischen Verhältnissen. Die Musik der Brüdergemeine

23 Vgl. zum Standpunkt Vockerodts bei Temme besonders 70f., die Zitate dort 71. – Mit der Bemerkung, die geistliche Ergötzung sei nicht "indifferent", spielte Vockerodt auf die oben berührte Adiaphora-Frage an.

24 Gerber, 1701 (Anm.17), 1073f.

ist darin pietistisch geblieben, daß sie ganz auf die Gemeindebelange orientiert war und daß kein Interesse bestand, in die allgemeine öffentliche Kultur hineinzuwirken. Zu ihrer Spezifik hat es gehört, die Kunstgestalt mit breiter Rezeption durch die Gemeinde zu verbinden.

Christian Bunnens, Pietism and music in the 18th century: sketch of a problem

In this article the author describes the commonalities and differences between musical practice in Pietism and in the Moravian Church. As part of the intensified research of Pietism in the last thirty years or so, the theme of 'Pietism and music' has recently been explored more deeply. The first part of the article highlights Pietism's rejection of secular forms of music-making. The second part studies Pietist criticism of church music. Finally, some of Pietism's own contributions to spiritual music are touched upon. The musical tradition which developed in the Moravian Church is a distinct phenomenon. It included a varied use of songs, skilled playing of wind instruments, and the composition and performance of cantatas and 'odes'. The Moravian Church created and cultivated its own music more than any other eighteenth-century Pietist grouping. This resulted from the Moravian Church's openness to artistic and communicative creativity as much as from the new sociological situation in its congregations. The Moravian Church's music remained Pietist in that it was completely orientated towards the needs of the congregation and there was no interest in influencing the general public culture. One of its distinctive features was that it achieved broad acceptance by the congregation while retaining artistic merit.

DIE STELLUNG DER MUSIK IM GOTTESDIENSTLICHEN LEBEN DER BRÜDERGEMEINE¹

C. Daniel Crews, Winston-Salem

Diejenigen, die sich mit der Musik von Komponisten aus der Brüdergemeinde des achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt haben, sind vom Können und Kunstsinn bei vielen dieser Komponisten sehr beeindruckt. Die vollständige Erklärung und Wertschätzung ihrer Musik und Gaben erfordert jedoch einiges an Kenntnis und Verständnis des Kontexts, innerhalb dessen sie komponierten. Bei Komponisten der Brüdergemeinde führt das notwendigerweise zur Betrachtung der Liturgie der Brüdergemeinde.

Ein Musikwissenschaftler, der nichts von der Brüdergemeinde oder ihrer Theologie und dem Leben im achtzehnten Jahrhundert weiß, kann Musik der Brüdergemeinde natürlich analysieren und gewiß auch schätzen. Doch so eine Herangehensweise ähnelt eher der, eine prähistorische Honigbiene zu betrachten, die in einem Bernsteinstück eingeschlossen ist. Der Kadaver der Biene ist dort zu erblicken, und man kann eine Beschreibung, selbst eine präzise Analyse der Biene erstellen: ihre Größe, Flügelbreite, Färbung und alles andere. Das alles kann jedoch nur eine sehr vage Vorstellung vom Wesen der Biene geben. So gelangt man nicht dazu, das vollständige Leben der Biene zu ergründen: die Wiesen, auf denen sie lebte, ihre Beziehung zu den Bienen ihres Bienenvolks, die Schönheit ihres in großer Höhe schwebenden Fluges in einer vergänglichen Morgendämmerung vor tausenden Jahren.

Selbstverständlich liegt bei dieser Musik der Fall nicht ganz genauso wie bei der Biene im Bernstein. Man ist ja nicht nur auf eine Bestimmung von fossilen Tonarten und Harmonien beschränkt. Wir sind glücklicherweise in der Lage, mehr als ein lebloses Verständnis der Musik der Brüdergemeinde zu bekommen, indem wir sie vorführen oder einfach gespielt hören. Das ist sicherlich ein Vorteil im Vergleich zu dem Stein gewordenen Insekt, wenngleich es noch der Einbildung entspricht, man könne alles über die prähistorische Biene erfahren, wenn man eine Lebendige im Käfig umherschwirren sieht. Es ist noch nicht dasselbe, wie eine Biene in ihrer natürlichen Umgebung zu erleben.

1 Übersetzung: Barbara Reeb, Karl-Eugen Langerfeld und Paul Peucker, Herrnhut.

Natürlich kann man nicht die Brüdergemeine des achtzehnten Jahrhunderts heraufbeschwören, um ihre Musik in ihrem wesentlichen Umfeld, ihrem "Sitz im Leben", voll zu erfahren, ebenso wenig wie man die Wiesen und Blumen dieser prähistorischen Biene heraufbeschwören kann. Dennoch kann man die Biene um so besser verstehen, je mehr man über jene Wiesen und Blumen weiß. Dementsprechend wird unser Verständnis dieser Musik umso angemessener und hilfreicher sein, je mehr man von der Brüdergemeine kennt, ihrem Leben und insbesondere von ihrem Gottesdienst im achtzehnten Jahrhundert. Schließlich wurde diese Musik – von ein paar Instrumentalwerken abgesehen – für die Verwendung im Gottesdienst der Brüdergemeine geschrieben. Gottesdienst der Brüdergemeine ist demnach der *Grund* für die Musik der Brüdergemeine.

Nach Ansicht Zinzendorfs und der Herrnhuter seiner Zeit wurde das ganze Leben "liturgisch" gesehen. Das heißt, jeder Aspekt des Lebens, selbst der weltlichste, war eine Art Gottesdienst, Gott dargebracht nach dem Beispiel Christi selbst. Wie im Jahr 1760 gesagt wurde:

"Liturgisch ist ein gewisses, gesetztes, solides Wesen, das sich immer gegenwärtig ist, das, wenn es zu einer heiligen, göttlichen Handlung berufen wird, niemals erst eine Fassung braucht, sondern allemal in seiner naturellen Situation bleiben kann, wie ihm ohnedem ist, und so hingehen und tun kann, was zu tun ist. Dann geht's in einem liturgischen Gang mit der Seele, und sie kommt nie aus dem liturgischen Fach; der Mensch gewöhnt sich nach und nach: alle seine Handlungen, auskehren, Häuser waschen, wie man's nennen mag und was vorkommen kann, von der größten bis zur kleinsten und niederträchtigsten Verrichtung mit deiner Dignität zu tun, dabei die Jesushaftigkeit herausblickt und nichts dabei verliert. Das heißt liturgisch."²

Aus diesem Grund hatten solche "weltlichen" Dinge wie der Beginn eines neuen Geschäfts oder das Reifen des Feldes eine religiöse Konnotation.³

Um diesem Ideal konkreten Ausdruck zu verleihen und die Seelen derer zu pflegen, die es lebten, führten praktische Wirklichkeiten natürlicherweise zur Entwicklung vielfältiger Gottesdienste und Andachten, die der Brüdergemeine einen eigenen Charakter verliehen.⁴

Wie Craig Atwood, Professor am Salem College in North Carolina, in seiner Dissertation über das Leben und die Liturgie in Bethlehem (Pennsylvania) um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts beobachtet:

2 Jüngerhaus-Diarium, 20. April 1760, zit. *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, Hg. von Hans-Christoph Hahn und Hellmut Reichel. Hamburg 1977, 212-213.

3 Gillian Lindt Gollin, *Moravians in Two Worlds*, New York 1967, 20.

4 Siehe *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, 217.

“Nearly every aspect of life was incorporated into the communal rituals in an attempt to bring the secular into the sacred sphere by connecting daily life to the life and death of Jesus”.⁵

Und Kenneth Hamilton legt dar:

“Ample provision was made for the cultivation of the religious life in early Herrnhut. Daily services brought the adults together soon after dawn; brief devotions followed for the aged and infirm at 8:30 o'clock and for the children at 10. Each day closed with common worship”.⁶

Am Anfang besuchten die Einwohner von Herrnhut den Gottesdienst in der lutherischen Kirche in Berthelsdorf. Es wurde zur Gewohnheit, die Predigt, die Pastor Rothe am Morgen in Berthelsdorf gehalten hatte, am Sonntagnachmittag in Herrnhut zu wiederholen. Zinzendorf oder andere Laien⁷ lasen für diejenigen, die nicht in der Lage gewesen waren, den Kirchspielgottesdienst zu besuchen, die Predigt. Nach und nach begannen Leute aus der Umgebung, diese Nachmittags-gottesdienste zu besuchen und sie wurden unter dem Namen *Fremdenstunde* bekannt. Am Abend jedoch gab es einen anderen Gottesdienst, “specially designed to edify souls assured of their relationship to the Savior” allein für die Mitglieder der Brüdergemeine.⁸ Dieser wurde als *Gemeinstunde* bekannt. Andere Gottesdienste kamen dazu, wie insbesondere der *Bet-* oder *Gemeintag*. Hamilton sagt dazu:

5 C. Atwood, “Blood, Sex, and Death: Life and Liturgy in Zinzendorf’s Bethlehem”, unveröff. Ph. D. Dissertation, Princeton Theological Seminary, 1995, S. 164. “Nahezu jeder Aspekt des Lebens wurde in Gemeinderitualen aufgenommen bei dem Versuch, die säkulare in die sakrale Sphäre zu bringen und das tägliche Leben mit dem Leben und Sterben Jesu zu verbinden”.

6 J. Taylor und Kenneth G. Hamilton, *History of the Moravian Church*. Bethlehem 1967, S. 37. “Umfassende Maßnahmen für die Kultivierung des religiösen Lebens wurden im Herrnhut der Anfangszeit getroffen. Tägliche Gottesdienste brachten die Erwachsenen kurz nach der Dämmerung zusammen; kurze Andachten folgten für die Betagten und Gebrechlichen um 8.30Uhr und für die Kinder um 10 Uhr. Jeder Tag wurde mit einem gemeinsamen Gottesdienst beschlossen.” Siehe auch bei Beverly Smaby, *The Transformation of Moravian Bethlehem* Philadelphia 1988, S. 14-22.

7 Zinzendorf war bis 1735 nicht lutherisch ordiniert. Er wurde im Jahr 1737 zum Bischof eingesegnet.

8 “besonders bestimmt zur Erbauung der Seelen, die sich ihrer Beziehung zum Heiland gewiss waren”. Hamilton, 37.

“This was a monthly festival, devoted especially to the reading of reports or letters from Christian friends – later from missionaries in various fields of labor. These services did much to foster enthusiasm for missions.”⁹

Ab 1730 wurden in Herrnhut auch Taufen vollzogen, so ab 1731 das Heilige Abendmahl. Andere charakteristische Gottesdienste der Brüdergemeine kamen noch dazu: der Ostermorgengottesdienst im Jahr 1732 und 1733 der Mitternachtsgottesdienst zum Jahresschluss. Als sich die Brüdergemeine in neuen Siedlungen in der ganzen Welt ausbreitete, spiegelten ihre Gottesdienstmuster sehr genau jenes von Herrnhut.

Unter den liturgischen Formen der Brüdergemeine nehmen Litaneien und Liturgien eine zentrale Rolle ein. Zwischen einer Liturgie und einer Litanei wurde nicht immer eindeutig unterschieden und die zwei Begriffe oft austauschbar verwendet. Allgemein jedoch beobachtet Craig Atwood:

“A litany is a church prayer and is more or less standardized. ‘Liturgy’ is a less precise term. It may refer to the entire worship service or a long hymn, sometimes called a liturgical hymn, on a single theme.”¹⁰

Am bekanntesten unter den Litaneien waren die Kirchenlitanei (nach der von Martin Luther) und die Wundenlitanei. Die Kirchenlitanei, im Wesentlichen eine lange dialogische Fürbitte für die Kirche und die Welt, wurde sonntags nicht als Teil eines Predigtgottesdienstes, sondern als eine eigene Versammlung gehalten. Es war ein umfassendes Gebet, und es ist von Bedeutung, dass andere Angelegenheiten im Leben der Gemeinde, wie es sich ergab, darin eingeschlossen wurden. So konnten beim Reisegebet die Namen der Gemeinmitglieder, die auf Reisen waren, erwähnt werden; Namen der jeweiligen Missionare konnten beim Gebet für die Mission eingefügt werden; zusätzlich konnte das Sakrament der Taufe in Verbindung mit dem Kindergebet vollzogen werden; Trauungen konnten mit dem Haussegen vollzogen werden; und Ordinationen konnten durchgeführt werden mit dem Gebet für den geistlichen Dienst.¹¹ In der Kirchenlitanei wurde das ganze Leben der Gemeinde im weitesten Kontext sowohl symbolisch als auch tatsächlich mit einem förmlichen Akt der Anbetung verbunden.

9 “ Das war ein monatlicher Festtag, besonders dem Lesen der Berichte oder Briefe von christlichen Freunden gewidmet - später von Missionaren in verschiedenen Arbeitsfeldern. Diese Gottesdienste trugen dazu bei, Enthusiasmus für Mission zu fördern.” Hamilton, 37.

10 Atwood, 146. “Eine Litanei ist ein Kirchengebet und ist mehr oder weniger standardisiert. ‘Liturgie’ ist ein weniger präziser Begriff. Sie kann sich auf den ganzen Gottesdienst beziehen oder auf ein längeres Lied zu einem einzelnen Thema, manchmal liturgisches Lied genannt.”

11 Atwood, 146

Die Wundenlitanei war eine andere beliebte Litanei in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Wie es der Name andeutet, konzentrierte sie sich auf die Leiden Christi des Erlösers. 1753 wurde sie in zwei Teile unterteilt: Die Litanei des Lebens, Leidens und Sterbens Christi und die Lobgesänge der Wunden.¹² Diese Litanei wurde zu verschiedenen Gelegenheiten verwendet, wie zum Beispiel am Sonntag vor dem Heiligen Abendmahl oder während einer Abendversammlung, besonders an den Wochenenden. Das war angemessen, da so durch das ganze Jahr hindurch die Tagesfolge von Freitag bis Sonntag zu einer kleinen Feier der Passion und Auferstehung geriet, die jede Woche das große Fest von Karfreitag bis Ostern spiegelte.¹³

Die Liturgien waren allgemein kürzere Gottesdienste, manchmal bestanden sie aus einem Gesangbuchlied mit Versen, die im Wechsel von verschiedenen Gruppen innerhalb der Gemeinde gesungen werden sollten (Liturg, Männer, Frauen, etc.) Ein Bericht, 1788 von Traugott Bagge in Salem (North Carolina) geschrieben, um ihn "Besuchern von Rang" zu geben, besagt, dass Männer und Frauen die Liturgien sowohl im Wechselgesang als auch zusammen sangen. Das Passionslied "O Haupt voll Blut und Wunden" wurde als eine Liturgie in dieser Weise verwendet und wurde vorzugsweise am Freitagabend gesungen, womit natürlich der Kreuzigung gedacht wurde. In anderen Liturgien wurden der Vater, der Sohn und der Heilige Geist angesprochen. Bei der zentralen Stellung Christi in der Theologie der Brüdergemeine wendeten sich natürlich mehr als eine Liturgie an Christus, und selbst die Liturgie an den Vater spricht meistens von Gott als dem Vater Christi. Gewisse Liturgien wurden für den Gebrauch der besonderen "Chöre" (Einteilungen für die Seelsorge entsprechend dem Alter, dem Geschlecht und Stand) bestimmt. All diese Liturgien wurden in einer Vielzahl von Versammlungen verwendet, allgemein für die wöchentliche Versammlungen nach einer regulären Ordnung bestimmt.

Ein anderes wichtiges gestalterisches Element für die liturgischen Formen kam mit der Einführung der *Losungen* im Jahr 1728. Die Losungen waren von Bedeutung für die eigene, private Andacht, bekamen aber, wie wir sehen werden, auch gesamtgemeindliche Bedeutung. Bischof Hamilton beschreibt den Ursprung des Losungsbuches wie folgt:

"Es ist Zinzendorfs Gewohnheit gewesen, Ansprachen in den Singstunden an jedem Abend, entweder über den Text aus der Schrift oder über eine Gesangbuchstrophe zu halten...Am dritten Mai <1728>, schlug er vor, dass die Strophe, die ihm als Thema gedient hatte, *Losung*, oder Parole, für die Gemeinde am folgenden Tag werden sollte. Danach fuhr er fort, dies jeden Abend

12 Atwood, 151 (Anm.).

13 Atwood, 149.

zu wiederholen und ein Protokoll der Losungen wurde aufbewahrt. Gegen Ende des Jahres und am Anfang des Folgenden, stellte Zinzendorf eine Sammlung von geeigneten Bibelstellen mit Hilfe der Ältesten auf. Sie wurde am 29. Juni fertiggestellt. Daraus zog ein Ältester eine Textstelle im Abendgottesdienst. Am folgenden Morgen erhielt jeder Haushalt diesen Text als Losung für diesen Tag. Oft wurde eine kurze Aufmunterung zugefügt. Diese Praxis wurde bis 1730 beibehalten. 1731 wurde eine Sammlung von Texten für das gesamte nachfolgende Jahr gedruckt.¹⁴

Seit der ersten Drucklegung der Losungen (1731) verwenden Mitglieder der Brüdergemeine überall auf der Welt diese Texte als tägliches Andachtshandbuch, entweder bei privaten Andachten oder bei den kurzen Morgen- oder Abendsegen der ganzen Gemeinde oder eines Teils davon. Es lag ein großer Trost darin, dass wo immer sie auch waren, Mitglieder der Brüdergemeine immer den selben Text verwendeten wie ihre Brüder und Schwestern, die so weit entfernt waren. Natürlich konnte die Auslieferung der Losungsbücher bei den Reiseverhältnissen des achtzehnten Jahrhunderts nicht immer pünktlich geschehen und in solchen Fällen verwendete man ein Losungsbüchlein eines früheren Jahres, bei dem die Wochentage und Daten mit dem aktuellen Jahr übereinstimmten.

Man sollte auch nicht übersehen, dass die Losungen der Zinzendorfzeit auch aus einer Gesangbuchstrophe oder einem Auszug daraus bestehen konnten. Das war charakteristisch für die Brüdergemeine, da sie ihre Theologie in ihrer Liederdichtung und Musik am häufigsten und sichtbarsten ausdrückte. Anders als z.B. die Lutheraner, deren theologische Hauptlehre in der Augsburger Konfession oder den anderen theologischen Dokumenten des Konkordienbuches Ausdruck fand, neigten die Herrnhuter dazu, das Herz ihres Glaubens in Liturgien und Gesangbuchliedern zu bekennen. Man sollte sich auch ins Gedächtnis rufen, dass die Erneuerte Brüderkirche tatsächlich in einem Gottesdienst entstand, namentlich den Abendmahlsgottesdienst am 13. August 1727, der manchmal als Pfingsten der Brüdergemeine bezeichnet wird, als ihre früheren Spaltungen und Verschiedenheit der Ziele so zu einem verschmolzen, dass das Leben und der Auftrag der Kirche nun neu beginnen konnten. Atwood schreibt:

“Zinzendorf insisted that the truest language for heart religion is song ... For Zinzendorf and the Brüdergemeine in Bethlehem, the truths of the Christian religion are best communicated in poetry and song, not in systematic theology or polemics”.¹⁵

Kenneth Hamilton sagt mit charakteristischer Untertreibung:

14 Hamilton, 38f.

15 Atwood, 136f. “Zinzendorf betonte nachdrücklich, dass die wahrhaftigste Sprache für die Herzensreligion das Lied ist... Für Zinzendorf und die Brüdergemeine in Bethlehem werden die Wahrheiten der christlichen Religion am besten in der Dichtung und im Lied vermittelt, nicht in systematischer Theologie und Polemik.”

“The Moravian Church had given to hymn singing a prominence in worship not to be met within the traditions of other communions”.¹⁶

Zinzendorf selbst hatte dies gefördert, und in den Anfangsjahren Herrnhuts, als die Gemeinde sich noch nicht an einem großen Repertoire von Liedern erfreute, leitete er Singeklassen, in denen nicht nur die Lieder, sondern etwas vom Leben und der Absicht des Autors gelernt wurde.¹⁷ Ein großes Gesangbuch wurde 1735 erstellt, und viele weitere Texte wurden in seinen zahlreichen Anhängen hinzugefügt. Eine jeweils etwas handlichere Auswahl entstand in den Jahren 1754 und 1767. Im Jahr 1778 erschien das äußerst einflußreiche Gesangbuch von Christian Gregor, das in deutschsprachigen Gemeinden über ein Jahrhundert im Gebrauch blieb. Dieses enthielt 1750 Lieder, davon waren 308 von Gregor selbst verfasst oder umgeschrieben. Gregors Vorgehen beim Zusammenstellen dieser Lieder ist auch sehr lehrreich. In vielen Fällen hatte er bekannte Strophen aus ursprünglich verschiedenen Liedern genommen und sie zusammengefügt, wobei er sie mit zusätzlichen Strophen seiner eigenen Komposition ergänzte.¹⁸

Für jemanden, der nicht aus der Brüdergemeinde kommt, mag Gregors Vorgehen des Neuverbindens und Zufügens der Liedstrophen ein wenig ungewöhnlich klingen. Tatsächlich jedoch war das eine typisch brüderische Sache, und diese Vorgehensweise, neue und alte Liedstrophen auf kreative Weise zu kombinieren, war wesentlich für die charakteristischste der Brüdergemeinversammlungen: die *Singstunde*. Hamilton sagt, wenn er von Zinzendorfs Bemühen um das liturgische Leben der Brüdergemeinde spricht:

”Er pflegte aktiv innerhalb der Herrnhuter Gemeinde eine Verehrung für die geistliche Macht der Hymnendichtung und entwickelte nach und nach eine einzigartige Art des Gottesdienstes, die *Singstunde* genannt wurde, die danach seine bevorzugte Form des öffentlichen Gottesdienstes wurde. In ihr wählte der verantwortliche Bruder mit Sorgfalt einzelne Strophen aus vielfältigen Liedern so aus, dass sie eine christliche Wahrheit während des gesungenen Verlaufs entwickeln. Die Gemeinde, die im Besitz einer ungewöhnlichen Beherrschung des Gesangbuches war, fiel ein bevor der Liturg das Ende der ersten Zeile jeder Strophe erreichte, indem sie auswendig sangen. Es wurde keine Ansprache gehalten bei dieser Gelegenheit; es wurde keine benötigt.”¹⁹

16 Hamilton, 173. “...die Brüdergemeinde hat dem Singen von Liedern im Gottesdienst eine Bedeutung gegeben, die innerhalb der Traditionen anderer Gemeinschaften nicht anzutreffen ist.”

17 Otto Uttendörfer, *Zinzendorfs Gedanken über den Gottesdienst*, Herrnhut 1931, 41.

18 Hamilton, 173.

19 Hamilton, 37.

Der Beginn der Singstunden scheint im Sommer 1727 gelegen zu haben, als es Brauch wurde, nach der sonntäglichen Katechismusinstruktion einige Lieder in Verbindung zum Tagesthema zu singen. Das führte bald zu Versammlungen, in denen geeignete Verse aus mehreren Liedern in einem Gottesdienst miteinander verwoben wurden. Das Vorwort des Gesangbuches 1735 gibt eine weitere Beschreibung:

“Man singt nicht ganze Lieder von zehn, zwanzig Versen, sondern aus so vielen Liedern halbe und ganze Verse, wie sie der Zusammenhang der Sache erfordert...”²⁰

Wie bei Hahn und Reichel richtig beobachtet wird, führte dieses Springen von Strophe zu Strophe (oder sogar halber Strophe), sowie von Melodie zu Melodie zu einer neuen Einheit dieser unterschiedlichen Teile, die dann eine wirkliche Liederpredigt bildeten.²¹ Für Zinzendorf war das Singen der Gemeinde ein wichtiger Hinweis auf ihr geistliches Leben, und von den Mitgliedern wurde erwartet, dass sie viele Lieder auswendig kannten, um so fähig zu sein, voll am Gottesdienst teilzunehmen: “Eine Gemeinde des Heilands muss ohne Buch singen können, denn sie soll in der Sache leben.”²² Zinzendorf merkte 1754 auch an, dass “die Singstunden... eine aparte Schönheit unserer Kirche [sind]. Es ist ein Defekt, wenn nicht ordentliche tägliche Singstunden gehalten werden.”²³

Wo auch immer sie hingingen, nahmen die Herrnhuter die Praxis der Singstunden mit und sie wurden regelmäßig überall auf der ganzen Welt abgehalten. In Herrnhut gehörten sie in den Anfangsjahren zum Abendsegen. In Bethlehem zum Beispiel stand die Singstunde 1747 am Samstag auf dem Versammlungsplan. Ebenso bildeten die Singstunden einen Teil der regelmäßigen täglichen Andachten der Herrnhuter Siedler während ihrer ersten Jahre in North Carolina. Sie fuhren damit in den späteren Jahren fort, auch wenn ab 1770 die Abendandachten neben den Singstunden auch mit Bibelstunden, mit “Gemein- nachrichten” (Berichten aus der weltweiten Brüdergemeine) und Predigt- vorlesungen erweitert wurden. Die Singstunden blieben jedoch ein Hauptfaktor im Versammlungsleben der Brüdergemeine in North Carolina.

So wichtig wie die Singstunden selbst waren, so hatte auch ihre Form einen großen Einfluss auf zwei andere wichtige Versammlungen der Brüdergemeine.

20 *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, 221.

21 *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, 220. Die Herausgeber stellen auch fest, dass Zinzendorf oft neue Lieder für diese Gottesdienste dichtete und sie der Gemeinde aus dem Stegreif vorsagte. Es hat jedoch nur ein kleiner Teil solcher Strophen die Gelegenheit überdauert, für die sie gemacht waren.

22 Synode 18. November 1750, zitiert bei *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, 222.

23 *Jüngerhausdiarium*, 14. Mai 1754, zitiert bei Uttendörfer, 42f.

Das waren das *Abendmahl* und das *Liebesmahl*. Das Abendmahl ist selbstverständlich ein zentraler Akt des Gottesdienstes aller Christen und es ist nicht überraschend, dass es auch in der Brüdergemeinde hoch geschätzt wurde. Zinzendorf bezeichnete es als "die allerinnigste Connexion mit der Person des Heilands."²⁴ Die reale Gegenwart Christi wurde dankbar angenommen, wobei die Brüdergemeinde bezeichnenderweise vor allen tiefschürfenden Erörterungen zurückscheute, wie der Heiland im Sakrament gegenwärtig sei.²⁵

Das Sakrament des Abendmahls wurde anfangs viermal im Jahr und später monatlich gefeiert. Die Vorbereitungen darauf begannen am Sonntag davor, wenn die Wundenlitanei gebetet wurde.²⁶ In der Woche vor der Abendmahlsfeier trafen sich die Mitglieder einzeln mit ihren Chorleitern für das "Sprechen", wobei der Seelenzustand des einzelnen ernsthaft untersucht wurde. Zu Beginn der vierziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts gab es üblicherweise ein Liebesmahl vor dem Abendmahlsgottesdienst, und eine der Christuslitaneien könnte auch zu dieser Zeit gebetet worden sein. Unmittelbar vor dem eigentlichen Abendmahl fand eine Absolution statt. Das wird bei Craig Atwood beschrieben:

"Communion itself began with a long process of absolution which sealed the confession to their choir leader. The congregation lay prostrate before the communion table, which often had a painting of Christ hanging on the wall behind it, and prayed silently while the liturgist offered a corporate prayer of confession. Those things which were deemed destructive to the soul of the brothers and sisters and to the communal mission were symbolically transferred to Christ who acted as the scapegoat for their sin... This confession could be very emotional, but the emotions were generally a blend of shame and sorrow for having displeased the Savior and joy over having been forgiven... Following the absolution and reconciliation through the kiss of peace, the elements are consecrated through the singing of Jesus' words at the Last Supper."²⁷

24 Londoner Reden, zitiert bei Dieter Meyer, *Der Christozentrismus des späten Zinzendorf* Frankfurt/M. 1973, 182.

25 Helmut Hickel, *Das Abendmahl zu Zinzendorfs Zeiten*, Hamburg 1956.

26 Atwood, 149.

27 Atwood, 177f. "Das Abendmahl selbst begann mit einem langen Prozess der Absolution, die das Bekenntnis ihren Chorleitern gegenüber besiegelte. Die Gemeinde lag auf den Boden ausgestreckt vor dem Abendmahlstisch, hinter dem oft ein Bild Christi an der Wand hing, und betete still, während der Liturg ein gemeinsames Gebet des Sündenbekenntnisses sprach. Jene Dinge, die für zerstörerisch für die Seelen der Brüder und Schwestern sowie für die gemeinsame Aufgabe gehalten wurden, wurden symbolisch auf Christus übertragen, der als Sündenbock ihrer Sünden diente... Dieses Sündenbekenntnis konnte sehr emotional sein, aber die Gefühle waren allgemein eine Mischung der Scham und der Trauer darüber, dass sie Christus mißfallen hatten, und der Freude über den Erhalt der Vergebung... Nach der Absolution und Versöhnung durch den Friedenskuss werden die Elemente durch das Singen der Jesusworte beim letzten Abendmahl gesegnet."

Bei den ersten Abendmahlsfeiern in der Brüdergemeinde wurden Brot und Wein in lutherischer Art verteilt, indem Gruppen von Abendmahlsbesuchern in der Kirche nach vorne gingen, um das Abendmahl zu empfangen. Von 1742 an wurden jedoch Änderungen vorgenommen und es kam schliesslich zu dem Brauch, dass die Abendmahlsbesucher auf ihren Bänken sitzen blieben und die Akoluthen Brot und Wein zu ihnen brachten. Lieder wurden während der Austeilung von Brot und Wein gesungen, die dann von allen zugleich genossen wurden.²⁸

Beim Singen der Liedstrophen während der Austeilung der Abendmahls-elemente wird der Einfluss der Singstundenform auf den Abendmahlsgottesdienst deutlich. Die ausgewählten Strophen konzentrierten sich auf Erlösungsthemen, Christi Opfer, und den himmlischen Tisch, an dem die Gläubigen am Ende der Zeit teilhaben werden. Das klingt natürlich nach der Art, wie eine Singstunde zusammengestellt wurde. Tatsächlich könnte man sagen, dass der Abendmahl-gottesdienst der Brüdergemeinde wirklich eine Singstunde war mit dem in sie eingebettete Sakrament. Selbstverständlich war das eine ganz besondere Singstunde, und wir haben all die anderen Elemente gesehen, (Litaneien, Sprechen, Liebesmahl, Absolution, Friedenskuss), die miteinander verbunden wurden und so die Ganzheit der Abendmahls-erfahrung der Brüdergemeinde bilden. Der eigentliche Abendmahlsgottesdienst selbst jedoch sah in der Form ent-schieden den Singstunden ähnlich.

Dasselbe gilt für das Liebesmahl, das vielleicht die weithin bekannteste der besonderen Formen der Brüdergemeinde geworden ist. Der Ursprung des Liebesmahls der Brüdergemeinde geht auf die Erneuerungserfahrung des Abendmahlsgottesdienstes in Berthelsdorf am 13. August 1727 zurück und ist bekannt. Der Bericht von Spangenberg schildert einfach die Geschichte:

“Als die Gemeine am 13. August von dem in Berthelsdorf gehaltenen Mahle des Herrn zurück gekommen war, fanden sich, ohne daß man es angestellt hätte, sieben verschiedene kleine Gesellschaften zusammen. Damit nun diese ungestört beysammenbleiben könnten, schickte unser Graf einer jeden derselben etwas aus seiner Küche zur Mittagsmahlzeit; das genossen sie miteinander in Liebe.”²⁹

28 Die Entwicklung der liturgischen Form des Abendmahls in der Brüderkirche, Hickel, 17-25.

29 Spangenberg, *Leben Zinzendorfs*, 446. Hamilton weist daraufhin, dass Zinzendorf in seinem Haus in Dresden selbst schon Liebesmahle nach dem Beispiel der neutestamentlichen *Agapefeiern* gehalten hatte. (Zinzendorfs Tagebuch in der Edition von Joseph Müllers Artikel in *Zeitschrift für Brüdergeschichte*, 1912, S. 66).

Nachdem sie einmal die geistliche Nahrung beim Teilen eines einfachen gemeinschaftlichen Mahles erfahren hatten, erkannten die Herrnhuter bald den Wert, ähnliche Erfahrungen in einem gemeinsamen liturgischen Rahmen fortgesetzt zu erleben. Hamilton schreibt:

“At first lovefeasts were limited to private groups. These gatherings represented conscious imitation of the *agapai* of the primitive church. On days of special significance or on Sunday evenings or in connection with weddings they would be conducted at Zinzendorf’s house, with only a small group participating. The elders also had their lovefeasts. Later the custom spread to other groups, and finally to the congregation as a whole. Not until the Wetteravian period [1740s] did it become customary to hold such services preparatory to the Holy Communion. Often bread and water were served on these occasions in the early years, or water only. The service itself consisted of singing, free conversation, and the narration of religious experiences.”³⁰

Es ist fast überflüssig zu erwähnen, dass die ”freie Konversation”, die oben zitiert wurde, kein Schwatz war. Craig Atwood schreibt dazu:

“Frequently the participants would have the opportunity to talk during the lovefeast; however, ‘worldly talk’ was not permitted. Worshipers were expected to discuss their personal religious experience or other religious themes and concepts. New hymns were debuted and significant events were discussed but through it all the theme of twofold communion, with Christ and the *Gemeine* was stressed.”³¹

Die Verwandtschaft der Form des Liebesmahls zur Form der Singstunden ist offensichtlich. Verschiedene Liedstrophen wurden ausgewählt, um das jeweilige Thema zu entwickeln. Wenn das Abendmahl als eine Singstunde mit einem darin eingeschlossenen Sakrament bezeichnet werden kann, dann mag das Liebesmahl in gewissem Sinn als eine Singstunde mit einem darin enthaltenen einfachen Gemeinschaftsmahl charakterisiert werden.

30 Hamilton, 38. “Zuerst wurden Liebesmahle auf vertraute Gruppen begrenzt. Diese Versammlungen stellten eine bewusste Imitation der *Agapefeiern* der Urkirche dar. An Tagen mit besonderer Bedeutung oder an Sonntagabenden oder in Verbindung mit Hochzeitsfeiern wurden sie in Zinzendorfs Haus abgehalten, wobei nur eine kleine Gruppe teilnahm. Die Ältesten hatten auch ihre Liebesmahle. Später weitete sich der Brauch auf andere Gruppen aus und schließlich auf die ganze Gemeinde. Erst seit der Zeit in der Wetterau [ab 1740] wurde es gebräuchlich, solche Gottesdienste als Vorbereitung für das Abendmahl zu halten. In den Anfangsjahren wurden bei diesen Gelegenheiten oft Brot und Wasser oder nur Wasser gereicht. Die Versammlung selbst bestand aus Singen, freier Konversation und der Erzählung religiöser Erfahrungen.”

31 Uttendörfer, 53. “Oft hatten die Teilnehmer die Gelegenheit, sich während des Liebesmahls zu unterhalten: ‘weltliche Rede’ war jedoch nicht erlaubt. Von den Teilnehmern wurde erwartet, ihre persönliche religiöse Erfahrungen oder andere religiöse Themen und Vorstellungen zu erörtern. Neue Lieder wurden eingeführt und bedeutende Ereignisse wurden diskutiert, aber durch das alles wurde das Thema zweifacher Gemeinschaft, mit Christus und der *Gemeine*, betont.”

Wie gesagt, hatten sich bis 1750 die Liebesmahle von einer privaten Versammlung zu einer Feier im Kirchensaal mit Liedern und dem Servieren eines Getränks und einem einfachen Brötchen entwickelt. Einige wurden vor dem Abendmahl gehalten, andere an Chorfesten, Gemeindejubiläen etc. Sie konnten auch bei Hochzeiten, Geburtstagen oder zur Begrüßung von Reisenden stattfinden. So war das Liebesmahl oft der Höhepunkt der Feier jeglicher Feste der Brüdergemeine geworden. Um die Feier der wichtigsten Festtage der Chöre oder Gemeine zu bereichern, wurden die Liedstrophen des Liebesmahls durch Einschließung von Chorwerken ergänzt, die von brüderischen Komponisten geschrieben oder von anderen geliehen wurden. Wie Bagges Erklärung der Brüdergemeine von 1778 besagt, wurden für Gemeinfeste und Gedenktage "Psalme" und "Kantaten" komponiert, die vom Chor mit Instrumentalbegleitung aufgeführt wurden.³²

Mit dem Wort "Psalm" in dieser Beschreibung waren die zusammengestellten Lieder für die Liebesmahle gemeint, einschließlich der Lied- und Choraltexthe; die "Kantaten" waren die Chorwerke. Tatsächlich sind viele der Stücke, die wir – abgesehen von Gesangbuchliedern – heute als "Musik der Brüdergemeine" bezeichnen, solche Chorwerke, die für besondere Feiern geschrieben wurden und erst recht für Liebesmahle. Gelegentlich mag sogar eine festliche Singstunde mit einem Chorwerk bereichert worden sein, wie am 1. Januar 1784 in Salem:

"Abends war noch eine Lob und Danksingstunde, zu deren Eingang der Chorus musicus sang: 'Es sollen wol Berge weichen - aber meine Gnade soll nicht von dir weichen.'"³³

Frances Cumnock bemerkt in ihrem *Catalog of the Salem Congregation Music*³⁴, dass üblicherweise ein oder zwei Chorlieder am Ende des sonntäglichen Predigtgottesdienstes gesungen wurden. Sie sagt auch, dass Chorwerke bei Begräbnisgottesdiensten gesungen wurden. Die Hauptanlässe für die Komposition neuer Chorwerke scheinen jedoch, soweit die Forschung bisher gezeigt hat, die Festliebesmahle gewesen zu sein.

Christian Gregor spricht in seinem Lebenslauf von seinem Anteil am Komponieren solcher musikalischen Werke für Gottesdienste:

"Vom Jahr 1759 an empfand ich einen besonderen Antrieb in mir, zu den Festtagen der Gemeine und deren Chor-Abteilungen dann und wann einen Psalm zu verfertigen und mitunter auch die darin vorkommenden biblischen Texte theils selbst in Musik zu setzen, theils andere schickliche

32 *Records of the Moravians in North Carolina*, 1013.

33 Ebenda, 2009.

34 Chapel Hill 1980), 6. Siehe auch: *A Day of Solemn Thanksgiving: Moravian Music for the Fourth of July, 1783 in Salem, North Carolina*, Chapel Hill 1977, 4f.

Kompositionen – mit wenigen erforderlichen Abänderungen – zu benutzen. Damit fuhr ich mehrere Jahre fort, so viel mir's die Zeit erlaubte.“³⁵

Die Bibeltexte, von denen Gregor sprach, waren häufig die Losungen, wie sie in der Brüdergemeinde verwendet wurden, und ziemlich oft enthielten die “Psalme” für die Feiern einen Chorsatz der Losungen des Tages. Auf den Handschriften vieler Chorwerke ist erwähnt, dass sie zu den Losungen eines bestimmten Tages geschrieben wurden. Selbstverständlich bieten sich viele weitere passende Bibeltexte an, besonders zu Weihnachten, Ostern, etc., und diese konnten anstelle der Losungen verwendet werden. Ausserdem konnte ein Chorstück, das für das eine Fest geschrieben war, genauso gut bei einer anderen Gelegenheit verwendet werden (manchmal mit einer leichten oder umfassenderen Überarbeitung, um es für die jeweiligen Gelegenheit anzupassen). Solche Variationen waren Gang und Gäbe. Gregors Verfahrensweise, nämlich er Material aus anderen Werken auf neue Weise zusammenzufügen, mag man auch als typisch für andere Komponisten der Brüdergemeinde dieser Zeit betrachten.

Im achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts, über das wir schreiben, waren die Gottesdienste der Brüdergemeinde schlicht im Vergleich zu einigen anderen Konfessionen. Dennoch konnten Festliebesmahle mit Chorwerken, Orgel und Kammerensemblebegleitung zu mancher Zeit Kunstwerken nahekommen. Allerdings forderte das Ideal des Gottesdienstes der Brüdergemeinde die Mitglieder auf, den grundlegenden Zweck aller Versammlungen nie zu vergessen: die Ergebenheit dem Heiland gegenüber zu fördern und einander zu lieben. Wie Christian David sagte, als er die Liebesmahle 1735 beschrieb:

“Der Zweck von unseren Liebesmahlen ist, die Liebe bei Brüdern zu erwecken und ein rechtes Vertrauen zueinander zu kriegen, um immer noch gemeinschaftlicher zu werden.”³⁶

Das bedeutete nicht, dass die Gottesdienstformen der Brüdergemeinde in jener Zeit unverändert geblieben wären. Zinzendorf bestand vielmehr darauf, dass sie nicht verstarren.³⁷ Wie Craig Atwood beobachtet:

“These rituals were intended to foster the Christocentric heart religion of Zinzendorf; thus there were changes from time to time so that they would continue to ‘speak to the heart’. This was true to Zinzendorf’s assertion that ‘in a congregation [Gemeine] of Jesus nothing should be done apathetically and by half measures but everything should go on with constant uniformity and conscientiousness’. Things could be dropped or altered in a *Gemeine*, unlike in the established religions where ‘once anything is introduced, it endures in spite of there being neither spirit not

35 Lebenslauf in: *Nachrichten aus der Brüdergemeinde*, 1818, 458. Zitiert bei Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder, 230.

36 Zitiert bei Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder, 237.

37 Siehe Hickel, 6f.

power in it any longer'. However, even with changes in practice, the rituals in Bethlehem had a core that remained constant".³⁸

Das stimmt auch überein mit einer theologischen Aussage, die von Mitgliedern der Brüdergemeine bei der "Lehrsynode" gemacht wurde, die 1740 in Marienborn gehalten wurde:

"Jede Gemeine und Oeconomie hat ihre Einsichten. Schreibt man's auf, so wird's ein Glaubensbekenntnis wie unsers an dem König von Schweden 1735. *Wir* machen aber kein Symbolum daraus, wie die Lutheraner (1577), das man in künftigen Zeiten nicht mehr ändern kann. Wir wollen die Freiheit behalten, daß der Heiland von Zeit zu Zeit unsere Lehre aufklären kann."³⁹

Darin stimmten Theologie und Gottesdienst überein. Versammlungsformen mochten sich wandeln, in dem Maße wie die Lehre "aufgeklärt" wurde. Das geschah eher im Sinne feingefühlgiger Abstimmung als in einer radikalen Revision. Ebenso wie der wesentliche Kern der Lehre konstant blieb, so blieb die Grundstruktur der Versammlungen fest.

Das Versammlungsverständnis der Brüdergemeine ließ wenig Raum für das Ego des Vorbereitenden und Liturgen jener Gottesdienste. Nicht nur ordinierte Geistliche, sondern alle, die irgendein Amt in der Kirche innehatten, wurden angesehen als solche, die ein geistliches Amt versehen und den Ruf Gottes erfüllen. Deswegen waren sie zu respektieren. Das bedeutete nicht, dass eine Stellung in der Kirche dem Ruhm des Einzelnen diene. Respekt wurde dem Amt erwiesen, nicht dem Einzelnen, der es innehatte.⁴⁰ In diesem Sinne kann Craig Atwood einen Bericht von 1757 aus Bethlehem zitieren und sagen, dass der

38 Atwood, 164: "Diese Rituale waren dazu geschaffen, die christozentrische Herzensreligion Zinzendorfs zu fördern. Deswegen gab es von Zeit zu Zeit Veränderungen, damit solche Rituale nicht aufhörten, 'zum Herzen zu sprechen'. Das traf auf Zinzendorfs Behauptung zu, dass 'In einer Gemeine Jesu nichts apathisch und mit halbem Herzen getan werden sollte, aber alles sollte mit steter Gleichförmigkeit und Gewissenhaftigkeit' weitergehen. Dinge konnten fallengelassen oder verändert werden in der Gemeine, nicht wie in den etablierten Kirchen, wo 'alles einst eingeführte, überdauert, wenn auch weder Geist noch Macht irgend länger darin liegen.' Bei allen Veränderungen in der Praxis hatten die Rituale in Bethlehem ein Herz, dass konstant blieb." Verwiesen sei auf Stellen im Diarium von Bethlehem, 31. Okt. /11. November 1742. Siehe Kenneth G. Hamilton, *The Bethlehem Diary*, Vol. I 1742 - 1744, Bethlehem 1971, 105.

39 Johannes Plitt, "Denkwürdigkeiten aus der Geschichte der Brüder-Unität", S. 199. Für die Spezifika des Zugangs der Brüdergemeine zur Theologie, siehe C. Daniel Crews, *Confessing our Unity in Christ: Historical and Theological Background to "The Ground of the Unity"* Winston-Salem 1994.

40 *Bethlehem Diary*, 27. August - 7. September 1742. Hamiltons Übersetzung, S. 79.

religiöse Zweck der Musik in der Gemeinde so wesentlich war, dass die Liturgen in Bethlehem erklären konnten, ein Organist sei auch ein Amt des Heiligen Geistes und vom Heiligen Geist geleitet.⁴¹ Weil der Gottesdienst eine lebendige Stimme des Heiligen Geistes ist, bestand Zinzendorf darauf, dass jemand keinen Gottesdienst leiten sollte, wenn er nicht im rechten Geist war⁴². Er ging so weit, zu sagen, dass "Wenn man es einmal nicht mit der nötigen Andacht tut, so prostituiert man sich."⁴³

Alles, was bisher gesagt worden ist, bildet den Kontext, in dem Herrnhuter Komponisten ihre Musik schrieben. Wir neigen dazu, unsere Aufmerksamkeit auf ihre Werke zu konzentrieren, aber wie wir gesehen haben, waren die Chorwerke nur ein Teil der Versammlungen der Festtage, an denen sie Verwendung fanden. Man muss auch das oben beschriebene weite Gebiet wöchentlicher, monatlicher und jährlicher Versammlungen, das die umfassendere Gesamtheit der Liturgie der Brüdergemeinde bildete, mit in Betracht ziehen.

Ebensowenig soll man vergessen, dass das Schreiben von Chorstücken nur ein begrenzter Teil der Aufgaben der meisten dieser Musiker in der Kirche waren. Wie Gregor sollten sie so viel Musik komponieren, "wie es die Zeit erlaubte". Neben dem Komponieren, half Johann Friedrich Peter in Salem zum Beispiel, Liturgien zusammenzustellen, spielte die Orgel, unterrichtete Musik, unterrichtete an der Jungenschule, predigte, taufte, hielt das Abendmahl und diente als Schreiber und Verwalter des Gemeindiariums. Er hielt auch oft Gottesdienste in den umliegenden Landgemeinden, genauso wie er neben Predigt und Sakramentsverwaltung manchmal die Orgel spielen musste und die Chorstücke selbst sang, wenn kein Chor zur Verfügung stand. Und bei all dem war das Ziel, nicht seinen eigenen Ruhm zu suchen, sondern Christus und der Kirche zu dienen.⁴⁴ Es ist kein Zufall, dass beim Aufzeichnen des Freudenpsalms am Ende der Amerikanischen Revolution der Diariumschreiber (Peter selbst) nicht erwähnte, dass es Johann Friedrich Peter war, der den Gottesdienst zusammengestellt hatte.

Diese Erkenntnis schmälert keineswegs den Wert und die Schönheit der gottesdienstlichen Kompositionen Peters oder anderer Komponisten der Brüdergemeinde noch ihren musikalischen Kunstsinn. Sie erlaubt uns jedoch, die

41 "Gemein und Chor-Komitee Bericht von dem Engern Synodo gehalten in Bethlehem in Januario 1757, 14. Januar 1757" (Moravian Archives, Bethlehem.), zit. bei Atwood, 136f.

42 Konferenz, 11. September 1754, zitiert bei *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder*, 219.

43 Konferenz am 10. September 1754, zitiert bei Uttendörfer, 9.

44 Siehe den Beitrag über Peter von Nola Reed Knouse in dem vorliegenden Heft.

Kompositionen mehr im Kontext zu sehen, in dem sie geschrieben wurden, sie mehr auf die Art und Weise zu betrachten, in der die Brüdergemeinmitglieder sie aufgefasst haben mögen. Indem wir das so sehen, sind wir dabei, jene prähistorische Honigbiene ein bisschen weiter aus ihrer Verharzung zu lösen.

Innerhalb des umfassenden Kontextes der brüderischen Liturgie war die Musik dazu bestimmt, das ganze Gefüge untereinander zusammenhängender gottesdienstlicher Versammlungen herauszustreichen, die darauf hinausliefen, das ganze Leben Gott zu weihen. Chorwerke sollten sich in der größeren Harmonie Herrnhuter Spiritualität einordnen und sich nicht als unabhängige Glanzstücke herauszuheben.⁴⁵ All das fügt sicherlich eine neue Schärfe zu Peters Aussage in seinem Lebenslauf bei, dass seine musikalischen Gaben eine Gefahr für ihn werden könnten, als er von anderen gepriesen wurde.⁴⁶ Peters Musik war besser als gut, und es ist nicht übertrieben, sich vorzustellen, dass er und einige andere Komponisten der Brüdergemeine sich einen Namen hätten machen können in Kreisen außerhalb der Kirche, wenn sie gewollt hätten. Die Besten hätten viel Ruhm und Ansehen für sich erlangen können. Aber darum ging es diesen Musikern nicht. Ihr Ziel war nicht zum Rühmen, sondern zum Dienen, besonders im Gottesdienst. Und das ist der "Grund" ihrer Musik.

C. Daniel Crews, Moravian Music – the Why of Moravian Music

Many persons, both within and outside the Moravian Church, have come to appreciate Moravian music, particularly that music which comes from the eighteenth and early nineteenth century. To appreciate that music fully, however, requires that it be studied in relation to its context, and that context is provided by the worship services of the Moravian Church in that period. More than most denominations, the Moravian Church expressed its theology not in elaborate confessions or commentaries, but in its services of worship. These services contained liturgies and sermons, of course, but a crucial part of their content was found in the hymns. As time went on, more elaborate choral pieces supplemented and expanded the hymns, but music remained the major means of expressing and

45 Das macht die Fragen von Dr. Nola Knouse zur jenen undatierten komplexen Werken Peters um so eindringlicher, die er vielleicht eher aus reiner Freude an der Komposition verfasst haben mag als aus rein selbstlosem Dienst an der Kirche.

46 Siehe C. Daniel Crews, *Johann Friedrich Peter and his Times*. Winston Salem 1990, 17.

communicating Moravian theological life. This paper explores the development of characteristic Moravian services, such as the *Singstunden*, and details the importance of music in these. The art of Moravian compositions is appreciated, but stress is given to the aim of Moravian musicians in their compositions “not to glory, but to serve.” It is in this context that one finds the “ground” of Moravian music.

MUSIK ZU DEN FESTTAGEN DER BRÜDERGEMEINE

1759 - 1800

Andrea Hartmann, Weistropp

Im folgenden sollen Beobachtungen wiedergeben werden, die bei der Katalogisierung der Musikhandschriften des Unitätsarchivs in Herrnhut gemacht wurden. Die Katalogisierung wird durchgeführt für RISM, d.h. "Repertoire International des Sources Musicales" oder auf deutsch "Internationales Quellenlexikon der Musik". Dieses Projekt läuft seit den 50er Jahren und hat die Aufgabe, musikalische Quellen, d.h. Notenhandschriften, Notendrucke, Theoretica über Musik und Libretti, nachzuweisen.¹ Die Arbeitsergebnisse erscheinen jährlich kulminierend auf der RISM-CD-ROM. Im Datenbestand der CD-ROM kann auch im Internet über die Homepage der US-amerikanischen Ländergruppe² recherchiert werden.³

Bei der Katalogisierung von Handschriften kann man nur einen groben Überblick über die vorhandenen Kompositionen bekommen. Aber man wirft einen Blick auf alle Handschriften und kann so einen Einblick in die Besonderheiten einer Sammlung gewinnen. Einige dieser Beobachtungen sollen im folgenden vorgestellt werden.

Die Quellenlage zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts in der Brüdergemeine ist außerordentlich günstig. Von allen brüderischen Komponisten sind autographe Partituren oder Stimmensätze überliefert. Zahlreiche zeitgenössische Abschriften können für Vergleiche herangezogen werden. Aufführungsdaten können über Textblattsammlungen und über die Diarien ermittelt werden. Biographische Informationen sind den Lebensläufen der Musiker zu entnehmen.

1 Vergleiche: Gertraud Haberkamp, "Répertoire International des Sources Musicales (RISM) : Quellenerfassung in Deutschland." In: *Bibliotheksforum Bayern*. 20 (1992).

2 <http://www.rism.harvard.edu>

3 Die Musikhandschriften in Herrnhut wurden erstmals bereits Ende der 60er Jahre von Dr. O. Landmann für RISM konventionell – auf Karteikarten – katalogisiert. Nach Einführung der EDV für die Katalogisierung und der damit verbundenen Erweiterung der Erschließung werden seit 1994 die alten Katalogisate überarbeitet.

Umfang (Quantität)

Das Archiv bewahrt ca. 3000 Musikhandschriften aus dem Zeitraum bis 1830, die aus den Gemeinden Ebersdorf, Gnadau, Gnadenfrei, Herrnhut, Kleinwelka, Neudietendorf und Niesky, stammen. Verwahrt werden weiterhin ca. 230 Musikdrucke aus dieser Zeit.

Entstehungszeit

Der größte Teil der Kompositionen ist im Zeitraum zwischen 1760 und 1800 entstanden, zahlreiche Abschriften aus der Zeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zeugen von der weiteren Pflege dieser Musik. Nur einen kleinen Teil nimmt die Musik seit der Gemeinagründung bis 1760 (Tod Zinzendorfs) ein, und nach 1830 ist die Zahl der originär für die Brüdergemeinen komponierten Musik rückläufig.

Form

Die frühesten Kompositionen, die für die Brüdergemeinde verfaßt wurden, sind Kantaten, Arien und Oden. Ihre Anzahl ist im Vergleich der Gesamtüberlieferung eher gering. Den größten Anteil hat die Vokalmusik in der Besetzung Solo+Chor+Orchester in teils vielsätziger Gestalt, die mit den verfügbaren musikalischen Formbegriffen nicht zu klassifizieren ist.

So soll nun der Blick auf diese Kompositionen gerichtet werden, die für die Festtage der Brüdergemeinen zwischen ca. 1760 und 1800 geschrieben wurden, da sie den größten Anteil in den überlieferten Musikhandschriften einnehmen und hier eine spezifische brüderische Musik vorliegt. Dabei soll die Entstehung der Form besonders beleuchtet werden und nur ein kurzer Ausblick auf die weitere Entwicklung folgen.

Der "Herrnhuter Psalm": Vertonung in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Wenn man etwas über die mehrstimmige Musik erfahren will, die an den Festtagen der Brüdergemeinen musiziert wurde, so erhält man Auskunft durch ein ausführliches Quellenstück von Christian Gregor.

Christian Gregor hat einen Artikel für eine Enzyklopädie verfaßt, der einen Leserkreis, der *nicht* zur Brüdergemeinde gehörte, über die Musikausübung in der Brüdergemeinde informieren sollte.⁴ Der Artikel unterrichtet besonders ausführlich

⁴ Ob der Artikel in einer Enzyklopädie erschien, konnte nicht nachgewiesen werden. Vermutlich gingen die Ausführungen ein in die Artikel "Brüdergemeinde" und "Brüderkirche" in: *Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real=Wörterbuch aller*

über die Musikpraxis der Brüdergemeinde, da Gregor einen Text vorzulegen hatte, der keine internen Kenntnisse über die Brüdergemeinde voraussetzen durfte. Die Ausführungen Gregors wurden auch in den Gemein-Nachrichten 1784 veröffentlicht, da - wie im Vorspann angemerkt wird - „die Communication derselben in den Gemein=Nachrichten, und die Erneuerung der Ideen, welche bey einem Gemeinmäßigen Gesang zum Grunde liegen, den Geschwistern zum Nutzen und Vergnügen gereichen werden.“⁵

Über die mehrstimmige Musik schreibt Gregor:

„Nächst diesem Choralgesang [beschrieben wurde zunächst die Singstunde] ist in den Brüdergemeinen auch der *Figural=Gesang* üblich, da zu gewissen Festtagen besondere Psalmen zusammengesetzt u. musikalisch aufgeführt werden, welche gemeiniglich aus biblischen Texten mit untermengten Choralen bestehen, u. gemeiniglich gedruckt ausgetheilt werden, damit die Gem. immer wisse u. verstehe, was gesungen u. musicirt wird, und auch ihres Orts bey den Choralen mit einstimmen könne.“

An besonderen Festtagen⁶ wird also eine „Figuralmusik“ aufgeführt, das heißt: mehrstimmige Musik im polyphonen Satz. Diese Aufführungen verlangen einen größeren Aufwand: Für die Einrichtung einer Komposition bzw. eine Neukomposition, für die Auswahl der beteiligten Musiker und für den Zeitaufwand der Einstudierung. Im Gegensatz dazu steht das Musizieren von Chorälen, die im homophonen Satz mit Orgelbegleitung musiziert werden konnten.

Diesen Kompositionen für Festtage liegt eine Textkompilation zugrunde, die „Psalm“ genannt wird. Ein solcher Psalm setzt sich aus Bibeltexten oder Nachdichtungen von Bibeltexten und Choraltexten zusammen. Die biblischen Worte werden komponiert, und zwar mehrstimmig instrumental/vokal. Damit die Gemeinde den vertonten Text vollständig versteht und in die Choräle einstimmen kann, wurden Textzettel verteilt, die entweder gedruckt oder handschriftlich vervielfältigt waren. Eine große Anzahl dieser Textzettel ist im Unitätsarchiv erhalten.⁷

Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten, Frankfurt/M: Varrentrapp Sohn u. Wenner, 1787ff.

5 Zitiert wird hier wie im folgenden nach den Gemeinnachrichten 1784, Bd. 2, S. 193ff (Ex. UA).

6 Die Festtage sind wiedergegeben bei Theodor Wettach, *Kirche bei Zinzendorf*, Wuppertal 1971, S. 211f.

7 Hier sei nur eine Auswahl genannt:

NB.IV.R3.118: Psalmen aus der Zeit von 1763 bis 1767 (9 Stück),

NB.IV.R 3.75: Psalmen aus der Zeit von 1763 bis 1766 (zum Teil handschriftlich),

NB.IV.R.3.76: Psalmen aus der Zeit von 1771 bis 1775 (zum Teil handschriftlich),

NB.IV.R 3.105: Psalmen aus der Zeit von 1774 bis 1779,

Ein typisches Beispiel sei hier kurz vorgestellt. Von Christian Gregor ist eine autographe Partitur mit folgendem Titel überliefert: *Partitur / zur Music / aufs Mägdgen Fest, / den 17 Aug. 1760. / in H[errn]huth. / Gregor.*⁸

Komponiert sind 5 Sätze für Chor (S 1, 2, A, B), Streicher, bc und 2 fl: Dieses mein Haus wird alle Welt (nach Jesaja 56,7); Du Kinderherz wir legen zu deinen Füßen (Choral); Er wird einen Samen (Ps 22, 31); Deine Kinder werden dir geboren (nach Ps 110, 3); Aus dem Munde der jungen Kinder (nach Ps 8, 2);

Die einzelnen Sätze sind als No.1 bis No.5 durchnummeriert und haben einen Gesamtumfang von 98, 17, 39, 76 und 26 Takten.

Zwischen den Sätzen No. 3 und 5 wurden Choralsätze von der Gemeinde gesungen, begleitet durch die Orgel. In der Partitur sind die Choräle nicht ausnotiert, sondern lediglich die Textanfänge notiert. Diese „Festmusic“ ist vollständig von Gregor komponiert – dies ist, wie im weiteren noch beschrieben wird –, typisch für die frühen „Psalm“-Vertonungen.

Gregor präzisiert in seinem Text, wie die Kompositionen für die Brüder-Gemeine beschaffen sein sollen:

“Es werden diese Musiken [also: die „Festpsalmen“] theils in den Brüder-Gemeinen selbst componirt, theils werden auch Compositionen von andern Meistern mit den etwa nöthigen Veränderungen, zum Gebrauch in den Gemeinen angewendet. Man sieht hierbey hauptsächlich darauf, daß keine Stücke weder von der einen noch andern Art aufgeführt werden, worinn etwas wildes, üppiges oder leichtsinniges herrscht, sondern solche, die eine simple u. von jedermann leicht zu faßende Melodie mit einem sanften, gravitätischen u. angenehmen Instrumental-Begleitung haben, u. der Andacht des Herzens beförderlich seyn können.”

Die Forderung an die Komposition, die eine “leicht faßliche Melodie” und eine “sanfte ... Instrumentalbegleitung” haben soll, ist nicht als spezifisch herrnhutisch anzusehen. Vielmehr wird hier eine aktuelle musikästhetische Position vertreten: Die Musik der vergangenen Jahrzehnte, die “barocke Musik” mit ihrer kontrapunktischen Struktur erscheint überladen, verworren und dunkel. Die typenhafte Affektdarstellung und die Komposition nach den Regeln der Figurenlehre werden abgelöst durch eine neue Ausdruckslehre, die den musikalischen Ausdruck der

NB.IV.R.3.77: Psalmen aus der Zeit von 1760 bis 1769.

8 Mus. A 13:7.

Empfindung sucht.⁹ Die Musik soll den Zuhörer “rühren”,¹⁰ und kann somit – wie Gregor es formuliert – “der Andacht des Herzens beförderlich seyn”.

Die angesprochene Verwendung von Musik “anderer Meister” läßt sich in den Musikhandschriften der Brüder-Unität ebenfalls gut nachweisen. Beispielsweise wurden Sätze aus Opern verwendet: aus “Cora” von Johann Gottlieb Naumann (1741–1801)¹¹, aus “Der Königssohn aus Ithaka” von Franz Anton Hoffmeister¹², aus “Demofonte” von Johann Adolf Hasse¹³, aus “Lucio Papirio” von Carl Heinrich Graun¹⁴. Dabei wurden die originalen Sätze gekürzt, die Instrumentierung verändert und ein deutscher, geistlicher Text unterlegt. Die Umarbeitung von weltlicher Musik für den Gebrauch in geistlicher Musik ist nicht neu und nicht überraschend. Bemerkenswert ist vielmehr, daß hier die aktuelle, moderne Musik, die beispielsweise am Dresdener Hof musiziert wurde, von brüderischen Komponisten aufgegriffen wurde und so in der Brüdergemeinde bekannt wurde.

Inhaltliche Einordnung

Ca. 40 komplette “Psalmvertonungen” sind im Archiv der Brüder-Unität überliefert. Wie schon erläutert, ist der Begriff für die Textzusammenstellung “Psalm”, die Vertonung dieser Textkompilation trägt keine eigene Bezeichnung. Auf den Titelblätter der Handschriften finden sich Formulierungen wie: „Partitur einer FestMusic“ (Mus. A 13:5), “Partitur zur Music aufs Fest der Mägdlein” (Mus. A 16:107), “Psalm zum großen Sabbath 1763” (Mus. A 16:7), “Partitur zum Fest=Psalme der Knäblein” (Mus. A 16:109); auf manchen Titelblättern werden auch nur die Textanfänge der einzelnen Nummern zitiert oder es ist nur das Bestimmungsdatum genannt (z.B. “Zum 17. Aug. 61” (Mus. C 215:22))

9 Vergleiche: Fritz Beinroth, *Musikästhetik von der Sphärenharmonie bis zur musikalischen Hermeneutik. Ausgewählte tradierte Musikauffassungen*. Aachen 1995, S. 89-121.

10 Vergleiche: Rolf Damman, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 3. Aufl. Laaber 1995, S. 477-503.

11 Aus Akt 1, Szene 3: “Herr erhebe dich in deiner Kraft” (Psalm 21, 14). Vgl. Mus. A 13:115.

12 Bearbeitung eines Chorsatzes und Quartetts aus dem 1. Akt zu “Hier sinkt, o Lamm, zu deinen Füßen”. Vgl. Mus. A 10:101.

13 Arie “In te spero o sposo amate” gekürzt und unterlegt mit dem Text “Schmecket uns sehet wie freundlich der Herr ist” (Psalm 34,9 und Jeremia 31, 3). Vgl. Mus. B 214:13.

14 Duett “In mezzo a queste amplessi” gekürzt und neue Textunterlegung: “Einer ist euer Meister”. Vgl. Mus. E 56:2.

Während der biblische Psalter zu Vertonungen in mehreren Jahrhunderten angeregt hat und dieser in allen Formen – vom generalbaßbegleiteten Sololied bis zur großen oratorischen Anlage – komponiert wurde, ist der „Herrnhuter Psalm“ in einer recht einheitlichen Form vertont worden.

Der erste überlieferte „Psalm“ stammt aus dem Jahr 1759 und ist von Christian Gregor komponiert. In seinem Lebenslauf¹⁵ sagt Gregor dazu:

“Vom Jahr 1759 an empfand ich einen besonderen Antrieb in mir, zu den Festtagen der Gemeine und deren Chor-Abteilungen dann und wann einen Psalm zu verfertigen und mitunter auch die darin vorkommenden biblischen Texte teils selbst in Musik zu setzen, teils andere schickliche Kompositionen – mit wenigen erforderlichen Abänderungen – dazu zu benutzen. Damit fuhr ich mehrere Jahre fort, so viel mir’s die Zeit erlaubte.”

Die Aussage Gregors wird bestätigt durch das “Verzeichnis der verfertigten Fest=Lieder u. Psalme v. 1758-66 von Br: Gregor”, das im Unitätsarchiv aufbewahrt wird.¹⁶ Die erste Nummer “Zur Christnacht 1758 u. 1759” enthält die Texte “Ave Christ-Kindlein” und “Jungfräulich’s Kindlein”. Eine autographe Partitur der Vertonung ist erhalten: Gregor hat zwei Chorarien¹⁷ für die Besetzung 2 Soprane, Bass und Streicher komponiert. In der Partitur hat Gregor weitere Texte notiert, die den liedhaften Sätzen zu anderen Gelegenheiten unterlegt werden konnten. Im Titel der Partitur heißt es:

“Partitur, / Christ Nachts=Music / für die Kinder, / worinnen zugleich die Paßion / besungen wird. / 1758. / Zu verschiedenen repräsentationen: [!] / I.) Die Geburt des Heilands. / II.) Wie Er 12 Jahre alt, im Tempel war. / III.) Sein Bußkampf am Oehlberge. / IV.) Sein Tod am Creuze. / V.) Sein Leichnam im Grabe. / VI.) Mit seinen Wunden auf dem Throne / VII.) Sieben in diesem Jahr zu Ihm heim= / gegangene Personen aus dem / Mägdgen=Hause zu H[errn]h[ut]. [...]”

Solche Chorarien, von denen zum Teil zahlreiche Strophen musiziert wurden und denen problemlos auch andere Texte unterlegt werden konnten¹⁸, komponierte Gregor auch für die “Char=Woche 1759”, der No. 2 im erwähnten Verzeichnis.

15 UA, R.22.42.13, R.22.45.9, R.22.49.20.

16 UA, Bibliothek, NB.IV.R.3.12.a.

17 Ab Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich allmählich eine Einengung der Wortbedeutung “Aria” für das solistische Gesangsstück der Oper, des Oratoriums und der Kantate durch. In den Quellen der brüderischen Musik dagegen wird “Arie” und “Ariette” oft noch für strophische Kompositionen mit (volks-)liedhafter Melodik für Chor und Orchester oder Tasteninstrument verwendet. In diesem Sinne ist hier der Begriff “Chorarie” zu verstehen. (vgl. Wolfgang Ruf, “Aria/air/ayre/Arie” In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972ff.

18 Weitere Texte, die der Vertonung zu anderen Anlässen unterlegt werden konnten, finden sich in der Partitur Mus. A 13:3.

Der Titel der autographe Partitur lautet: "Partitur / u. Text / zur / Passions-Musik / am Charfreytage / 1759." ¹⁹

Die Komposition besteht aus 7 Sätzen, deren Textanfänge auch in dem oben genannten Verzeichnis aufgeführt sind. Die Texte sind von Gregor als Chorarien – von ihm als "Arietten" bezeichnet – komponiert .

In der Partitur finden sich weiterhin 166 Textstrophen, die den Arietten unterlegt werden konnten. Musiziert wurde dann eine Folge der 3- bis 4-stimmigen Chorarien und Choralsätze (zum Teil mit Instrumentalbegleitung), zum Teil wurde auch auf weitere nicht ausnotierte Choralmelodien zurückgegriffen.

Der erste "Psalm" von Gregor, der in der für die nächsten Jahre typischen Form komponiert ist (Verzeichnis No. 3), ist auf der Partitur von Gregor mit folgendem Titel versehen: "Partitur einer FestMusic zum 4ten May 1759 in H[errn]huth. für die led. Schwestern." Der Text ist zusammengestellt aus Psalm 139, 17 und 1. Korinther 2, 9; Psalm 45, 11-12; Jesaja 54, 10; freie Dichtung; Psalm 122, 6-7. ²⁰ Vertont ist er in 5 kurzen Sätzen mit instrumentalen Vor-, Zwischen oder Nachspielen (36, 38, 49, 42 und 34 Takte) für Chor, Streicher, bc, 2 Flöten, 2 Hörner. Zwischen allen Sätzen wurden Choräle von der Gemeinde gesungen, begleitet durch die Orgel.

Von Gregor sind 34 Kompositionen von "Psalmen" überliefert; teils für Chor und Orchesterbegleitung, teils mit zusätzlichem Einsatz von Solostimmen. Bis zu 10 Nummern sind aneinandergereiht, unterbrochen durch den Gesang der Gemeinde. Der unmittelbare Anschluß der Sätze – ohne Choral – ist die Ausnahme, und darauf wird gegebenenfalls hingewiesen. ²¹ Einzelne Sätze wurden in verschiedenen "Psalmen" wiederverwendet. In der Partitur weist dann ein

19 Mus. A 13:4.

20 Mus. A 13:5. Wie köstlich sind für uns Gott, deine Gedancken, wie ist ihrer so eine große Summe! Was kein Auge gesehen hat und kein Ohr gehöret hat und in keines Menschen Herz kommen ist, hat Gott uns offenbaret, durch seinen Geist.

Höre Tochter schau drauf und neige deine Ohren Vergiß deines Volks, und deines Vaters Haus, so wird der König Lust an deiner Schöne haben. Er ist dein Herr und du sollt Ihn anbeten.

Es sollen wohl Berge weichen, und Hügel hinfallen aber seine Gnade soll nicht von dir weichen und der Bund seines Friedens soll nicht hinfallen.

Glück zu! wie gut ists deinen Sabbath anzusehen, wie gönnt man dir dein sanftes Wohlergehn.

Wünschet Jerusalem Glück, es müße wohlgehn denen die dich lieben. Es müße Friede seyn, inwendig in deinen Mauren und Glück in deinen Palästen.

21 Beispiel: Mus. A 13:8.

Vermerk darauf hin, daß an dieser Stelle der Satz aus einer anderen "Festmusik" eingefügt werden muß. Auch in dem oben erwähnten "Verzeichnis der verfertigten Fest=Lieder u. Psalme ... von Br: Gregor" ist vermerkt, wenn einzelne Sätze aus älteren Kompositionen noch einmal verwendet wurden.

Gregor selbst greift nur selten auf Vertonungen anderer Komponisten zurück. Bei einem solchen Zugriff kann es sich zum einen um Bearbeitungen handeln, also beispielsweise um die Unterlegung eines neuen Textes und der dadurch erforderlichen Anpassungen. Zum anderen wurde auch auf Nummern aus Psalmen anderer Komponisten zurückgegriffen.

Wie eine solche Festmusik dann aussah, kann man an dem "Psalm zum großen Sabbath 1763 in Herrnhut"²² verdeutlichen: Der "Psalm" besteht aus 10 Nummern, von denen nur 6 in der Partitur notiert sind. Als Nr. 1 wird ein Satz von Johann Christian Geisler musiziert. In der Partitur wird lediglich darauf hingewiesen, daß die Komposition einzufügen sei. Die Nummern 6 und 9 werden aus älteren Festmusiken von Gregor ergänzt: aus der Passionsmusik 1759 und aus der Musik zum Mädchenfest 1761. Die Nummer 8 ist keine originale Komposition Gregors, sondern eine Bearbeitung nach einem Sinfoniesatz von Carl Friedrich Abel (1723–1787).

"Psalm"-Vertonungen mit 3 und mehr Nummern sind auch von Johann Christian Geisler, Johannes Herbst und Jeremiah Dencke überliefert.

Johann Christian Geisler: in Schlesien geboren, Sohn eines Organisten und Lehrers; seit 1746 Organist der Brüdergemeinde in Gnadenfrei bis 1774; Tätigkeiten in Barby, Gnadenberg und Neudietendorf folgten, zuletzt lebte er in Berthelsdorf, wo er 1815 starb.²³

Die erste "Psalm"-Komposition Geislers, die erhalten ist, entstand für den 29. August 1764 und besteht aus 7 Nummern ("Singet dem Herrn ein neues Lied")²⁴; vier weitere umfangreichere Psalm-Vertonungen aus der Zeit bis 1769 sind von Geisler im Archiv der Brüder-Unität erhalten.

Johannes Herbst wurde 1735 in Kempten geboren. Er stieß 1748 zur Brüdergemeinde und begegnet von da an den verschiedensten brüderischen Orten. Stationen waren Neusalz, Gnadenberg, Gnadenfrei, 1762 ging er für vier Jahre nach England, kam dann wieder nach Kleinwelka und Herrnhut, es folgten

22 Mus. A 16:7.

23 Vgl. Franklin Parker Poole, "The Moravian Heritage: Johann Geissler's Music in America", Diss. 1971.

24 Mus. C 212:21.

Aufenthalte in Barby und Neudietendorf, Gnadenfrei; 1786 nach Amerika. Dort lebte er die meiste Zeit in Bethlehem und starb 1812.²⁵

Im Herrnhuter Archiv stammen die ersten von Herbst erhaltenen Kompositionen aus der Zeit nach seiner Rückkehr aus England: Zum 13. November 1767 hat Herbst einen Psalm vertont, der aus 5 Nummern besteht ("Siehe Finsternis bedeckte das Erdreich")²⁶; weitere vollständige Psalm-Vertonungen liegen vor aus der Zeit bis 1769.

Jeremias Dencke wurde 1725 in Schlesien geboren und war seit 1747 Mitglied der Brüdergemeine in Gnadenfrei, 1748–1753 Organist in Herrnhut, 1761 Reise nach Amerika und Anstellung als Liturgus bei den ledigen Brüdern u. Knaben in Christiansbrunn, ab 1771 in Bethlehem und anderen Orten.²⁷ Von ihm sind vermutlich acht "Psalm"-Vertonungen (drei zweifelhafte Überlieferungen) erhalten. Wie Dencke zu den Textzusammenstellungen seiner "Psalmen" kommt, gibt er bei zwei Kompositionen selbst an: Zum "Psalm zum 29t August 1765"²⁸ ist vermerkt: "Zusammen getragen aus den Loosungen u. Texten dieses Tages seit Ao. 1741"; und zum "Festpsalm zum 7ten Septbr 1765"²⁹ heißt es im Titel "Aus den Loos[ungen]: und Texten dieses Tages seit Ao. 1729". Denckes "Psalm"-Vertonungen bestehen jeweils aus mehreren Sätzen, zwischen denen – wie auch bei Gregor – Choräle von der Gemeinde gesungen werden. Bemerkenswert ist, daß er – anders als Gregor – sich noch in zwei Fällen der Kantatenform bedient. Der "Psalm Zum 12. May 1766"³⁰ und der "Fest=Psalm zum 7ten Sept. 1767-1768"³¹ bestehen aus Satzfolgen von Chören, Rezitativen, Arien, Ariosi.

Das Komponieren solcher kompletten "Psalmen" war – bei der Fülle der Anlässe in der Brüdergemeine – wohl eine zu starke Belastung. Es ist deshalb in den Musikhandschriften festzustellen, daß schon seit 1770 zunehmend Einzelsätze oder Abfolgen von nur zwei Nummern komponiert wurden. Einen kompletten Psalm stellte man durch Hinzufügung älterer Kompositionen und/oder Bearbeitungen zusammen. Zu dem Problem der ständig gesuchten neuen Kompositionen kam als weiteres, daß auch die Texte zusammengestellt werden mußten.

25 Vergleiche: Joan O. Falconer, "Bishop Johannes Herbst (1735-1812): An American Moravian, Collector and Composer", Diss. Columbia Univ. 1969.

26 Mus.A 13:86.

27 J. D. Jueckstock, "The Complete Works of Jeremias Dencke (1725–1795)", Diss. 1984.

28 Mus. A 11:4.

29 Mus.A 11:4.

30 Mus. A 11:5.

31 Mus. A 11:8.

Dies war dann 1782 Thema der Synode, die sowohl zur Musik als auch zu den Texten eine Stellungnahme veröffentlichte. Im "Verlaß der im Jahr 1782 zu Berthelsdorf gehaltenen Synodi Unitatis fratrum."³² wird im Abschnitt "A. Von dem Gesang u. der Musik." zunächst begrüßt, daß neue Kompositionen aufgeführt und in der Brüdergemeinde entstehen. Aber eine Qualitätskontrolle soll stattfinden: zu vermeiden sind Kompositionen, "darinnen der Weltgeist herrscht", und handwerklich unzureichende Kompositionen. Weiterhin:

"3.) Daß von Zeit zu Zeit neue musikalische Compositionen, theils von Brüdern unter uns zum Gebrauch in der Gem. verfertigt, theils solche die von andern Meistern herrühren, mit den etwa nöthigen Veränderungen zu gleichem Zweck angewendet werden, ist überhaupt keinesweg zu tadeln, vielmehr kan solches dienen, unsre Gemein Musik immer lieblicher zu machen, u. ein neues Leben hinein zu bringen.

Die Aeltesten Conferenzen in den Gemeinen werden es sich aber angelegen seyn lassen, genau darauf zu sehen, daß weder solche Stücke von fremden Meistern, darinnen der Weltgeist herrscht, noch auch übel gerathene Probestücke von Anfängern in der Composition unter uns in den Versammlungen der Gemeine gebraucht u. aufgeführt werden."

Die Textzusammenstellungen sollen mit Bedacht und Überlegung ausgewählt werden, da die Psalmen einer Öffentlichkeit bekannt werden.

"B. Von Psalmen, Liedern u. Liturgischen Gesängen. 1.) Bei dem bisher sehr allgemein gewordenen Gebrauch beynahe zu jedem Feste der Gemeine u. ihren Chören, immer einen neuen Psalmen [!] zu machen, hat Synodus einigen Anstand gefunden, u. erachtet für nöthig deshalb folgendes zu erinnern: Da die zu Verfertigung solcher Psalmen die dem Inhalt u. Ausdruck nach würdig sind, in einer öffentl.en Versammlung der Gemeine gesungen zu werden, erforderliche Gnade u. Gabe, nicht einem jeden ohne Unterschied mitgetheilt ist; so kan auch nicht verlangt werden daß in einer jeden Gemeine dergl.en Festpsalmen immer verfertigt werden solten. Ja es ist auch überhaupt nicht nöthig, daß zu jedem Festtage allemal ein neuer Psalm verfertigt werde, sondern man kan sich bey dergl.en Gelegenheit auch den schon vorhandenen bedienen, oder auch mit schicklichen Liederversen aus dem Gesangbuche ein Liebesmahl unterhalten."

Entwicklung der Form

Die frühesten erhaltenen Kompositionen der Brüdergemeinde sind Kantatenkompositionen. Diese Gattung hat sich in der evangelischen Kirchenmusik entwickelt und kommt in den 1720er und 1730er Jahren allmählich aus der Mode.

In der Brüdergemeinde ist der "Psalm" die Fortführung der Kantate – eine zyklische Form für den Gottesdienst, in dem kurze Sätze und Choräle aneinander gereiht werden. Die ersten Vertonungen von Gregor umfassen den gesamten Text für einen Festtag. Seit 1770 werden zunehmend Einzelsätze vertont und nachträglich zu einem Psalm zusammengestellt. Sätze aus älteren "Psalm"-Vertonungen werden wiederverwendet, zum Teil mit veränderten Texten. Dies ist

32 Die hier folgenden Zitate nach: R.2.B.47.d.

auch das Ergebnis der Beschlüsse der Synode, die bestimmte Anforderungen an Text und Musik stellen – und die eine solche Vorgehensweise empfiehlt.

Zu den jüngeren Komponisten, die zahlreiche Einzelsätze vertonten, gehören Johann Gottfried Weber, Peter Mortimer, Christian David Jaeschke, Johann Gottfried Gebhard, Johann Ludwig Freydt, Johann Heinrich Riess.

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, daß Christian Gregor gewissermaßen der “Erfinder” des Herrnhuter Psalms ist. Von ihm liegen die ersten vollständigen Vertonungen vor. Aus praktischen Gründen wurde eine Art “Baukastenprinzip” entwickelt, d.h. neu komponierte Einzelsätze und Bestandteile ältere Kompositionen wurden zu einem “Psalm” zusammengestellt. An die Stelle des “Psalm” als geschlossener Komposition trat der Einzelsatz als “liturgischer Baustein”. Die von Gregor initiierte Gattung veränderte sich. Eine praktische Auswirkung dieser Veränderung zeigte sich darin, daß Kataloge angelegt werden, die nach Textanfängen (nicht nach Komponisten!) geordnet sind und so das Zusammenstellen eines Psalms erleichtern (Im UA: Mus. Z). Außer dem Textanfang ist aber immer der Komponist und das Datum der Erstaufführung (zum Teil mit Nennung des Aufführungsortes) genannt. Das heißt, daß der ursprüngliche Verwendungszweck einer Komposition auch bei späterer Wiederverwendung in einem anderen Zusammenhang erkennbar bleiben sollte.

Während Christian Gregor für den Psalm als Ganzes die Textauswahl vorgenommen hat und zu meist allen Texten eigene Neukompositionen schuf, gehen seine Nachfolger hier prinzipiell anders vor. Auch sie komponierten in erster Linie für die Brüdergemeinde, nahmen aktiv am musikalischen Leben der Gemeinden teil und ihre Werke wurden an den Festtagen der Brüdergemeinden musiziert. Sie komponieren nur ein oder zwei neue Sätze für einen “Psalm” und suchen aus dem vorhandenen Material textlich und musikalisch passende Sätze, die gegebenenfalls bearbeitet werden (Transpositionen, Textveränderungen). Es ist also festzuhalten: Das gestalterische Moment bei der Konzeption neuer Psalmen tritt in der Zeit nach 1770 – also noch zu Lebzeiten Gregors – zurück.

Diese Einsicht führt nahtlos zur Frage nach der Bedeutung des Psalms für die Musik der Brüdergemeinde wie im gesamtprotestantischen Kontext. Im Rahmen dieses Vortrages können nun keine fertigen Antworten geliefert, sondern die offenen Fragen nur formuliert werden. Die Beantwortung muß der Weiterarbeit an der vorgestellten Thematik vorbehalten bleiben. Aus meiner Sicht stellen sich folgende Fragen:

Was war für Christian Gregor der Anlaß, Texte zu einem “Psalm” zusammenzustellen? Wie kam er auf den Begriff “Psalm”? Was für Texte hat Gregor zusammengetragen und sind in der Geschichte des “Psalms” Veränderungen bei

der Textauswahl wahrzunehmen? Welche Stellung nimmt der Gregorsche Psalm in der Entwicklung der brüderischen Musik ein?

Mit der Festschreibung von Regularien für die Texte und die Musik des "Psalmen" auf der Synode 1782 deutet sich an, daß für die Brüdergemeine hier ein Regelungsbedarf bestanden hat, dem auch nachgegangen worden ist. Eine Antwort kann hier aber wahrscheinlich kaum die Musikgeschichte allein geben. Erst der kirchenhistorische Kontext kann hier ein abgerundetes Bild zeichnen.

Noch komplexer scheint die Frage nach dem weiteren, gesamt-protestantischen Kontext zu sein. Die Brüdergemeine hat im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts mit den "Psalmen" einen interessanten – weil eigenen – Weg eingeschlagen. Jetzt wäre zu untersuchen, wie dieser mit anderen Formen der Kirchenmusik in Relation zu setzen ist.

Die hier vorgestellten Beobachtungen sollen zum vertieften Dialog zwischen den Disziplinen der Musikgeschichte und der Kirchengeschichte anregen. Die mehrstimmige Kirchenmusik dieser Zeit bietet vielleicht noch weitere Entdeckungen in der Art des "Herrnhuter Psalms". Zunächst vermögen diese Beobachtungen dem ohnehin bereits weiten Feld der kirchenmusikalischen Gattungen lediglich noch eine weitere Parzelle anzufügen. Gleichzeitig aber sind mit der intensiven Analyse solcher Gattungen eine Fülle von Erkenntnissen zu erwarten, die eine an den Quellen überprüfbare Skizzierung der musikalischen Landschaft dieser Zeit ermöglichen können. Hierzu ist der Austausch zwischen den Disziplinen nicht nur unentbehrlich, sondern auch gegenseitig höchst befruchtend.

Andrea Hartmann, Music for the festivals of the Moravian Church 1759-1800

To a certain extent, Christian Gregor was the inventor of the Moravian 'ode'. The earliest complete settings of these to music are by him. For practical reasons a sort of 'building block' system was developed; that is to say, newly-composed individual movements and elements of older compositions could be put together to form new 'odes'. The individual movement as a 'liturgical building block' replaced the 'ode' as a complete work. Catalogues were created, which were arranged according to the opening words of the texts (not according to the composers!) so that it was easier to put together an ode. At the end of the article, the author looks at the wider context of Protestantism as a whole. In the last third of the eighteenth century Moravian music developed in a way which is interesting because it was distinctive. Now there is a need to investigate how this development was related to that of other forms of church music. This requires an interdisciplinary dialogue between the history of music and church history.

“NOT TO GLORY, BUT TO SERVE.”

THE MUSICAL GIFTS OF JOHANN FRIEDRICH PETER¹

Nola Reed Knouse, Winston-Salem

Johann Friedrich Peter played a three-fold role in the music of the Moravians in America: first, he was perhaps the most gifted of the Moravian composers in America, with nearly 100 compositions; second, he copied many musical compositions of others in Germany and took them to America; and third, as organist, teacher, and music director, he brought music to life in worship, in the classroom, and in all of life for the Moravians in America.

Johann Friedrich Peter was born in Heerendijk to German Moravian parents. He was educated in Moravian schools in the Netherlands and in Germany. With his brother Simon, he came to America in 1770, and he seems to have begun composing shortly after his arrival. He served the Moravians in Pennsylvania in Nazareth, Bethlehem, and Lititz, and was sent to Salem, North Carolina, in 1780. There, among other duties, he assumed the position of music director. Under his energetic and capable leadership a musical tradition was established in Salem which benefited the community long after his departure in 1790. He afterwards served Moravian congregations in Maryland, New Jersey, and Bethlehem, where he was clerk, secretary, and organist at the Central Moravian Church. He died in Bethlehem on July 13, 1813, shortly after playing organ for a children's service.² Example 1 shows a brief chronology of his life.

Johann Friedrich Peter's earliest documented musical activity is as a copyist. Beginning as early as 1764 (he was 18 and a student at the seminary at Barby), and continuing throughout his life, he copied literally hundreds of works, both instrumental and vocal, which carried an abiding influence on the musical life of the Moravians in America, and which remain invaluable sources to the musicolo-

1 The title is taken from hymn 496 in the *Moravian Book of Worship* by C. Daniel Crews: “Let us never claim your blessings / come as trophies we deserve; make the goal of all our living / not to glory, but to serve”.

2 For a more detailed biography, see C. Daniel Crews, *Johann Friedrich Peter and His Times*, Moravian Music Foundation, 1990.

gical world today. These represent a cross-section of European musical culture which provides the context for a better understanding of the works of the masters.

All of the *Collegia musica* of the American Moravians benefited greatly from Peter's copying work. As an example, the *Collegium musicum* collection in Salem alone contains nearly 200 works in his hand; of these, he copied 27 between 1764 and 1769, another 16 in 1771-1776 in Bethlehem, and 61 more in 1785-1790 in Salem.³ The *Collegium musicum* in Bethlehem similarly knew the fruits of his labor. Among these are several which are only known surviving copies in the world; and the earliest known copy of Haydn's *Symphony nr. 17*.

In addition to these instrumental works, he also copied many works for the congregation music, the sacred vocal collections of the Moravians in America, especially in Salem and Bethlehem. Indicative of the close connection between the northern and southern American Moravian communities is the fact that after Peter left Salem in 1790, he continued to copy works, especially those with English texts, when they arrived in Bethlehem, for use in Salem for the growing number of services being held in English. In the 1790's, in fact, despite the documented presence of able music copyists in Salem, no Salem musician copied new manuscripts for the congregation collection; Peter still supplied most of the works added to this collection during that decade.⁴ And one of his most interesting copying jobs must have been the preparation of the parts for Haydn's *Die Schöpfung*, for its 1811 performance in Bethlehem.

Dating probably from the late 1790's and early 1800's is his personal resource book for music – his own commonplace book, known in the Moravian Music Foundation's cataloging scheme as the Peter Codex. This was a very small book; he must have had very precise close vision! In her 1979 study of the Peter Codex, Jeannine Ingram describes it as a sketchbook, with which his purpose was probably 'to copy music which might later either be requested by others in the community or be used in music classes...'.⁵ The book contains 143 numbered pages, beginning (most regrettably) with page 99; we have found no record of what the first ninety-eight pages contained. In the 143 pages we do have, there are

3 Thomas J. Anderson, *The Collegium Musicum Salem, 1780-1790: Origins and Repertoire*. Ph.D. dissertation, Florida State University, 1976, pp.250-2.

4 Frances Cumnock, ed. *Catalog of the Salem Congregation Music*. Chapel Hill, NC, 1980, p. 19.

5 Jeannine Ingram, "A Musical Potpourri: The Commonplace Book of Johann Friedrich Peter" in: *Moravian Music Foundation Bulletin* XXIV/1 (Spring-Summer, 1979), p. 2.

278 individual works, all either originally written for keyboard, songs for voice and piano, or keyboard reductions of vocal works.

A number of the pieces in this book are written only in a skeletal form, with marginal notes to aid in their reconstruction. Also, for many, Peter indicates how much space will be required to produce a good copy of the work. These two features support the use of the commonplace book as an idea book, a quick pocket-size reference guide for himself, a sort of source book for pieces he liked and might later find a use for.

Throughout most of his life Peter's duties included teaching or supervision at one of the Moravian schools. He found a great deal of satisfaction in this work, and once again, his influence is quite widespread – and only beginning to be fully recognized. For instance, scholar Pauline Fox has traced Peter's hand through the musical copybooks of many students and teachers at the girls' schools, many of whom were boarding students from outside the Moravian Church. This influence was also known within the Moravian communities, as he was responsible for giving organ lessons to promising students, to supply the future needs of the ongoing worship life of the community.

Modern-day church musicians have a vivid first-hand knowledge of the responsibilities often lumped together under the title "music director". One must assist with worship planning, including special services on two days' notice. One must choose, arrange, or write music suitable for the occasion and for your musicians. One must be on the lookout for, and encourage, talented young people. One must run efficient rehearsals in too little time. One must make sure that all the parts are copied and legible. One must help raise funds for the music program, and manage a budget, including copyists' fees and violin strings which must be shipped from a distance. And one must resolve the violinists' complaints about the quality of the strings and their ineffectiveness in the hot weather. We in the church music world today recognize that there really is no such thing as a 'part-time' church music position. However, these varied duties made up only a portion of Peter's responsibilities in Salem. He often traveled to the surrounding country congregations to provide musical support for church anniversaries and other special occasions – often having to sing all the 'choir' parts as well as play the organ! When he left Salem in 1790, the Elders divided his musical duties alone among five persons.

In addition to his musical duties, he served as an ordained minister; thus he preached, conducted marriages, presided at the Holy Communion, served as interim pastor at Salem and as supervisor of the boys' school.

Peter certainly did fulfill his charge: to raise the level of the church's musical life, by means of his compositions, his teaching, his music direction, and his

preparation of service odes or 'psalms', as they were then called. Those which he prepared for festival occasions show a degree of musical and textual unity and 'flow' which is enviable today. As part of the nineteenth Moravian Music Festival held in June of 1996 in Winston-Salem, NC, Daniel Crews and I collaborated in the reconstruction of Peter's psalm for the celebration of 13 November 1789 in Salem.⁶ For this event, Peter composed only one new work: a setting for soprano, choir, and strings, of the watchword for the day from the Daily Texts, Daniel 9:23.

Da du anfingest zu beten, ging ein Befehl aus, und ich komme darum, dass ich dir's anzeige, denn du bist lieb und werth.⁷

As is typical for Peter's work, and indeed the works of most of the eighteenth and nineteenth century Moravian composers, the text is set to be clearly understood; the entire text is sung by the solo soprano, and the last line is repeated by the choir for emphasis.

The structure of the entire psalm is laid out in Example 2. The entire psalm shows a delightful textual unity. Peter's work in this regard, writing a setting of the daily text, using six additional anthems by four other composers, and interspersing them with hymns appropriate to the festival, shows his ability to manage larger-scale musical form and harmonic flow, within the boundaries of a well-established tradition of service order. 'As minister, copyist, keeper of the manuscripts, performer, and composer, Peter could compile psalm texts in the light of his intimate knowledge of the choral repertory, compose needed anthems, or dip into his personal library, and oversee performance – all with the ease and assurance of a master.'⁸

These musical gifts of Johann Friedrich Peter – copyist and teacher, as preserver and communicator of a rich heritage, and music director and worship planner – are worthy of immense regard, and perhaps carried far more lasting influence in the worship and musical life of the Moravians in America than did his own compositions. However, Johann Friedrich Peter is the best-known and most highly regarded of the early Moravian composers in America. He is credited with nearly 100 works; about thirty of these have been published in this century.⁹

6 The 13 November festival is the occasion for Moravians to celebrate and reaffirm the headship of Jesus Christ as "Chief Elder".

7 At the beginning of your supplication a word went out, and I have come to declare it, for you are greatly beloved. (NRSV)

8 Cumnock, p. 19.

9 Nearly a dozen of Peter's works are missing or are represented only by incomplete sets of parts or fragments. Although he is not known to have begun composing before coming to America in 1770, copies of ten of his works are in the Unity Archives in

My examination of slightly less than half his works thus far has revealed none that are insignificant or poorly done. The comments that follow, then, are observations based upon an *incomplete* look at his works; but even this incomplete picture reveals Peter to be a composer of extraordinary facility and craftsmanship. Whatever the size and scope of the work, whatever the occasion for its composition, each of Peter's pieces displays a clarity of vision, a consistent adroitness in his handling of character and themes, and an unfailing gift of producing music which serves its purpose effectively and is musically satisfying. And this from a man whose formal training in music is largely undocumented, and whose extra-musical responsibilities and gifts appear often overwhelming nowadays.

Before we look at his vocal music, however, let me comment about what is often regarded as Peter's 'claim to fame' in musicological circles: the six string quintets which he completed in 1789. These are the earliest known chamber music written in America; the only instrumental works Peter is known to have composed; and as such, their very existence is an enigma to me. They are, moreover, quite lovely works, and I hope that detailed analysis of them may also aid in the dating of some puzzles regarding his larger choral works.¹⁰

Now on to Peter's vocal works. I have examined them in three groups: first, those identified as settings of the Daily Text for a specific occasion; second, those bearing a date but not actually settings of the text; and third, those to which I have thus far been unable to assign a date. I fully expect that further research over the coming years will allow me to whittle away at the undated list, but there may always remain some for which I cannot identify the date or occasion of their composition.

One interesting fact which appeared throughout this examination: the undated works are generally significantly longer, with more involved orchestration, than the dated works, as is seen in Example 3. In summary, those with dates are significantly shorter, and far more likely to be orchestrated with strings alone, than those without dates.

One can only speculate as to the reasons for this correlation. Did Peter write his Daily Text settings at the last minute in preparation for a service? Or did their function within the service – mostly at the beginnings of the psalm, literally setting a focus for the text of the ode, influence him to keep the Daily Text settings short and to the point? And in regard to those works yet undated, were they written

Herrnhut. The bibliography lists those of his works which are published to date. A number of others have been edited but remain unpublished.

10 They have been newly recorded by members of Philharmonia Baroque, along with the string trios of John Antes.

over a longer span of time, perhaps with no specific occasion in mind? Or will these conjectures prove meaningless as we determine the dates of composition of these works?

If, indeed, he *was* working on larger compositions over a span of months or years, this might provide some insight into an obscure passage in his *Lebenslauf* about his musical gift being a danger to him. For, as Crews makes clear, the entire focus of musical composition – indeed, of all activity – was the immediate and lasting good of the community. If indeed he was writing works not immediately to be shared, did Peter feel that he was betraying his duty to the community? Further research may lead to answers regarding the dating of these works, through studies of papers, inks, and handwriting, through more study of diaries, and analysis of the details of his compositional techniques over time. Research into Peter's music is, indeed, a 'work in progress'.

As a beginning composer, did Peter receive advice from Gregor, or just learn from copying Gregor's work? The two share an interesting manuscript trait: a shorthand in the organ parts. Of course, the practice of figuring a bass line to indicate harmony was well established by Peter's time; Gregor and Peter both use a similar process for the melody lines in their organ parts, providing a very easy-to-read shorthand for intervals below the melody. Example 4 gives one such instance, transcribed into modern notation for ease of reading.

Time permits us only a brief look at Peter's compositional gifts. To do so, I have chosen two anthems for us to listen to. The first is one of his longer works, *Anbetung Dir, Du Heil der Sünder* (All Praise to You, the Sinners' Savior), believed to have been written around 1812. Copies of this work exist in the congregation music collections of Herrnhut, Salem, Bethlehem, and Nazareth, in versions for SSAB and SATB choir. *Anbetung Dir* uses Peter's largest orchestra, with parts for 2 flutes, 2 bassoons, 2 clarini in D, 2 horns in D, strings, and organ. The text is as follows:

Anbetung Dir, du Heil der Sünder! Vollbracht ist nun Dein Werk! Und alle Menschenkinder sind Dein erkaufes Eigenthum. Geöffnet ist die Thür zum ewigen Leben. Hier wie von allen Erden und Völkern, des Dankes Stimmen und der Freude zu Dir, Versöhner, sich erheben. Dir sey Lob, Ehr und Preis und Ruhm!¹¹

This is a fairly long text, and is set in a long work: 142 measures, through-composed, in five short sections separated by instrumental interludes. The piece

11 All praise to you, the sinners' Savior! Your work is now complete, and all of humankind becomes your redeemed property. Now open is the door to life eternal. Uniting every land and all people, the voices of thanksgiving and rejoicing to you, our Savior, be uplifted. To you be glory, laud, and praise.

is in D major, which Peter tends to use for his liveliest works. The harmonic progression is simple and straightforward.

Several details of the work caught my eye and ear as I became familiar with it; Peter uses these same techniques in other works, and I mention them here as instances of his craftsmanship and ability to infuse the work with a great deal of sparkle and interest.

Some text-painting is evident through the careful use of unisons in choir and orchestra following a series of imitative entries. The text here is talking about uniting every land and all people – a nice place to use unisons! The voices stay in unison through ‘Dankes Stimmen’ (voices of thanks), and divide again – with a leap of a seventh in the soprano – at ‘der Freude’ (joy, rejoicing). The continuation begins with the voices in quite close structure, and they move apart through the words ‘zu Dir, Versöhner, sich erheben’ (to you, Savior, be uplifted). Rhythmic drive and energy in the concluding section is enhanced both by choral and orchestral writing. In this triple-meter anthem, the choir in one measure enters on beat one and on beat two of the following measure. The orchestration is quite ‘busy’, with fanfares in clarini and horns, driving arpeggiated figures in low strings, bassoons, and organ, and similar ones in high strings when the bass instruments sustain a pedal tone. This energetic drive continues all the way to the end.

Peter's orchestration shows great attention to detail. Parts for clarini and horns are independent; he uses the softer horns with the chorus, and reserves the clarini for the introduction, interludes, imitative entries (where the text has already been clearly heard), and fanfares in the concluding section. He consistently writes *forte* dynamics in interludes and *piano* dynamics at each choral entry, and during the choral sections orchestral dynamics, when added, are one or two levels lower than choral dynamics. Peter's organ part is sort of a skeleton of the orchestration, with partially figured bass, melody with some inner parts, and some flute cues (see example 5). He also indicates sections for manuals only and when the pedals should return. In the published edition of this work, I've used Peter's organ part, including the figured bass and his flute cues, and added simple realization of the figures, also in cue-size notes; this part can thus serve either as an independent accompaniment or as a continuo part.

Thus *Anbetung Dir*, one of Peter's largest works, is filled with variety and interest, but unified not so much by recurring theme or motive but by harmony and lively character.

The other work we shall examine, albeit briefly, is *Dem aber, der euch kann behüten*, a setting of Jude 1: 24-25:

Dem aber, der euch kann behüten ohne Fehl, und stellen vor das Angesicht Seiner Herrlichkeit unsträflich mit Freuden, dem Gott, der allein weise ist, unserm Heilande, sey Ehre und Majestät und Gewalt und Macht, nun und zu aller Ewigkeit, Amen!¹²

This is the doctrinal text for May 4, 1782, and was used as the final anthem in the ode for services at Salem on that day. The work is considerably shorter than *Anbetung Dir*, with 64 measures, set for SSAB choir, strings, and organ, in F major, marked *Vivace*.

Short as it is, the work is in two parts, with a remarkable degree of unity. The fifteen-measure orchestral introduction (nearly one-quarter of the length of the work!) introduces all the thematic material: the opening melody, marked by a leap of a fifth up and a stepwise descent; the dotted rhythms in the accompaniment in the second half of the piece, and the ascending string scale passages which link choral phrases. Part 1 is marked by a descending stepwise melody. There is a smooth modulation to the dominant key, with a short interlude; and the second part of the work is marked by the dotted rhythms in the strings and organ bass line. What to me was surprising was that Peter returns, in the final choral phrases, to the descending stepwise melody of the first half, but with the dotted rhythms of the second half.

We have no portrait of Johann Friedrich Peter, and the one known verbal description of him comes more than a century after his death. We have seen that his musical gifts were varied, and that their impact on the music of the American Moravians was extensive and enduring. This work not only shows the formal and thematic coherence of a gifted composer, but also gives insights into his entire work at its best: not to bring glory to himself, but to serve his Lord.

12 Now to him who is able to keep you from falling, and to make you stand without blemish in the presence of his glory with rejoicing, to the only God our Savior, through Jesus Christ, be glory, majesty, power, and authority, before all time and now and forever. Amen. (NRSV)

Example 1: Johann Friedrich Peter's Life

Europe

- 1746 Born May 19 at Heerendijk
- 1748 Sent to Moravian infants' school, Haarlem (later moved to Zeist)
- 1755 Entered Moravian boarding school, Niesky
- 1756 School moved to Gross Hennersdorf; possibly received first musical training from J. D. Grimm
- 1759 Suffered lengthy illness
- 1760 School moved back to Niesky; Peter benefited from counsel of Bishop von Watteville
- 1765 Entered seminary at Barby; began making copies of composers' works
- 1767 Had another long illness; fell behind in his studies
- 1769 Finished seminary, was called to service in America
- 1770 Left Barby in January to begin journey to America, spent five weeks in London

Pennsylvania

- 1770 Arrived in Bethlehem in May, began work in boys' school in Nazareth, composed his first known music for church
- 1773 Called to Bethlehem to work with boys and keep books; began copying Gregor's anthems
- 1776 Town life disrupted when American Continental army hospital moved to Bethlehem; Peter and others had to vacate the Brothers' House
- 1778 Moved back into Brothers' House
- 1779 Called to Lititz as record keeper and secretary

North Carolina

- 1780 Arrived in Salem; became record keeper and music director and ordained minister
- 1782 Began service as interim pastor in Salem, and supervisor of boys' school

- 1785 Injured in fall from horse
- 1786 Married Catharina Leinbach
- 1789 Finished his six string quintets
- 1790 Left Salem to accept call to North

Maryland, Pennsylvania, New Jersey

- 1790 Arrived as interim pastor in Graceham, Maryland
- 1791 Called to Bethlehem
- 1791 Arrived in Hope, New Jersey, to supervise Moravian school
- 1792 Made his last entry in his *Lebenslauf*, very unhappy

Pennsylvania

- 1793 Called to Bethlehem as bookkeeper, diarist, and musician
- 1802 Sent as pastor to Mountjoy (Donegal), Pennsylvania
- 1804 Recalled to Bethlehem
- 1806 Consecration of Central Church, Bethlehem
- 1813 Died very shortly after playing organ for children's service

Example 2: 13 November 1789 ode structure

Psalm for 13. November 1789 in Salem		
Outline of Movements		
<i>Ch. 1</i>	Da du anfingest zu beten (Peter) Munter und gesetzt 36 Takte	G
<i>Gem.</i>	Herr und Aeltster deine Kreuzgemeinde	
<i>Beyde C.</i>	Siehe da, das ist unser Gott (Handel) Andante Larghetto 53 Takte	Eb
<i>Gem.</i>	Wenn wir jetzt vermögend wären	

<i>Beyde C.</i>	Singet dem Herrn ein neues Lied (Freydt) Vivace 38 Takte	C
<i>Gem.</i>	Tiefgebeugt, tiefgebeugt	
<i>Beyde C.</i>	Lobet den Herrn, alle Seine Heerschaaren (Herbst) Munter 55 Takte	Bb
<i>Gem.</i>	Ihm, der da lebt in Ewigkeit	
<i>Lit.</i>	Dein Lob wird weit erschallen	
<i>Ch.</i>	Schöpfer, Erlöser, Herr Himmels und Erde (Naumann) Allegro staccato e maestoso 118 Takte	C
<i>Gem.</i>	Ja, lass Deine Heerde mit jeglichem Schritte	
<i>Beyde C.</i>	Lobet Gott den Herrn in den Versammlungen (Freydt) Etwas munter 103 Takte	Eb
<i>Gem.</i>	Seinen Ruhm in Heiligthum	
<i>Beyde C.</i>	Ehre sey unserm Heiland (Herbst) Grave 35 Takte	Eb
<i>Alle</i>	Amen, Hallelujah!	

Example 3. Peter's Compositions, Dates, Length, and Orchestration

Reference <u>Date</u>	Average <u>Length</u>	Number of <u>Works</u>	Strings <u>only?</u>	Strings with <u>winds?</u>
Daily Text	56 m.	38	20 (53%)	18 (47%)
Other date	60 m.	28	15 (54%)	13 (46%)
No date	79 m.	22	7 (31%)	15 (69%)

Example 4: Dem aber, der euch kann behüten, mm. 30-33, organ

Published Works of Johann Friedrich Peter¹³

Anbetung dir, du Heil der Sünder

S291; N9.3; N314.2; SS185.3; B390

SSAB, 2 flutes, 2 bassoons, 2 horns, 2 clarini, strings, organ

All praise to you, the sinners' Savior HMC 1520, 1996, ed. Knouse

Auf Seele schicke dich, dein Heiland

B538.1

SATB, strings, organ

Adorn yourself, my soul HMC 1123, 1990, ed. Köpe

Christ our shepherd faithful is

S207; H404.1; LMB12.15; B670A.2; SS47

var. text: Der uns hat so wohl bedacht L138.2

var. text: Jesus unser Hirt ist treu

var. text: Wir glückselgen Schäfelein SATB, 2 flutes, bassoon, strings

Christ our Shepherd faithful is HMC 1521, 1996, ed. Knouse

Das Heiligthum ist aufgethan

B525.1

SATB, 2 flutes, clarinet, bassoon, strings, organ

The golden gates are lifted up Gray MCM 3, 1954, ed. Dickinson

Das Land ist voll Erkenntnis des Herrn

BS29.1

SSAB strings

The earth is full of the knowledge of God HMC 1519, 1996, ed. Knouse

Dem aber, der euch behüten kann

S101.2, SS7.4

SSAB, strings, organ

13 Catalog numbers are as follows: S: Salem Congregation Collection; B: Bethlehem Congregation Collection; H: Johannes Herbst Collection; SS: Salem Sisters Collection; L: Lititz Congregation Collection; N: Nazareth Congregation Collection; LMB: Lititz Manuscript Book; BS: Bethlehem Scores Collection.

Now unto him who can preserve you HMC 1522, 1996, ed. Knouse

Der Herr ist in Seinem heiligen Tempel

H332.1; S82.1; BS44.1

S solo, strings

The Lord is in his holy temple B&H S2610, 1963, ed. Johnson & McCorkle

Der Herr ist mein Theil

H364.3; B250.2; B251

SSAB, flute, cello or bassoon solo, strings, organ

The Lord is my portion HMC 1492, 1996, ed. Knouse

Der Herr segne euch

H300; S116.1; B411.2; L156.2

SSAB, 2 flutes, strings, organ

The Lord shall increase you B&H 5788, 1971, ed. Stillwell & Nolte

Die Liebe Gottes ist ausgegossen

S104.4; SS62.1

SSAB, strings, organ

Alt text: *The love of God is shed abroad* B356.2; B482; B721.1

SSAB, 2 flutes, 2 horns, strings, organ

The love of God is shed abroad HMC 1474, 1996, ed. Knouse

Die mit Thränen säen

H337; S82.5; SS67.3; B560.1

SSAB, flute, strings

He who soweth weeping NY Public Library, 1964, ed. David

Die Tage deines Leides

S35.2

S solo, strings, organ

The days of all thy sorrow B&H VAB 31, 1958, ed. Johnson & McCorkle

Du, meine Seele, singe

B804

SSAB, 2 horns or trumpets, strings, organ

O sing, my soul, rejoicing HMC 1493, 1996, ed. Knouse

Es ist ein köstlich Ding

S371; B174.4; B682.1; B841.2; BS20.3; L162.1

SS or SB duet, strings, organ

It is a precious thing Gray MCM 2, 1954, ed. Dickinson

Glory be to him, who is the resurrection

S219.3, D42.2

SSAB, 2 flutes, 2 horns, strings, organ

Brodth 1001, 1955, ed. McCorkle

Herr, wie sind deine Werke

H362.2; S82.4

SSAB, strings

Lord, thy creations, how great B&H 5918, 1978, ed. Kroeger

Ich danke dir ewiglich

S113.2; BS38.2; BS383.

SSAB, strings

My thanks to you forever HMC 1475, 1996, ed. Knouse

Ich will den Herrn singen

H362.1; S173.7; SS67.4

SSAB, 2 horns, strings

I will sing to the Lord H.W. Gray MMCCM22, 1957, ed. Dickinson

Ich will dir ein Freudenopfer

H364.2; SS79.1; S87.5; B508.2

SSTB, 2 horns, strings

I will freely sacrifice to thee B&H 5787, 1971, ed. Stillwell & Nolte

Ich will mit euch

S43.2

S solo, strings, organ

I will make an everlasting covenant B&H VAB 31, 1958, ed. Johnson & McCorkle

Ihre Priester will ich
H335; S81.3; SS67.1

SSAB, 2 flutes, 2 trumpets, strings, organ

I will clothe thy priests B&H 6004, 1978, ed. Kroeger

Kindlein, bleibet bey ihm
H424, S172.1b; B370A.1; L139.3

SS duet, 2 flutes, bassoon, strings, organ

Harken, stay close to him Fischer CM 7900, 1975, ed. Kroeger

Kommt danket dem Helden mit freudigen
S153.3; D39.1; H436; SS41.3

SSAB, 2 flutes, 2 horns, strings, organ

Come now, thank Jehovah B&H 5917, 1978, ed. Kroeger

Kommt lasset uns singen
H421; S206.4; S219.6; B370A.2; B586.4

var. text: Da werdet ihr singen B164.2; L51[B]; N337; N336.2a

var. text: Froh lasset uns singen

var. text: Ihr werdet singen SATB/SSAB, 2 flutes, 2 clarinets, bassoon, 2 horns, strings, organ

So come then with singing HMC 1496, 1996, ed. Knouse

Leite mich in deiner Wahrheit
BS20.1

S solo, strings

Lead me in thy truth Peters, 1947, ed. David

Lobe den Herrn meine Seele
H359.4; S172.3; S334.4; B54.2; L158

SSAB, strings

Praise the Lord, O my soul B&H 5891, 1974, ed. Kroeger

Selig wer in Jesu Wunden seine

S315; SS173.1; B546

SSAB, 2 flutes, 2 horns, strings, organ

Blessed are they Gray MCM 21, 1954, ed. Dickinson

Singet ihr Himmel

S206.2; S228.1; B7.4; B371; L187; N314.1

SATB or SSAB, 2 flutes, 2 clarinets, 2 horns, 2 clarini, 2 bassoons,
trombone, strings, organ

Sing O ye heavens Gray MCM 1, 1954, ed. Dickinson

So spricht der Herr Zebaoth: Es soll

H339; S90.2

SSB, 2 flutes, 2 horns, strings

Behold, how my people prosper Fischer 8079, 1979, ed. Kroeger

Uns ist ein Kind geboren

B758.2; S252.1; B377.1

SSAB, 2 flutes, bassoon, 2 horns, strings

Unto us a child is born Fischer CM 8008, 1976, ed. Ingram

Unser Herr Jesus Christus ist für uns

S82.3; B442.4; BS44.3

SSAB, strings, organ

Our dear Lord Jesus Christ B&H 5919, 1978, ed. Kroeger

Psalm of Joy

SSAB with solos, 2 flutes, 4 horns, 2 trumpets, 2 trombones, strings,
organ

B&H BK 768, 1974, ed. Gombosi

Six Quintets

PSB1327

Peters, 1955, ed. David

Works of Johann Friedrich Peter in the Unity Archives

Singet ihr Himmel frohlocket auf Erden, V (2), choir, orch

Coro / Singet, ihr Himmel! Frohlocket auf Erden p / Zum [...] -- [S.l.] : [s.n.], 1810

D HER: Mus.A 17:38

Lob sei deiner heiligsten und ehrwürdigsten Ruhe, choir, orch, org

I., Zum Grossen Sabbath d. 28. Merz 1812. -- [S.l.] : [s.n.], 1812

D HER: Mus.A 17:40

Du wirst Lust haben am Herrn, V, cemb, B major

Losung / zum 7ten Januar 1813. / componirt und [...] -- [S.l.] : [s.n.], ca. 1813

D HER: Mus.A 17:41

Uns ist ein Kind geboren, choir, strings, G major

[Manuscript music, untitled] -- [S.l.] : [s.n.], between 1775 and 1799

D HER: Mus.A 16:115

Dich gemacht hat ist dein Mann, choir, strings, G major

[Manuscript music, untitled] -- [S.l.] : [s.n.], between 1775 and 1799

D HER: Mus.A 16:115

Tage deines Leides sollen ein Ende haben, S, strings, F major

[Manuscript music, untitled] -- [S.l.] : [s.n.], between 1775 and 1799

D HER: Mus.A 16:115

Anbetung dir du Heil der Sünder, choir, orch, bc

Partitur des Textes: Anbetung dir, du Heil der Sünder p [S.l.] : [s.n.], ca. 1812

D HER: Mus.A 17:39

Jesus unser Hirt' ist treu

Partitur / einer musikalischen Composition / der vier Verse: [...] -- [S.l.] : [s.n.], ca. 1809

D HER: Mus.A 17:37

Kommt danket dem Helden mit freudigen Zungen, choir (2), orch, G major
zu Ostern 1783. -- [S.l.] : [s.n.], between 1775 and 1799
D HER: Mus.A 16:115

Gott ist mein Hort, choir, orch, org
Zum 4.ten May 1802. [!]. -- [S.l.] : [s.n.], 1812
D HER: Mus.A 17:40

Selected Annotated Bibliography

Anderson, Thomas J. *The Collegium Musicum Salem, 1780-1790: Origins and Repertoire*. Ph.D. dissertation, Florida State University, 1976.

Includes list of those works confirmed to have been in the SCM collection during the 1780-1790 time, identifying those copied by Peter, including copy date, verification of identity where possible.

Crews, C. Daniel. *Johann Friedrich Peter and His Times*. Winston-Salem, NC, Moravian Music Foundation, 1990.

Scholarly yet highly readable account of Peter's life and works, from primary sources.

Crews, C. Daniel. *Moravian Composers: Paragraph Biographies*. Winston-Salem, NC, Moravian Music Foundation, 1990.

Brief biographical sketches of 31 European and American Moravian composers.

Cumnock, Frances, ed. *Catalog of the Salem Congregation Music*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1980.

For each work in the collection, the following information is included: catalog number, composer, title, number of measures, key, text source (if known), cross-references to other related works in the catalog, parts, musical incipit.

Gombosi, Marilyn. *A Day of Solemn Thanksgiving*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1977.

Historical account of the July 4, 1783, celebration in Salem, organized by Peter; includes scholarly reconstruction of the musical ode for the lovefeast.

Gombosi, Marilyn, ed. *Catalog of the Johannes Herbst Collection*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1970. See Cumnock above.

Ingram, Jeannine. "A Musical Potpourri: The Commonplace Book of Johann Friedrich Peter," *Moravian Music Foundation Bulletin* XXIV/1 (Spring-Summer, 1979), 2-7, 12.

McCorkle, Donald M. *Moravian Music in Salem: A German-American Heritage*. Ph.D. dissertation, Indiana University, 1958.

General overview of Moravian musical heritage; this dissertation heightened the awareness and interest in Moravian music throughout the scholarly community.

Rierson, Jr., Charles F. *The Collegium Musicum Salem: The Development of a Catalogue of Its Library and the Editing of Selected Works*. Ed.D. dissertation, University of Georgia, 1973.

This is a catalogue only of the published works in the SCM collection.

Schnell, William Emmett. *The Choral Music of Johann Friedrich Peter, 1746-1813*. D.M.A. dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1973.

Steelman, Robert, ed. *Catalog of the Lititz Congregation Collection*. Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1981. See Cumnock above.

Discography: Johann Friedrich Peter

John Antes, String Trios; Johann Friedrich Peter, String Quintets, recorded by the American Moravian Chamber Ensemble; New World Records 80507-2; 700 Seventh Avenue, New York, NY 10036-1596.

Lost Music of Early America: Music of the Moravians, recorded by Boston Baroque, Martin Pearlman, conducting; Telarc CD-80482; Telarc International Corporation, 23307 Commerce Park Road, Cleveland, OH 44122

Nola Reed Knouse, "Nicht zum Rühmen, sondern zum Dienen". Die musikalischen Gaben von Johann Friedrich Peter

Johann Friedrich Peter wurde 1746 in Heerendijk geboren. Mit seinem Bruder Simon kam er 1770 nach Amerika und er scheint kurz nach seiner Ankunft mit Komponieren begonnen zu haben. Er diente der Brüdergemeine in Pennsylvanien

in Nazareth, Bethlehem und Lititz und wurde 1780 nach Salem (North Carolina) geschickt. Unter seiner Leitung wurde eine musikalische Tradition in Salem begründet, aus der die Gemeinde noch lange nach seiner Abreise 1790 Nutzen zog. Danach diente er Gemeinden der Brüdergemeine in Maryland, New Jersey und Bethlehem, wo er Gemeinhelfer, Schreiber und Organist an der Central Moravian Church war. Er starb am 13. Juli 1813, kurz nachdem er die Orgel für einen Kindergottesdienst gespielt hatte.

In dreifacher Weise war Johann Friedrich Peter von grosser Bedeutung für die Musik der Brüdergemeine in Amerika. Erstens war er vielleicht der begabteste der Komponisten der Brüdergemeine in Amerika, der nahezu 100 Werke komponierte; zweitens schrieb er viele Kompositionen anderer Komponisten in Deutschland ab und brachte sie mit nach Amerika und drittens, brachte er als Organist, Lehrer und Kantor Musik im Gottesdienst, im Klassenraum und in allen Bereichen des Lebens der Brüdergemeine in Amerika zum Klingen.

Example 5: Anbetung Dir, Du Heil der Sünder, excerpt from organ part

① beaufte, sollst auch in mir dein Wohl!

② al-la Maugulindas sind dein erhabenes Eigenthum,

③ al-la, al-la Maugulindas sind dein erhabenes Eigenthum.

④ Gott heisst dich, Gott heisst dich, Gott heisst dich, die Himmeln

Ten. a. s. Tutti

f. s. s. Allegro vivace. Ped.

CHRISTIAN GREGOR ALS KANTOR, LIEDERDICHTER UND BISCHOF DER BRÜDERGEMEINE

Dietrich Meyer, Düsseldorf

Mit dem Tod von Christian Gregor im Jahre 1801 ging für die Gemeinde nicht nur ein ganzes Jahrhundert, sondern die Gründer- und Zinzendorfzeit zuende. Gregor war, 1789 zum Bischof gewählt, Nachfolger Spangenberg's in der Leitung der Synode und der Unitätsältestenkonferenz. Als Mitarbeiter Zinzendorfs und Spangenberg's verkörperte er gewissermaßen die erste Blütezeit der Gemeinde und den Geist ihrer Väter. Sein Tod bedeutete "a very real loss for the Church".¹ Die Unitätsältestenkonferenz nennt ihn in den Gemeinnachrichten einen "auserwählten Knecht des Herrn" und meint, "er wird unter uns fortleben und sein Andenken wird im Segen sein, so lange die Brüdergemeinde auf Jesum und Sein Verdienst gegründet bleibt, dessen Verherrlichung die Hauptangelegenheit unsers seligen Bruders, ja das Element war, worin er lebte."²

I

Ich möchte in einem ersten Teil Gregor's Weg vom einfachen Bauernsohn zum angesehenen Bischof der Gemeinde schildern. Er wurde am 1. Januar 1723 in Diersdorf bei Frankenstein geboren, dem Zentrum des halleschen Pietismus in Niederschlesien, in unmittelbarer Nähe der späteren Brüdergemeinde Gnadenfrei. Da der Vater vor seiner Geburt starb, lag seine Erziehung ganz bei der Mutter, die durch die Pastoren Johann Heinrich Sommer (1711–1730) und Daniel Gottlieb

1 J. Taylor Hamilton and Kenneth G. Hamilton, *History of the Moravian Church. The Renewed Unitas Fratrum 1722-1957*, Bethlehem 1967, S. 178. Ferner Eberhard Bernhard, "Christian Gregor 1723-1801". In: *Der Brüderbote*, Nr. 324/25 (1976), S. 32-35.

2 Lebenslauf des Bruder Christian Gregor, in: *Nachrichten aus der Brüder-Gemeine*, Jg. 64 (1882), S. 865-903, hier S. 902f. Eine Abschrift des ursprünglichen ausführlicheren Lebenslaufs enthält UA, NB.I.R.4.186, die sich auch durch zusätzliche Gedichte auszeichnet. Da sie unpaginirt ist, wird aber, wenn möglich, auf den Druck verwiesen.

Mederjan (1721–1725) erweckt wurde.³ Der schlesische Pietismus wurde sowohl von der lutherischen Landeskirche wie von der habsburgischen Regierung unterdrückt. Sommer wurde 1730 verhaftet und mußte Schlesien verlassen. Sein Nachfolger war Gottlieb Conrad, der 1730 ordiniert und von Graf Pfeil für Diersdorf bestallt wurde, sein Amt aber wegen des Verdachts der Irrlehre des Pietismus erst zwei Jahren später offiziell antreten konnte⁴. Bei diesem Prediger Conrad besuchte Gregor die Schule und 1733 auch den Konfirmandenunterricht bzw. die Vorbereitung für den ersten Abendmahlsbesuch. Gregor rühmt ihm ein „mächtiges Zeugniß von der Versöhnung der Welt durch unsern Herrn Jesum Christum“ und den Anstoß zu „großen Erweckungen“ nach. Durch den frühen Tod seiner Mutter im Jahre 1731 (4. 10.) wurde er Vollwaise, hatte aber das Glück, Ende 1732 durch Graf Karl Friedrich von Pfeil, den Gutsherrn von Diersdorf, am Hof erzogen zu werden und an dessen Hausandachten teilnehmen zu können. Dieser gab ihn 1736 in die „gewöhnliche, aber gute Dorfschule“, „um sowohl zum Schulwesen zugezogen zu werden, als auch Unterricht in der Musik zu erhalten“⁵. Ende 1738 wurde er mit den Herrnhuter Boten Gottlieb Thiel, Caries und Hantsch bekannt, die den Grafen und die Frau von Tschirsky, auch den Grafen Ernst Julius von Seidlitz in Peilau besuchten. Auch Gregor besucht nun diese Versammlungen bei Graf Seidlitz. Als im Oktober 1740 seine Lehrzeit in der Schule und der Musikunterricht, durch den er die Grundlagen für den Beruf des Kantors erhielt, beendet war, machte er sich nach Herrnhut auf und blieb fünf Monate, von Weihnachten 1740 bis Pfingsten 1741, entschloß sich dann aber doch zunächst, sein Glück als Lehrer und Organist in Schlesien zu versuchen und vervollkommnete seine musikalischen Kenntnisse bei einem „geschickten Mann in der Nähe“. Doch in seinen Gedanken kam er von der Gemeinde und ihren intensiven liturgischen und bruderschaftlichen Lebensformen nicht mehr los. Nach einem lebensbedrohlichen Zusammenstoß mit den Husaren im Schlesischen Krieg versprach er Christus, fortan der Gemeinde zu dienen.

Ende 1742 kehrte er nach Herrnhut zurück, „meines Gnadenberufes zur Brüdergemeinde versichert“⁶ und wurde Lehrer in der „kleinen Anstalt“ und mit der

3 So in seinem Lebenslauf (wie Anm. 2), S. 865. Zu den Pfarrern s. Dietrich Meyer, „Der Einfluß des hallischen Pietismus auf Schlesien“. In: *Halle und Osteuropa. Zur europäischen Ausstrahlung des hallischen Pietismus*, hg. von Johannes Wallmann und Udo Sträter, Halle, Tübingen 1998 (Hallesche Forschungen Bd. 1), S. 211-229, hier S. 224 und 226.

4 Ebd., S. 222.

5 Gedruckter Lebenslauf (wie Anm. 2), S. 871.

6 Gedruckter Lebenslauf: „meines Gnadenrufes zu Brüdergemeinde gewiß“, S. 877.

Erziehung junger Adliger, darunter ein Graf von Pfeil, ein Baron von Seidlitz und ein Herr von Tschirsky beauftragt. Daneben wurde er mit der Gemeinmusik betraut. Anfang 1744 nahm ihn Martin Dober mit nach Gnadeck bei Burau, dem Schloß des Grafen Balthasar von Promnitz, wo Zinzendorf und sein Sohn Christian Renuus nach der Rückkehr von Riga und der Haft in der Zitadelle erwartet wurden und er nun Zinzendorf zum ersten Mal begegnet⁷. Als die jungen Grafen Mitte 1744 zur weiteren Ausbildung in das Pädagogium von Urschkau in Schlesien gesandt wurden, kam er in das Brüderhaus, wo er Mühe hatte, sich durch die Erledigung kleinerer Aufträge und Unterricht von Kindern zu ernähren. Die Gemeinmusik blieb seine kontinuierliche Nebenaufgabe, aber davon konnte er damals nicht leben. 1745 war er vorübergehend Leiter der kleinen Adelsanstalt in Herrnhut, bis sie nach Schlesien verlegt wurde und er wieder in das Brüderhaus zurückkehrte. 1748 wurde er Schreiber, 1749 verantwortlich für die Schreibstube und die Abschrift der Gemeinnachrichten. Seinem Lebenslauf vertraut er auch ganz menschlich-persönliche Züge an, die uns zugleich einen Blick in die damaligen ärztlichen Probleme werfen lassen. Als er 1751 im Rechnungswesen der Unität mitarbeiten soll und zu diesem Zweck von Zeist nach Barby, dem Sitz der Unitätsleitung, fährt, kommt er in die Hände eines guten Arztes und kann „durch den damaligen Medicum im Seminar, dem älteren Zembsch, vom Malo Ischiadico [Ischiasleiden], welches mir über Jahr und Tag mein Leben sehr erschwert hatte, und keinen bis dahin gebrauchten Mitteln weichen wollte, leicht und gründlich curiert“ werden⁸.

Den seit 1751 mit Margaretha Susanna Rasch frisch Verheirateten erreichte im Januar 1753 ein Ruf nach Herrnhut, wo er im General-Diakonat („Finanzabteilung“) unter dem Juristen Köber als Kassierer und Rechnungsführer zu arbeiten hatte. In dieser Arbeit bewährte er sich so, daß er 1758 zum Mitglied der in Herrnhut neu eingerichteten Oeconomie-Konferenz bestimmt wurde. Daneben war er seit 1757 „Konferenzschreiber oder Protokollist“ beim Direktorialkollegium der Unität und von September 1758 bis 1764 redigierte er wieder die Gemeinnachrichten. Zugleich nahm er dem Herrnhuter Prediger Albert Anton Vierorth (1697-1761) die Beerdigungen ab⁹.

Seine Briefe an den Chef der Finanzen, den Syndicus Johann Friedrich Köber, dem er sich auch menschlich verbunden wußte, sind so lebendig, daß ich einige

7 Gedruckter Lebenslauf (wie Anm. 2), S. 881.

8 Handschriftlicher Lebenslauf UA, NB.I.R.4.186.

9 Gedruckter Lebenslauf, S. 8887f.

Proben geben möchte. Diese Auszüge zeigen zugleich die klägliche finanzielle Situation der Brüdergemeinde in den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts.

Am 21. Mai 1753 schreibt er Köber, daß er heute einen "harten Tag" gehabt habe, weil morgen in Hennersdorf Messe sein wird, er aber alle vertrösten mußte.

"Denn mein Geld ist alle, Credit habe ich nicht, Commission, mich um was zu bewerben (wie ehemals B. Schneider) auch nicht, zudem kommt dieser mir ohnehin überall zuvor, das Agio [Bankrechnung über Gewinn und Verlust] erwarte gleichfalls erst in einigen Tagen, und noch oben drauf mit einer Gegenrechnung von vielleicht die Hälfte. Ich tröste indeß alles mit deiner Wiederkunft, da wirds stille, jedoch mit der Frage und Bitte, es bis dahin gewiß zu versprechen, und das kan ich nicht. Br. Gersdorff bath heute um 30Rt., ich gab ihm mit Excuse 20, weil ich nicht mehr konnte. Der Fleischer Bayer verführt ein großes Lamento, er ist nach Hause kommen, und hat Geld geborgt, das er wieder bezahlen soll. Die Wittwen kommen auch täglich und fragen, ob Geld da ist. Ich bin aber niedlich, und weise zu Geduld."¹⁰

Und am 21. Juli 1754: "Die allhier rückständigen Interessen und andere courrente Forderungen klein und groß belaußen sich gegenwärtig auf 9.000 Thaler weniger etwa 50 oder 60. Unter denenselben sind gewiß wenigstens 4.000 Thaler, die, wenn sie länger aufgehalten werden, anfangen können zu schreyen. Sie habens zwar serieuß genug zu Herzen genommen, aber nicht gesehen, wo was herzzunehmen. Die iezige Monatspraenumeration ist noch nicht völlig überall bestritten, ob ich gleich von der meinigen schon was zu denen andern hergegeben habe auf Borg. Und in acht tagen ist wieder Neumond, wozu auch über 500 Thaler erforderlich sind. Jaja, wir wohnen so in einer Stadt, da man zwar viel zu nehmen, und dem innern nach, nichts zu thun als zu nehmen; aber im äußern viel zu geben hat, und der Schulden sind unzehlige."¹¹

Und wiederum schreibt er an Koeber, der sich in Kleinwelka befindet:

"Wo du nicht hilfst, daß wir ein tausend oder mehr Thaler vor Weihnachten kriegen, so kommen wir alle nach Klein-Welke, da soll dich Br. Wilhelm genug exerciren, daß du machst, daß er uns wieder los werde. Bedenke doch nur, daß die Noth da ist, und es nun nicht anders zu machen. Wenn ich nicht noch verschiedene andere vernügliche Sachen hätte, so möchte ich bald auch kricklich werden. Doch nicht gegen dich, nein! ich umfaße dich aufs zärtlichste als dein gutes Herz Gregor".¹²

Otto Uttendörfer hat in einem Aufsatz über Christian Gregor die finanzielle Lage der Unität beleuchtet und dazu eine Zusammenstellung der Schulden von Köber angeführt. Danach belief sich der jährliche Fehlbedarf im Jahre 1753 auf 18.000 bis 20.000 Talern¹³.

10 Unitätsarchiv Herrnhut (UA), R.21.A.55.b.9.

11 UA, R.21.A.55.b.22.

12 Brief vom 8.12.1757 (UA, R.21.A.55.b.129).

13 Uttendörfer schreibt in seinem bisher ungedruckten Aufsatz: "Aus dem Leben Christian Gregors": "Köber gibt für den Anfang des Jahres 1753 an: das Vermögen besteht in den Gütern Hennersdorf, Berthelsdorf, Trebus, Wehrau, Neudietendorf und den gersdorffischen Gütern im Wert von 539.000 und mit einem Ertrag von 26.000

“Die Hauptnot hatte Gregor natürlich durch die Ausgaben des gräflichen Haushaltes mit den daselbst beköstigten Pilgern und den sich sonst daran anknüpfenden kirchlichen Ausgaben, die erst allmählich sachgemäss von den Ausgaben für die Familie des Grafen getrennt wurden.”

Ein anderer wichtiger Posten seien die Reisen gewesen, die nicht zwischen persönlichen und amtlichen Reisen unterschieden haben. So mußte Gregor einmal eine Viertelstunde vor einer Abreise Zinzendorfs 100 Taler zusammenbetteln. Besonders peinlich sei es für Gregor gewesen, wenn sich die Gräfin an ihn gewandt habe, meint Uttendörfer, so bei der Möblierung des Jüngerhauses, wo sie statt der veranschlagten 100 Taler 300 ausgegeben hatte.¹⁴ Die Briefe Gregors schildern die Not der Gemeinde, aber auch die Hilfsbereitschaft einzelner, darunter auch die des Kaufmanns Abraham Dürninger eindrucklich und werden von Uttendörfer ausführlicher zitiert. Er urteilt:

“So ist der Wert dieser Briefe, dass sie uns deutlich zeigen, wie sich die Geldnot der Unität im täglichen Leben der Gemeine auswirkte. Am unmittelbarsten bedrückte sie die grösseren und kleineren Rentiers, die ihr Geld an die Unität geborgt hatten und oft nicht die notwendigsten Zinsen zum Lebensunterhalt erhielten, und noch mehr die der Verwalter des Geldwesens, die in unendlichen Mühen das Nötigste beschaffen mussten, ohne ein Ende der Schwierigkeiten absehen zu können.”¹⁵

Talern. Auf ihnen ruhen aber 630.000 Taler Schulden, die 30.000 Taler Zinsen erfordern. Es fehlen also rund 4.000 Taler. Ausserdem aber müssen unterhalten werden das sogenannte Pilgerhoflager, d.h. der Haushalt der Gräfin mit den von diesem Haushalt unterhaltenen Gemeindeniern und bei demselben befindlichen oder ausruhenden Missionaren, zu gleicher Zeit wohl diejenigen Zinzendorfs in England 8.000 Taler und ferner sind zu decken die bereits durch Ersparnis aufs äusserste heruntergesetzten Mehrausgaben der Anstalten in Höhe von 6.000 Talern. Tatsächlich fehlen also jährlich 18.000 Taler Einnahmen. Da aber die Erträge der Güter nicht immer voll einkommen und ausserdem doch auch ausserordentliche Ausgaben vorkommen, so ist nach Köbers Meinung mit einer jährlichen Mehrausgabe von über 20.000 Talern zu rechnen. Und dabei ist nochmals zu betonen, daß dies bloss für den Lausitzer Zweig der Unität gilt. Da sich nun Jahre, ja, jahrzehntelang Ausgaben und Einnahmen nicht ins Gleichgewicht bringen liessen, so hatte Köber bei der Geldverwaltung der Unität die überaus schwere Aufgabe, jährlich mehrmals auf die Messe zu reisen und immer neue Kapitalien zu borgen bzw. gekündigte Kapitalien durch andere zu ersetzen, was eine geradezu unbeschreibliche Ausdauer und einen erstaunlichen Glaubensmut, dass die Hilfe des Herrn die verzweifelte Lage dennoch zum Guten wenden würde, erforderte.” (UA, Nachlaß Uttendörfer, Nr. 79).

14 Ebd., S. 7.

15 Ebd., S. 15.

Immerhin durfte Gregor die Freude erleben, dass in seinem letzten Lebensjahr auf der Synode vom 1801 die Tilgung der jahrzehnte lang bedrängenden Schulden bekannt gegeben werden konnte¹⁶.

Angesichts solcher Nöte war die Tätigkeit als Organist und "Konferenzschreiber" und Redakteur eine wahre Erholung oder, wie er selbst sagt, „die aller angenehmsten“ Geschäfte, „zu denen ich jemals in der Gemeinde gezogen worden bin“¹⁷. Er blieb freilich Mitglied der Oeconomatskonferenz von Herrnhut. Ab 1762, also mit 39 Jahren, stieg er in die höheren Ämter auf, zunächst wurde er Mitglied der Generalhelferkonferenz, die damals zur Unterstützung der ‚Engen Konferenz‘, dem Leitungsgremium nach Zinzendorfs Tod, eingerichtet wurde, auf der Synode von 1764 Mitglied der Unitätsältestenkonferenz, 1769 Mitglied der Sustentationsdiakonie (=Kasse für die Versorgung der Prediger und Missionare), 1775 des Dienerdepartements (Finanzabteilung). In diesen übergemeindlichen Funktionen erhielt er den Auftrag zu Visitationsreisen, 1765 nach Ebersdorf, 1768 nach England, 1770-1772 zu den nordamerikanischen Gemeinden, wo er mit Br. Johann Lorez auch die Indianergemeinde Friedenschütten besuchte. 1774/75 visitierte er die Gemeinde Sarepta, die - das erfuhr er in Moskau - gerade geräumt und geplündert wurde, so daß sein seelsorgerlicher Zuspruch gefragt war. Auf der Rückreise besuchte er die Gemeinden und Sozietäten im Baltikum.

Gregor war nicht nur ein sehr pünktlicher, gewissenhafter und verantwortungsvoller Rechnungsführer und Protokollant, sondern auch ein einfühlsamer, kontaktfreudiger Seelsorger. Das zeigte sich in den ihm anvertrauten geistlichen Ämtern. 1767 wurde er zum Presbyter ordiniert, 1789 zum Bischof. Wenn er nach dem Tode Spangenberg 1789 zum Präses der Unitätsältestenkonferenz berufen wurde, so beweist das seine vielseitige Begabung und zugleich, welches Vertrauen man in seine Person setzte. Auch jetzt mußte er wieder visitieren, aber es dürfte kein Zufall sein, daß er sich die Reisen in seine Heimat, nämlich nach Schlesien zu den Gemeinden Gnadenberg (1792) und Gnadenfrei/Gnadenfeld (1793) vorbehielt. Trotz seines Alters von 78 Jahren drängte man ihn, die Eröffnung der Synode 1801 zu übernehmen, und er begleitete ihre Verhandlungen mit soviel Spannkraft und Geistesgegenwart, daß man ihn erneut zum Mitglied der Unitätsältestenkonferenz und zu ihrem Vorsitzenden wählte. Doch noch in demselben Jahr ereilte ihn in seiner Wohnung in Berthelsdorf, wohin die Unitätsältestenkonferenz 1791 umgezogen war, nach einem Fußmarsch zu Besuch verschiedener Geschwister in Herrnhut der Tod.

16 Bernhard (wie Anm. 1), 32f.

17 Gedruckter Lebenslauf, S. 888.

Eine Würdigung seiner Tätigkeit als Bischof und Präses der Unitätsältestenkonferenz kann hier freilich nicht geleistet werden. Sie liegt wohl besonders in seiner Gewissenhaftigkeit und Kenntnis der Rechnungsführung, in seiner integrativen, die Gegensätze vermittelnden Kraft sowie seiner großen Beliebtheit bei den Gemeinden. Die Redaktion der *Nachrichten aus der Brüdergemeinde* würdigte seine Verdienst mit folgenden Worten:

“Er ist nun daheim bei dem Herrn; aber er wird unter uns fortleben und sein Andenken wird im Segen sein, solange die Brüdergemeinde auf Jesum und Sein Verdienst gegründet bleibt, dessen Verherrlichung die Hauptangelegenheit unsers seligen Bruders, ja das Element war, worin er lebte. Sein dem Herrn auf alles ganz ergebener Sinn, seine kindliche Einfalt, seine wahre Herzensdemut, seine Bereitwilligkeit, überall zu dienen, seine nie zu ermüdende Arbeitsamkeit, seine Pünktlichkeit und treue, womit er alle seine Geschäfte, die kleinsten, wie die größten, wahrnahm, seine allgemeine Menschenliebe, die sich in den jetzigen jammervollen Zeiten oft recht merklich zu tage legte, seine warme Bruderliebe, die keine Grenzen kannte, sein freundschaftliches Herz, welches an dem Wohl und Weh seiner Geschwister den innigsten Anteil nahm und ein durchgängiges Vertrauen zu ihm erweckte, sein standhafter Glaube, daß der liebe Heiland die Brüdergemeinde auf dem Grunde des Heils erhalten werde, sein unverrücktes und sehnliches Hinblicken auf die ewige Heimat, und sonderlich auch seine unvergleichliche Gabe, alle diese Herzensgefühle zu besingen und den Namen des Herrn zu erhöhen, werden allen, welche den seligen Bruder gekannt haben, unvergeßlich bleiben.”¹⁸

II

Seine Bedeutung für die Gesamtgemeinde liegt nun aber zweifellos in seiner hymnologisch-dichterischen wie musikalischen Begabung. 1767 erhielt er den Auftrag, Lieder für einen dritten Teil des Kleinen Brüdergesangbuchs zu sammeln. Diesen Auftrag erledigte Gregor noch in demselben Jahr und brachte eine Sammlung von 100 Seiten mit 513 Liedern oder Liedstrophen heraus. Es waren dies vor allem Lieder aus dem Londoner Gesangbuch, die man gerne sang, aber die nicht in das im Gebrauch befindliche Kleine Brüdergesangbuch eingegangen waren. Ferner bestand sie nach der Vorrede “theils aus solchen Versen, die seitdem gemacht” wurden. Damit sind die 51 Lieder bzw. Verse von Gregor sowie einiger weiterer Autoren wie Henriette Louise Hayn gemeint.¹⁹

Mit dieser Arbeit qualifizierte er sich gleichsam für die größere und schwierigere, ein neues und handlicheres Gesangbuch für die Gemeinde zu schaffen, wozu er 1775 beauftragt wurde. Das Problem benennt Joseph Theodor Müller deutlich:

18 *Nachrichten aus der Brüdergemeinde* (wie Anm. 2), S. 903.

19 S. Joseph-Theodor Müller, *Hymnologisches Handbuch zum Gesangbuch der Brüdergemeinde*, Herrnhut 1916, S. 42-44.

„Das Kleine Brüdergesangbuch stellte in seinen 3 Teilen eine große Sammlung von fast 3000 Liedtrümmern dar, die in dieser bruchstückartigen Form nicht belassen werden konnten.“²⁰

So stellt sich jedenfalls die Aufgabe dar, wenn man nur das Kleine Brüdergesangbuch von 1754 bzw. von 1761/67 im Blick hat. Gregor beschreibt seine Aufgabe folgendermaßen: eine Sammlung „aus den verschiedenen in der Brüderunität gebräuchlichen Gesangbüchern“ mit einer „Auswahl der bewährtesten und brauchbarsten alten und neuen Kirchengesänge und kernhaftesten Verse“ anzufertigen. Dazu komme die „Nothwendigkeit einer mehrern Berichtigung des Ausdrucks in unsern eigenen Liedern“.²¹ Gregor will also im außerbrüderischen Liedgut das Lied in seiner ursprüngliche Form abdrucken – freilich mit einigen Einschränkungen hinsichtlich altertümlicher Ausdrücke und der Vollständigkeit –, bei den brüderischen aber, und das heißt auch bei Zinzendorfs Liedern, die Sprache dem Gebrauch seiner Zeit anpassen, natürlich unter Beachtung der ursprünglichen Fassung. Er fühlt sich auch frei, Lieder zu kombinieren oder einzelne Liedstrophen zu einem neuen Lied zu verbinden. Was er in seinem 1778 erschienenen „Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen“ geleistet hat, möchte ich kurz illustrieren.

Als Beispiel möge eine Liedstrophe von Christian Rénatus von Zinzendorf dienen (HG 2319,1):

„Zur Pleure fahr'n mit leib und seel, einges nothwendige!
und daß man sich der Seiten-Höhl zeitlich behändige,
und daß das veste und gewiß, daß man mich eh in Stücke riß,
eh ich aus dieser vestung wich, das weiß mein Mann und ich.“

Gregor macht daraus (Nr. 429):

Das Einige Nothwendige ist, Christi theilhaft seyn,
und daß man ihm behändige Geist, Seele und Gebein:
dann geht man seinen Gang gewiß,
und weiß, daß man durch keinen Riß,
sich von der Hand, die nie läßt gehn, getrennet werde sehn.

Die Umdichtung Gregors ist erheblich verständlicher, im Reim variabler, im Bild von der fest zupackenden Hand eingängiger und in der Aussage nicht mehr so übertrieben-märtyrerhaft, sondern bürgerlich-volkstümlich. Gregor hat durch dieses Geschick wichtige Zinzendorf-Lieder in die neuere Zeit gerettet. So nimmt er in sein Gesangbuch von 1778 z.B. so theologisch gehaltvolle Gesänge auf wie Zinzendorfs Lied über den Berner Synodus und die Wundenlitanei.

20 Ebd., S. 44.

21 *Gesangbuch der ev. Brüdergemeine*, Barby 1778, Vorrede vom 31.8.1778, erster Abschnitt.

Aber durch seine Umdichtungen erfolgten natürlich auch Verschiebungen der ursprünglichen Aussage. Das scheint mir z.B. bei dem bekannten Lied: "Jesu, geh voran" der Fall zu sein. Die ursprüngliche Fassung lautet:

Seelen-Bräutigam, o du Gotteslamm!
Prüfe, Jesu, meine Sinnen,
höre, was sie doch beginnen.
Ist ihr Wollen rein,
ei, so laß es sein.

Kreuzige mich mir,
heilige mich dir.
Reinige die innern Wege.
Irr ich auf dem finstern Stege,
scheine du mich an,
tritt mit auf den Plan.

Rührt mein eigen Herz
Kreuz und schwerer Schmerz,
kümmert mich ein fremdes Leiden,
gib Geduld zu allen beiden.
Richte meinen Sinn
auf das Ende hin.

Eines Christen Geist
braucht, was irdisch heißt,
ohne sich zu überladen.
Hievon kennet er den Schaden:
Reichtum, Ehr und Gut
nimmt und gibt nicht Mut.

Es vergnügt ihn nur
Gottes Gnadenspur.
Ruhe ist ihm nicht beschieden,
also müht er sich in Frieden.
Eines Christen Geist
fleucht, was eigen heißt.

Jesu, geh voran
auf der Lebensbahn,
und ich will mich nicht verweilen
ohne Rast dir nachzueilen.
Nimm mich bei der Hand,

weg zum Vaterland.

Ordne meinen Gang,
Liebster, lebenslang.
Führst du mich durch rauhe Wege,
gib mir auch die nötige Pflege.
Tu mir nach dem Lauf
eine Türe auf. (HG 415, 1,2,4,8-11)

Gregor übernimmt drei Strophen
und ändert sie stilistisch:

Jesu! geh voran
auf der Lebensbahn;
und wir wollen nicht verweilen,
dir getreulich nachzueilen:
führ uns an der Hand,
bis ins Vaterland.

Solls uns hart ergehn:
laß uns veste stehn,
und auch in den schwersten Tagen
niemals über Lasten klagen:
denn durch Trübsal hier
geht der Weg zu dir.

Rührt eigener Schmerz
irgend unser Herz;
kümmert uns ein fremdes Leiden:
o so gib Geduld zu beiden;
richte unsern Sinn
auf das Ende hin.

Ordne unsern Gang,
Liebster! lebenslang;
führst du uns durch rauhe Wege,
gib uns auch die nöthige Pflege;
thu uns nach dem Lauf
deine Thüre auf! (GB Gregor 525)

Die Gregorsche Bearbeitung erscheint zunächst relativ harmlos:

1. Umstellung der Liedstrophen
2. Ergänzung durch eine Strophe aus einem andern Zinzendorflied
3. Kürzung auf vier Strophen
4. Umsetzung in den Wir-Stil
5. Glättung oder Anpassung einzelner Ausdrücke

Strophe 1: getreulich/ ohne Rast - führ/ nimm

Strophe 2. irgend/ creutz und schwerer Schmerz

Strophe 4. deine/ eine Tür

Trotz dieser relativ geringfügigen Umdichtung, hat das Lied eine unterschiedliche Aussage. Während es durch Gregor zum geistlichen Volkslied geworden ist, das die Welt eines heiteren verbürgerlichten Christentums widerspiegelt, ist das Lied bei Zinzendorf ein Widmungsgedicht an die Markgräfin Sophie Christiane von Brandenburg-Bayreuth-Culmbach (von 1719), das diese zum Weiterschreiten in der Heiligung anspornt. Während man bei Zinzendorf den Ernst, das Kreuz und die Schmerzen der Nachfolge deutlich heraushört, verschwindet dieses ernstliche Ringen um Heiligung bei Gregor zugunsten eines von Christus angeführten wohl geordneten Pilgerganges²².

Gregors eigene Dichtungen bestehen oft nur aus einzelnen Versen, zu einer Melodie passend, die Verbindungsglieder zu einzelnen Liedern Zinzendorfs oder anderer darstellen. Häufig umspielen sie ein Bibelwort und wollen nur dieses Schriftwort ins Herz singen: z.B. Nr. 406, 767. Auch die Abendmahlsworte werden in Liedform gebracht, Nr. 1130. Ein Beispiel:

Habt eure Lust am Herrn durchs ganze Leben!
Er wird euch alles gern und reichlich geben,
was euer Herz begehrt; er ist der Treue,
und hält euch lieb und wert: das fühlt aufs neue!
(Nr. 1313, heute 525)

22 Ein anderes Beispiel für Gregors komplizierte Puzzlearbeit ist Gregor Nr. 1440: „Die Nähe und Fern“, das er aus HG Nr. 1646,17 von Zinzendorf und HG Nr. 1522, 8,16 von Anna Nitschmann zusammensetzt. Heute ist es zusätzlich mit dem Lied Gregor Nr. 1339 von Anna Nitschmann verbunden.

Der Bibelleser erkennt sofort das zugrunde liegende Bibelwort Ps. 37, 4: "Habe deine Lust am Herrn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht". Ursprünglich handelt es sich hier um ein Lied zum Chortag der Witwer und Witwen, wie sich aus Str. 2 ergibt, die heute entfallen ist. Dieses Nachsprechen eines Bibelwortes in gereimter Form kennen wir von Jochen Klepper und wissen, daß dahinter eine besondere Hochschätzung des Bibelwortes steht. Gregor teilt mit Klepper diesen Respekt vor dem Schriftwort und die Gabe, aus dem vorgegebenen Wort ein gemeindenahes Kirchenlied zu entwickeln.

Geht man dem Beitrag Gregors zum Herrnhuter Gesangbuch nach, so läßt sich der Schwerpunkt deutlich in der Erlösungsfreude des einzelnen ausmachen. Es gibt fast keine Lieder zum Thema Beruf und Stand, nur ein Missionslied. Das Thema Kirche und Gemeinde ist relativ schwach vertreten, dagegen schrieb er lebendige Lieder zu Festen der einzelnen Chöre und zu den großen Festtagen der Kirche. Aber eindrücklicher ist das Thema Glaube und Liebe zu Jesus, also die zinzendorfische Gemeinschaft mit Christus, verbunden mit dem Lobpreis Gottes. Die Lieder strömen eine heitere Dankbarkeit und eine tiefe Freude aus, ohne die Beugung über die eigene Sünde zu verschweigen. Ich denke an Lieder wie: Ach mein Herr Jesu, wenn ich dich nicht hätte (343), Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein (446), Ach Jesu, deine Treu (571). Als Beispiel sei hier abgedruckt (Nr. 398, heute 527):

1. O Tage wahrer Seligkeit! o freudenvolles Leben!

Wenn uns in dieser Gnadenzeit die Sünden sind vergeben,
die Jesus hat gebüßt; und wenn man das genießt,
was er uns, da er uns verühnt, für Leib und Seele hat verdient.

2. Der Friede Gottes, das höchste Gut bekümmerter Gewissen,

kommt da wie eine Segensfluth sich in das Herz ergießen,
dem Gnade, Trost und Heil so reichlich wird zu Theil,
daß selbiges mit Jesu Christ schon hier als wie im Himmel ist.

3. Wie aber, daß auch Schaam und Schmerz noch bei der Freud erscheint?

Und daß ein solch begnadigt Herz hinieden oft noch weinet?
Ei, weil man nie vergißt, wer man gewesen ist,
und daß die uns geschenkte Gnad ihn Blut und Tod gekostet hat.

4. Dies macht, daß man nie anders kann, es ist der Gnade eigen,

man nimmt sie auf den Knien an und freuet sich mit Beugen:
denn alles, was man hat, ist Gnad und bleibet Gnad,
um so viel mehr, weil er drum starb und Missethättern sie erwarb.

5. Ach! Unser Glück ist in der That nicht gnugsam auszusprechen:
denn wen sein Blut entsündigt hat, dem heilts auch die Gebrechen,
die jedes an sich trägt, bis sichs zur Ruhe legt:
ja sein Verdienst und Tod und Blut kommt selbst im Grab uns noch zu gut.

6. Das ist auch unser Heimgeleit zu den vollendten Schaaren,
worauf wir in der Gnadenzzeit schon zubereitet waren;
und dort wird der Gemein ihr ewges Loblied sein:
Preis sei dem Lamm, für uns geschlacht't: sein Blut hat uns gerecht gemacht!

Auf folgendes möchte ich bei diesem Lied gern hinweisen:

1. Der Tod Jesu hat gar nichts Grausiges, Gewalttätiges, sondern erscheint nur als der Anlaß aller Seligkeit, ja er wird genossen (Str.1). Er ist eine Segensflut. Dank Christi Verdienst lebt man schon wie im Himmel. (Str. 2)

2. Zu beachten ist ferner, wie Gregor von der Sünde redet: Sie wird nicht als aktuelle Schuld und Belastung gesehen, sondern als überwunden und vergangen (Str. 3). Schmerz und Scham über die Sünde wird nur an Jesu Tod abgelesen. Jesu Blut heilet alle Gebrechen (Str. 5).

3. Das Lied endet mit einem Lobpreis, der aus der Offenbarung stammen könnte. Christliches Leben wird als "Glück" (Str.5), als "Gnadenzzeit" (Str. 6) erlebt. Alles, was man hat, ist "Gnade" (Str.4).

Gregor hat die typisch brüderische Frömmigkeit des ausgehenden 18. und weitgehend des 19. Jahrhunderts durch seine Lieder geprägt: Das Bild von Jesus als dem Erlöser und nahen Freund und Tröster; die Sicht des Christen als der beglückte Sünder, der die Sorgen der Welt kaum wahrnimmt, sondern sie in Jesus als überwunden erfährt, und die Freude an der Gemeinschaft der Geschwister, die sich im gottesdienstlichen Lob ausspricht, in Gesängen wie "Die Gottesseraphim" (Nr. 1600). Das Wissen um die vollendete Gemeine läßt das Leben jetzt als Christi "Heimgeleit zu den vollendten Scharen" (Nr. 398,6) verstehen.

Ein Blick auf die Gliederung des Gesangbuchs bestätigt das bezeichnete Schwergewicht, das auf dem Glück über die "Marterschöne" (640,3) und die daraus fließende "selge Gotteskraft" (608,1) Jesu ruht. Gregor gliedert in 60 Themen zu folgenden Themenkreisen: Heilsgeschichte Jesu (1-14), Zueignung des Heils (15-37), Kirche und Gemeine (38-47), Fürbitte, Tageszeiten, Loblieder (48-55), Christi Wiederkunft und Vollendung der Gemeine (56-60). Mit 22 Liedern nimmt der Bereich der persönlichen Heilsaneignung den größten Raum ein, der im Gegensatz zur heutigen Gliederung des Gesangbuchs vorangestellt ist.

Gregor hat als ein guter Verwaltungsmann und Buchführer ein detailliertes Verfasserverzeichnis erstellt, das freilich nicht gedruckt wurde. Aber man könnte

sagen, daß er damit der Begründer der brüderischen Hymnologie geworden ist. Denn auf der Basis seines Verzeichnisses konnte Emil Bauer die "Historische Nachricht vom Brüder-Gesangbuche des Jahres 1778 und von dessen Lieder-Verfassern" (Gnadau 1835) herausgeben.

Gerne wüßten wir heute, wie denn die Arbeit von Gregor in der Gemeinde akzeptiert wurde. Wie nahm die Gemeinde seine ja nicht unerheblichen Eingriffe an? Entsprach seine Sprachgebung dem Stil seiner Zeit? In Briefen von Prediger Johannes Praetorius²³ in Christiansfeld lesen wir:

"Die alten Geschwister finden am meisten an dieser neuen Edition zu tadeln; man muß es ihnen schon zu gute halten, denn ihr Gedächtniß erlaubt es nicht, alle die Veränderungen zu fassen".²⁴

Auch ihm fallen die vielen formalen Änderungen mehr als die sachlichen Änderungen schwer. Er kritisiert den Mangel an Berufs- und Tischliedern. Er schreibt:

"Verse zum Morgen- und zum Abendsegen, auch zum Antritt des täglichen Berufs-Geschäftes, Tisch-Lieder und Verse im eigentlichen Verstande haben wir zu wenige; auch sollte man mehrere dieser Art haben, die an unsren lieben himmlischen Vater gerichtet sind, der doch diesen Theil der Versorgung Seiner Kinder ganz speciell übernommen hat."²⁵

Praetorius hat vor allem den Wunsch, das Gesangbuch möchte ein ausführliches "Materien-Register" bekommen, um Lieder leichter auffinden zu können. Dieses eine Beispiel zeigt, daß Gregor nicht nur Zustimmung fand, ja daß es durchaus berechnete Sachkritik gab.

III

Gregors wichtigste Funktion in der Gemeinde war die Leitung der Gemeinmusik. Hier lag seine eigentliche Begabung von Jugend an, und mit seiner Übersiedlung nach Herrnhut wurde er Organist und Leiter der Gemeinmusik. Diese Funktion nahm er 1748 in Herrnhag, 1749 in Zeist, 1753 wieder in Herrnhut wahr. Als solcher hatte er die Orgel zu spielen und den Chor zu leiten, auch für die Begleitung der Choräle durch Instrumente besonders an den Festtagen zu sorgen. Aus der geringen noch erhaltenen Korrespondenz zeigt sich für die 70er Jahre, wie sehr sich Gregor um gute Instrumente nicht nur in Herrnhut sondern auch in

23 Johannes Praetorius, geb. 20.10. 1738 in Kopenhagen, war 1742 Erzieher in der Kinderanstalt Marienborn, wurde 1751 in die Gemeinde aufgenommen, 1765 Inspektor der Knabenanstalt Neuwied, 1766 in Barby, 1770 in Gnadau, legte 1771 Christiansfeld als neue Gemeinde in Schleswig-Holstein an und wurde 1772 ihr Prediger, dort gest. 12.12. 1782.

24 UA, R.21.A.55.c.7.a Brief von Praetorius am 15. November 1778.

25 UA, R.21.A.55.c.5.a, Brief vom 15.2.1778.

anderen Gemeinden bemühte. Für das Jüngerhaus rät er 1756 dringend zur Beschaffung eines neuen Klavizimbel und gibt damit zu erkennen, welchem Klangideal er zuneigt. Die Orgel ist ihm, insbesondere beim Abendmahl zu laut, und er empfiehlt an ihrer Stelle ein Geraisches Clavicin oder eine Zitter.²⁶ Insbesondere liegt ihm die Orgel von Sarepta am Herzen, denn hier ist sein Sohn 1778 "Music-Director" der Gemeine geworden. Er weiß auch, wo gute Instrumente stehen. So bedauert er in einem Brief an Köber, der gerade in Kleinwelka weilt, noch nie dort gewesen zu sein. Könnte er kommen,

"da wollte ich vielleicht noch eins auf dem schönen Clavier des Br. Wilhelms hören lassen, wiewohl er selbst genug im Stande ist, denn soviel ich ihn noch gehört habe, hat michs allzeit mehr charmirt als das meine."²⁷

Das ist sicherlich eine typisch Gregorsche Untertreibung.

Er schreibt in seinem Lebenslauf, daß er erst 1759, also mit 36 Jahren, begonnen habe, "zu den Festtagen der Gemeine und deren Chor-Abtheilungen dann und wann einen Psalmen zu verfertigen". Aufschlußreich ist die Fortsetzung, wo er dies näher erläutert: er habe angefangen,

"mitunter auch die darin vorkommenden biblischen Texte theils selbst in Musik zu setzen, theils andere schickliche Compositionen, mit wenigen auf das gemeinmäßige erforderlichen Abänderungen, dazu zu benutzen."²⁸

Ein in Herrnhut liegender Katalog weist diese Psalmen auch ab 1758 nach, vor allem zeugen die in den Gemeinden liegenden Noten davon und die heute bereits über Internet abzufragenden Hunderte von modernen amerikanischen Notenaussetzungen. Diese zeigen, wie unterschiedlich Gregor vorging. Neben einfachen Choralversionen mit Streichorchester und Flöte oder anderer Besetzung stehen solistische Arien und regelrechte Kantaten. Den harmonisch wohlklingenden Charakter dieser Musik, den weichen, zarten, meist eher getragenen Vortrag brauche ich hier nicht näher zu beschreiben. Es gibt ja inzwischen Einspielungen mehrerer Werke.

Auf der Synode von 1782 erhielt er den Auftrag, ein zu dem Gesangbuch passendes Choralbuch anzufertigen, das 1784 im Druck erschien. Es ist das erste gedruckte Choralbuch der erneuerten Brüderkirche und war mit seiner Angabe des Basso Continuo und der Verwendung des Violinschlüssel sehr beliebt. Es hat

26 "Einfältiger Nachtrag zu denen beym General-Synodo am 1. July 1756 eingegeben Desideratis des Collegii Musici bey den Liturgien" (UA, R.21.A.55.23 Punkt 9).

27 UA, R.21.A.55.b.129 vom 8.12.1757.

28 Vgl. die geringfügig gekürzte Fassung im gedruckten Lebenslauf (Anm.2), S. 888.

mehrere Auflagen erlebt und wurde etwa ein Jahrhundert lang gebraucht. Freilich hatte Gregor Vorgänger, aber deren Arbeiten liegen nur handschriftlich vor.²⁹

Gregor hinterließ in seinem Choralbuch deutliche Spuren als Bearbeiter. Bei 60 Melodien zeigt ein Sternchen an, daß sie neu sind, also vermutlich von Gregor gesetzt. Zu diesen neuen Melodien gehören so typisch brüderische wie "Herr und Ältster deiner Kreuzgemeinde" (185a), die Christian Renatus zugeschrieben wird, von Gregor aber bearbeitet wurde. Von Gregor stammt die Melodie zu "Die Gnade unsers Herrn Jesu Christi", die 1763 zuerst nachzuweisen ist und mit vierstimmiger Originalvertonung in das EG als Nr. 576 aufgenommen wurde. Der Satz, der sich in seinem Choralbuch findet, ist der Fassung im EG sehr verwandt, aber ruhiger und ohne punktierte Noten. Genauso beliebt wie dieser "Kirchensegen" ist auch heute noch der Satz des "Hosianna".

Das Choralbuch interessiert uns, weil Gregor darin seine Auffassung vom Amt des Organisten und vom Gemeindegesang beschreibt.³⁰ Der Kantor wird ganz als der "Diener" angesehen, nämlich,

"daß ein Organist in den Brüder-Gemeinen, den Gesang nicht sowol nach eigener Willkühr zu dirigiren, als vielmehr denselben nur sorgfältig zu unterstützen und zu helfen habe, daß er lieblich und zweckmäßig fortgehe. Wenn er sich in erforderlichen Fällen nach der Gemeine bequemt, und zugleich eine jede Strophe die gesungen wird, in seinem Herzen erwegt und gleichsam mitsingt, so kann er dadurch am besten vermeiden, daß nichts gegentheiliges in seinem Accompagnement vorkomme, sondern dasselbe vielmehr, sowol in Absicht auf Melodie und Harmonie, als auch in den Zwischen-Spielen, und in dem verschiedenen Gebrauch der Orgel-Register, dem Inhalt der Worte möglichst gemäß werde."

Alles "blos gekünsteltes", alles, was "der Gemeine fremde klingt", soll unterbleiben. Beim Singen soll der Organist bei der Harmonie bleiben, "womit der Gesang am besten übereinkommt". Das heißt doch, es wird vorausgesetzt, daß die Gemeine vierstimmig singt. Merkwürdig erscheint uns die Forderung, ein Organist soll fähig sein, "aus allen Tönen spielen zu können", d.h. er soll alle Tonarten so beherrschen, daß er bei der Singstunde sofort richtig auf den Liedanfang des Liturgen einstimmt. Denn in den Brüdergemeinen komme es auf den Liturgen,

29 Choralbuch mit den ersten 200 Arten zum Herrnhuter Gesangbuch, vermutlich von Tobias Friedrich, ferner Choralbuch von Johann Daniel Grimm von 1755, das zu den Melodien des Londoner Gesangbuchs gehörte (Emil Bauer, *Das Choralbuch der Brüdergemeine von 1784, nach seiner Abfassung und seinen Quellen mit dazu gehörigen biographischen Notizen*, Gnadau 1867, S. 8f).

30 *Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien*. Leipzig 1784, Vorbericht. Daraus wird im folgenden zitiert.

nicht auf den Organisten an. Typisch für Gregor schließt er sein Vorwort mit einem kleinen Gedicht:

“Beym Singen und Spiel
Sein Dasein zu fühl’n.
Und Klang und Gesang
Sey Ausdruck von Ehrfurcht, von Liebe und Dank!”

Da haben wir im Ansatz das pietistische Musikverständnis: Musik will helfen, das Dasein Jesu zu empfinden, wie es die Lieder aussprechen.

Über das Musikverständnis Gregors lernen wir Genaueres in einem kurzen Aufsatz, den er auf Beschwerden oder wörtlich auf “Desiderate” der Synode von 1756 hin verfaßt hat.³¹ Hier heißt es:

“Gegen den geäußerten und möglichen Argwohn einiger Brüder, daß sich ein fremder Music-Geist in die Gemein-Music mengen möchte durch den Gebrauch diverser Musicalien, protestiren wir mit Erlaubnis kindlich und ehrerbietig. Unser Herz weiß es ganz anders. Wir incliniren nicht einmal die Figural-Music..., sondern die incomparablen Melodien der Chorale: O Haupt voll Blut und Wunden etc. und andere mehr, sind in Wahrheit unsre Favorit-Concerte, und tragen Leide drüber, daß die Kunst, dergleichen Choral-Melodien zu machen, in der Welt verlohren gegangen. ... So viel ist gewiß, die Freytags Liturgie klingt uns schöner als alles.”

Das heißt doch: Was das biblische Wort für Gregor als Dichter bedeutet, das bedeutet ihm der Choral für die Musik. Gregor schildert dann, wie er sich die Harmonie zwischen Liturg und Organist, zwischen Liturgistisch und Chor vorstellt:

“Es ist kein Zweifel, daß gar manchmal ein musicalisch Engelchen den Weg vom Tischel zum Chor, und von da wieder zurück paßirt, und zu der Harmonie in der Liturgie das seine reichlich beyträgt, und eine unsichtbare Correspondenz zwischen dem Liturgo hinterm Tischel, und seinen Gehülffen im Chor anrichtet und unterhält, so daß die Music bisweilen gleichsam ohne Worte mit der Gemeine redet, daß sie jedes Versel wissen und fühlen kan.”

Und daran hängt Gregor eine vorsichtige Anregung, daß nämlich “mehr sichtbare äußerliche Correspondenz und Einverständnis” zwischen dem Liturg und dem Organist durch vorheriges Gespräch oder Absprache erfolgen möchte, was bei Zinzendorf fast unmöglich sei.

Oft sei auch die Gemeinde durch ein “unharmonisches Singen” an der “Unschönheit der Liturgie” schuld. Die Einheit der Gemeinde in Christus, der Gemeingeist, soll sich in einem harmonischen Singen ausdrücken. Gregor beschreibt es so:

“Oft singen die Brüder zu ungleich laut und douce, und auf- oder abziehend, gegeneinander, und die Schwestern gemeinlich nur auf den ersten zwei oder drei Bänken, daß man auf der Orgel wenig oder nichts von ihnen hört.”

31 Einfältiger Nachtrag (wie Anm. 18).

Daraus folgert er: "Die Musici müssen näher zum Liturgo". Das ist sicherlich ganz praktisch im Blick auf die Sitzordnung zu verstehen, könnte aber auch einen sachlich-inhaltlichen Sinn haben. Zum harmonischen Singen der Gemeinde gehört auch, daß sie besser auf den Vorsänger achten lernt, damit "was Solo oder nur von wenigen harmonischen Stimmen abgesungen würde", von der Gemeinde Tutti aufgenommen wird.³²

Wenn Gregor bedauert, daß die Kunst, Chormelodien zu machen, "in der Welt verlohren gegangen" sei, so denkt er dabei auch an die Landeskirchen. Es ist beachtlich, daß Gregor von einem Herrn Baron von Hohenthal angefragt wurde, darüber seine Meinung in einem Aufsatz zu äußern. Er antwortet zurückhaltend: "So glaube ich nicht, daß ich im Stande bin zu wirklichem Nutz in dem so sehr verfallenen Gesange in den Evangelischen Kirchen", um "was ersprißliches und gescheutes aufzusetzen; doch will ich auf eine gute Stunde, da ich aufgelegt zu so was bin, attent seyn, und es probiren." Darum erbittet er sich von Bruder Christian Quandt³³ den Aufsatz von Geheimrat von W. im Leipziger Intelligenz-Blatt, um sich besser zu informieren.³⁴ Gregor war – das möchte dieses Beispiel zeigen – durchaus auch über die Brüdergemeine hinaus informiert, ja gefragt, und beteiligte sich an der Diskussion seiner Zeit.

Am Schluß sollen einige kurze Bemerkungen zu Gregor als Mensch stehen. Gregor war bei der Fülle seiner Ämter und als Familienvater oft bis an den Rand seiner Kräfte ausgelastet. So schreibt er 1755:

"Heute kan ich vor Zittern meiner Hand und ganzen Cörpers nicht viel schreiben. Ich habe gestern Nachmittag um 4 Uhr mich auf die Orgel gesetzt, und heute früh um halb 1 Uhr bin ich wieder runter gegangen und zwar so, als wenn ich geprügelt wäre an allen meinen Gliedern. Neuneinhalb Stunden so sitzen und spielen auf einer hohen Bank, da die Füße nicht ruhen, und die Arme beständig ausgestreckt sind, ist kein Spielwerk. Und denn habe die übrige Nacht bis iezu bey meiner Sechswöchnerin gewacht, weil wegen des Abendmahls keine Schwester zu haben war, und mir ists ein wahres Vergnügen gewesen. Es war sonst ein seliger Tag gestern. Früh legten die ledigen Brüder ihren Grund Stein mit Solennität und Nähe des Heilandes, welches sich wohl fühlen ließ, ich gieng auch dazu. Nachmittag um 4 Uhr war Communion-Liebesmahl und zwar wegen Enge des Plazes aufm Saal, in den Chören überall zu gleicher Zeit... Sodann gleich nach den Liebesmählern kam die ganze Gemeinde zur Absolution nach einer vorhergehenden gar charmanten Rede des Br. Johannes [von Watteville]. Hierauf hatten alle Brüder aus allen Chören

32 Einfältiger Nachtrag (wie Anm. 18), Punkt 12.

33 Christian Quandt, geb. 30.7.1733 in Urbs, Livland, 1754 Sekretär von Syndikus Köber, 1764 Protokollführer der Synode, 1769 Mitglied der Unitäts-Ältestenkonferenz, Vorstherdepartement, 1775 zugleich Senior civilis, verfaßte ein Gesang- und Lirurgienbuch in estnischer Sprache, 1801 im Missionsdepartement, 1818 im Ruhestand, gest. am 24.3.1822 in Herrnhut.

34 UA, R.21.A.55.b.233, Brief an Köber vom 17.2.1769.

nund Claßen das Abendmahl zusammen aufm Saal, und nach ihnen alle Schwestern, welches bis halb eins währte.³⁵

Dabei mußte er dank seines vertrauten Verhältnisses zu Zinzendorf auch ihm persönlich zur Verfügung stehen. Am Schluß dieser Würdigung soll daher ein Zitat stehen, das eindrücklich belegt, wie er bei der Entstehung der Liturgien der Brüdergemeine Zinzendorf für die musikalische Seite beriet, was Uttendörfer mit Recht hervorhebt. Gregor schreibt:

„Ich habe manchmal fast zu vielerley zu thun. Von früh 9 Uhr bis halb 1 Uhr in der Direktionskonferenz [als Protokollist]. Von 2 Uhr an beym Papa, ihm zu spielen zu der Verfertigung neuer Liturgien, von 5 bis halb 7 Uhr beym ledigen Brüderliebesmahl. Von da in die Gelegenheiten der ganzen Gemeine, und aus diesen wieder zu Papa zu vorigem Zweck. Und gewiß wird von 12 bis 1 Uhr das Ledige Brüderabendmahl nicht zu Ende seyn.“³⁶

Im Unitätsarchiv hat sich eine umfangreiche Sammlung seiner Gelegenheitsgedichte erhalten, die er sorgfältig sammelte und durchnumerierte. In diesen Gedichten wird uns der Mensch Gregor in seiner Güte und Hinwendung zu dem anderen ganz nah. Diese Verse wollten keine große Dichtung sein, aber der Schwester und dem Bruder aus der Gemeine zeigen, daß er an sie oder ihn denkt und das Fest mit einigen persönlichen Worten verschönern möchte. Gelegentlich notierte er eine Melodie dazu. Es ist durchaus reizvoll, einige dieser Verse abzudrucken, weil sie die menschliche Seite verdeutlichen.

So dichtete er 1791 zum Geburtstag der Schwester Lorez, der Frau des Mitgliedes der UAC, Johannes Lorez (1727-1798) so, wie es damals üblich war, ein Gelegenheitsgedicht³⁷. Lorez und seine Frau Maria Magdalena geb. Steiger (1726-1793) waren Schweizer. Maria Magdalena feierte also ihren 65. Geburtstag, war allerdings, wie das Gedicht verrät, kränklich und verstarb nach eieinhalb Jahren in Berthelsdorf. Sie war die Tochter des Landvogts Sigmund Albrecht Steiger, ihre Mutter die Schwester von Friedrich von Watteville.

Schwester Lorez! Heute
solte meine Harffen-Sayte
billig fein klar und rein
Dir gestimmt seyn,
um dich zum Geburtstagsfeste
durch ein Freundschafts-Lied aufs beste
zu erfreun.

Aber wie den Todten
ruf ich leider meinen Noten -
wie ich nu längst schon thu,
fast vergebens zu;
denn nicht *eine* läßt sich hören
noch sich im geringsten stören
in der Ruh.

35 UA, R.21.A.55.b.37, Brief vom 5.10.1755, geschrieben früh um 5 Uhr.

36 UA, R.21.A.55.b.143, Brief vom 25.2.1758. Schon im Sommer 1756 hatte ihm Zinzendorf den Antrag gemacht, „nach Berthelsdorf zu ziehen und seine Haus-Diaconie nebst anderen Geschäften zu übernehmen“, doch Köber gab ihn nicht frei.

37 UA,NB IV R.3.14, S. 4373-4377.

Darum will ich schweigen
und dir bloß mein Leid bezeugen,
dass ich dir zum Plaisir
nicht so musicir',
wie ich, meiner Pflicht nach, solte
und von Herzen gern auch wolte,
stünds bey mir!

Was ich sonst zur Gabe
deines Wiegen-Festes habe,
wird ein klein und gemein
Schweizer-Stückchen seyn,
mit dem Wunsch aus treuem Herzen,
dass du bald von deinen Schmerzen
mögst gedeyhn!

Unser Herr und Heiland,
der von Gottes Gnaden weyland
aus der Höh, einer See
voller Angst und Weh
sich ergab auch dir zum Besten,
woll' in jedem Fall dich trösten,
wie's auch geh!

Du bist Sein Erlöstes:
Diß sey jeden Tag dein größtes
Freudenspiel, bey dem Gefühl,
deß, was weh thun will,
und ein Brunn, draus dir hienieden
sanfte Ruh und süßer Frieden
stets zuquill'!

Ja sein Blut und Wunden
und was Seine Seel empfunden,
da Er sich williglich
opferte für dich,
sey so oft dein Stärckungs-Oele,
als du denkst: der Freund der Seele
litt's für mich!

Opfer dann aufs neue
Ihm für Seine Lieb und Treue -
frisch und krank Lieb und Dank,

Preiß und Lobgesang,
der an deines Herzens Grunde
Seine Lust schon oftmals funde*,
Lebens lang! (* s. die Losung)

Mit ihm umzugehen,
und Ihn lieben ohne Sehen,
soll hier dein Tagwerk seyn,
und dir so gedeyhn,
dass dir jede der Beschwerden
deiner Siechen-Zeit auf Erden
leichter schein!

Seine liebe Nähe
sey, als ob dein Aug Ihn sähe,
bis es bricht, wie man spricht,
stets dein Stern und Licht,
das kein Umstand dir verdunkle,
bis es einst dir droben funkle ins Gesicht!

Und Sein Heil bekleide
stets dich mit der reinen Seide,
drinn sichs schön heim läßt gehn
und vor Gott bestehn,
weil sie so die Blößen decket,
dass dafür nichts, was beflecket,
mehr zu sehn!

Hinsicht aufs Vollenden
in den treuen Jesus-Händen,
still dich so, dass du froh
Ihm das *Wie* und *Wo*
Seiner Hülf empfehlen könntest,
bis du dort zum Dank entbrennest
lichterloh!

Wenn Er wird erscheinen
werden dein und all der Seinen
itz'ge Zähr'n - Ihm zu Ehr'n
sich in Lust verkehrn,
voll Erquickungen und Wonne,
die bey Salems Schein und Sonne
ewig währ'n.

In der Dichtung hat Gregor wie schon Zinzendorf seine innersten Gefühle und Empfindungen, seine Ängste und Hoffnungen ausgesprochen. Auch dafür soll hier nur ein Beispiel gegeben werden. So dichtet er am Ende des Jahres 1791³⁸:

Wieder ein Jahr geht zur Ruh,
voll meiner Fehler und Schwächen,
Unarten, Schuld und Gebrechen:
Wer kan zufrieden mich sprechen?
Niemand, o Jesu, als Du!

Wieder ein Jahr geht zur Ruh,
Hüter und Herr meines Lebens!
voll Deines Tragens und Hebens,
Schonens und Trosts und Vergebens:
Niemand liebt treuer als Du!

Wieder ein Neujahr hebt an,
drinn ich mit Deinen Unmündgen
so wie Dein Lob zu verkündgen
wieder manch Fehlen und Sündngen
von mir gewärtigen kan.

Doch, auch ein Neujahr geht an,
drin du mir, deinem Erlösten,
um über'm Kleinsten und Größten
meiner Versehn, mich zu trösten,
Gnadenvoll wieder wirst nahn.

Geh dann das Altjahr vorbeey!
All meine Fehler und Sünden,
die in und an mir sich finden
soll'n mit demselben verschwinden;
Sprich du, Herr, dass es so sey!

Komm dann das Neu-Jahr herbey!
Kan ich auf mich gleich nichts bauen,
will ich mit vestem Vertrauen
dest mehr zu *dir* aufschauen,
den du bist gnädig und treu!

Amen, Herr Jesu! Dein Heil -
dass ich mich tröst und erfreue,
wenn ich mein Schlechtseyn bereue,
werde aus Gnaden aufs neue
mir und den Meinen zu Theil!

Komm nun mein siebzigstes Jahr:
Jesu durchgrabene Hände,
wo ich mich gläubig hinwende
machens von Anfang bis Ende
schöner, als je noch eins war!

Solche Verse sind ähnlich wie bei Gerhard Tersteegen auch die Frucht der täglichen häuslichen Andacht gewesen. So gab Gregor eine Sammlung unter dem Titel *Gebete und Betrachtungen in Versen auf alle Tage des Jahrs* heraus³⁹. Sein

38 UA, NB IV R.3.14, S. 4385f.

39 Neudietendorf 1795, 2. und 3. Aufl. 1796, 4. Aufl. 1817; UA, NB IV.R.3.41a-g; französisch unter dem Titel: „Méditations Chrétiennes, en forme de Cantiques, pour chaque jour de l'Année, Montbéliard 1803.

letztes gedrucktes Werk hat den Titel: *Ein liebliches A.B.C. in Versen*⁴⁰. Dabei handelt es sich um einen Auszug aus "Gregors ABC für die letzten Tage seines Lebens" (1794), eine Sammlung von 1050 handschriftlichen Zetteln mit oft ganz schlichten praktischen Ratschlägen oder Bildern, etwa im Sinne von Tersteegens "Lotterie". Der letzte Zettel dieser Sammlung lautet:

Wer mir, wenn das Grab mich wird umschanzen,
ein Cypressen-Zweiglein drauf will pflanzen,
der rühms Erbarmen
meines lieben Heilands an mir Armen.

Und seinen Lebenslauf beschloß er mit einem Gedicht im Januar 1800 in Berthelsdorf, das noch einmal seine herrnhutische Frömmigkeit, seine Skrupelhaftigkeit und zugleich seinen Trost aus dem Verdienst des Heilands und die daraus fließende Heiterkeit veranschaulicht⁴¹.

Eine Sorge, drüber mir oftmals Herz und Auge weinet,
Ist *die*: daß mein Gang alhier minder gut ist als er scheint
Und mich der Geschwister Sinn werther achtet als ich bin.

Wer mir einst den Nachruf hält, sag es noch bey meinem Grabe,
dass ich auf der weiten Welt nichts von mir zu rühmen habe
Und nur auf Barmherzigkeit hoff in Zeit und Ewigkeit!

Freylich wärs am Ende schön, wenn ich beßre Documente
Als sie hier zu Buche stehn von mir hinterlassen könnte,
sonderlich die ganz befreyt wär'n von Selbstgerechtigkeit.

Aber auch das Beste nicht gäb mir Recht zum ew'gen Erbe;
Drum ruht meine Zuversicht, weil ich leb und wenn ich sterbe,
nur allein auf *Christi Blut*, das macht End und Alles gut.

40 UA, Bibliothek, NB.IV.R.3.10.

41 UA, NB I.R.4.186.

Dietrich Meyer, Christian Gregor as church musician, hymn-writer and bishop of the Moravian Church

Christian Gregor was born on 1 January 1723 in Diersdorf and died on 6 November 1801 in Berthelsdorf. Brought up after the death of his parents in the household of Count von Pfeil, in 1742 Gregor joined the Moravian Church in Herrnhut and became an organist and teacher. From 1749 he was in Zeist, where he was also in charge of the office, in 1753 he returned to Herrnhut as accountant. In 1764 he became a member of the new Unity Directory, undertaking visitations of England (1768), North America (1770-72) and Sarepta, Russia (1774-5). In 1789 Gregor was ordained bishop and became *Praeses* of the Unity Elders' Conference. Gregor's importance lies equally in his musical and his poetic gifts. He composed from 1759 and in 1778 he published the *Gesangbuch zum Gebrauch der ev. Brüdergemeinen* ('Hymn-book for Use of the Protestant Moravian Congregations'), in which Zinzendorf's hymns were revised extensively, in 1784 the associated '*Choral-Buch*' (tune-book, reprinted in facsimile 1984) and in 1791 the first musical setting of the liturgies, '*Liturgische Gesänge*' ('Liturgical Songs'). Gregor's countless hymn tunes and festival 'odes' are currently being published in the USA. His hymn-writing sings of joy at the saving works of Christ and of future glory, as well as of the individual's security and well-being in the brotherly and sisterly fellowship of the Congregation. With the exception of '*Gebete und Betrachtungen in Versen auf alle Tage des Jahrs*' ('Prayers and Meditations in Verses for each Day of the Year', 1795) his occasional verses remain unpublished. The *Evangelisches Gesangbuch* (the German Protestant hymnal) contains six items by Gregor and the German Moravian hymn-book over one hundred.

JOHANN CHRISTIAN BECHLER¹

Albert Frank, Bethlehem

Bechlers Biographie

Johann Christian Bechler wurde auf der Insel Oesel im Baltikum am 7. Januar 1784 geboren. Sein Vater, Johann Gottlieb Bechler, war dort Diasporamitarbeiter der Brüdergemeinde und seine Mutter, Martha Beata Lund, war die Tochter einer begüterten Familie der Insel. Die Eltern heirateten 1780, bald nachdem Johann Gottlieb seinen Dienst angetreten hatte. Johann Christian war ihr zweites Kind, wenn auch das erste überlebende. Johann Christian schrieb in seinem Lebenslauf:

“Mit vieler Dankbarkeit und den innigsten Herzseufzern für mein Leben und Gedeihen wurde ich daher von meinen lieben Eltern in den geheimen Gesprächen ihrer Seelen mit dem Heiland und vorzüglich auch bei meiner Taufe Ihm zu Seinem ganzen Eigenthum geweiht, mit dem demüthigen, aber brünstigen Zusatz: dass Er mich, wenn es so Seinem Willen gemäß wäre, dereinst in Seinem Dienst in der Brüdergemeinde brauchbar machen möchte.”²

Als er sechs Jahre alt war, starben sowohl sein jüngerer Bruder Karl Jakob als auch seine Mutter, und im Juni 1791 trat er in die Knabenanstalt in Niesky ein. Seine ersten zwei Monate dort waren eine Zeit schlimmen Heimwehs und seine Schulleistungen litten darunter, weswegen er mit Schlägen bestraft wurde. Der Vater und seine zweite Frau besuchten Johann Christian im August. Der Besuch tat ihm sehr gut, wie er in seinem Lebenslauf schrieb:

“Denn, ohne eigentlich das Wie? dieser Wirkung nachweisen zu können, darf ich nur berichten, dass von dem Tage an ein neuer Geist bei mir eingezogen zu sein schien. Mein Heimweh war verschwunden und mit demselben seine traurige Folge, die Unlust an meiner ganzen Lage, so wie mein Mangel an Lust zum Lernen.”³

Im September 1795 trat er in das Seminar in Barby ein und blieb dort bis 1804. Über seine Interessen schrieb er:

“Neben den übrigen Gegenständen des Lernens, in welchen ich unterrichtet wurde, zog mich die Musik ganz vorzüglich an; und mit der grössten Lust widmete ich alle Zeit, die mir von andern Pflichten übrig blieb, den verschiedenen Zweigen dieser schönen Kunst, dem Singen, Violin- und andrem Saitenspiel, vornehmlich aber dem Pianoforte und der Orgel.”⁴

1 Übersetzung aus dem Englischen: Barbara Reeb, Herrnhut.

2 *Nachrichten aus der Brüdergemeinde* (1857) 546.

3 Ebenda, 548.

4 Ebenda, 549.

Um seine Seminarstudien zu vervollständigen, lehrte er am Pädagogium in Barby, wo er unterrichten sollte:

“Ich fühlte mich durch diese Bestimmung sehr geehrt und erhoben, und ging dann auch gleich von Anfang meines Dienstes an mit vollem Eifer in diesen Zweig meiner Pflichten hinein und zwar mit so viel mehr Lust, da ja Musik mir selbst ohnehin eine meiner liebsten Beschäftigungen je und je gewesen war.”⁵

Er glaubte, dass er sein Lebensziel gefunden hätte und bemerkte:

“In diesem mir dergestalt ausgemalten Lebensgange fühlte ich viel Vergnügen. Ach! aber, - wie ganz anders war von der Weisheit, “die umfassen unsern ganzen Lebenslauf”, mein Weg durchs Leben geführt!”⁶

Des Heilands Willen jedoch hatte eine andere Richtung und im April 1806 wurde er in einem Brief von Johann Friedrich Reichel von der Unitätsältestenkonferenz beauftragt, einer der ersten zwei Professoren am neuen theologischen Seminar für die amerikanische Provinz zu werden, das in Nazareth (Pennsylvania) gegründet werden sollte. Während er zunächst in seinem Herzen unsicher war, fand er bald Frieden in seiner Berufung. Er schrieb:

“Erstaunen füllte mein Gemüth so sehr, dass ich erst nicht wusste, wie ich mich äußern sollte. Als ich aber die Sache in der Stille überlegte, wurde mir klar, die Brüdergemeine habe mich aus freiem, gutem Willen, ohne die mindeste Verpflichtung mit bedeutenden Unkosten ausgebildet, um dann meine Dienste zeitlebens brauchen zu können, wie sie wolle, nicht wie ich wolle. Somit war mir der Weg klar, den ich zu gehen hätte; und ich gab dem Bruder Reichel eine bejahende Antwort”⁷

Nach einigen unglücklichen Verzögerungen kam er am 18. September 1806 in Nazareth an und lernte schnell englisch. 1807 begannen er und Ernst Hazelius ihre Professorentätigkeit mit drei Studenten: William Henry van Vleck, Peter Wolle und Samuel Reinke, die alle später Bischöfe der Unität wurden. Er lehrte in Nazareth sechs Jahre lang, in denen er Vorlesungen in Latein, Physik, Griechisch, Mathematik und Musik hielt.⁸ Während dieser Zeit begann er Kirchenmusik zu komponieren, und die Bestände der Nazarether Gemeinde enthalten vierunddreißig Stücke, die seinen Namen tragen. Dreizehn davon sind harmonisierte Choräle zu vier Stimmen und instrumentaler Begleitung, vier sind Vertonungen von Liturgien und zwei sind nur in Teilstücken überliefert. Viele davon sind in anderen

5 Ebenda, 549-550.

6 Ebenda, 550. Bechler zitiert hier die zweite Strophe des Liedes “O du Hüter Israel” von Johann Triebachovius. Nr. 882,2 im *Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen*, Barby 1778 (oder spätere Auflage).

7 Ebenda, 550-551.

8 W. N. Schwarze, *History of the Moravian College and Theological Seminary*, Bethlehem 1907, 51-52.

Gemeinarchiven gefunden worden. Wann er diese Werke komponierte, weiß man nicht mit Sicherheit, aber die Mannigfaltigkeit seines Werks ist bemerkenswert.

Im Jahr 1812 wurde er als Gemeinhelfer der Gemeinde in Philadelphia berufen, wo ihm sein Englisch sehr von Nutzen war. Obwohl diese Gemeinde von Zinzendorf 1742 gegründet worden war, war es eine englischsprachige Gemeinde in der größten Stadt der Ostküste der Vereinigten Staaten. Am 18. Mai wurde er zum Diakonus ordiniert und heiratete Augusta Henrietta Cunow. Beide Handlungen wurden von Bischof C. G. Reichel vollzogen. Er diente achtzehn Monate in der Gemeinde Philadelphia, danach ging er nach Staten Island, wo er vier Jahre seinen Dienst tat, weilte wieder in Nazareth von 1817 bis 1822, wo er als zweiter Gemeinhelfer und Inspektor der Knabenanstalt diente. 1819 wurde er durch Bischof C. G. Hüffel zum Presbyter ordiniert.

Von 1822 bis 1829 lebte er in Lititz, Pa., wo er Gemeinhelfer und eine zeitlang Inspektor der Mädchenanstalt war. Drei seiner Kinder starben in Lititz, es blieben ihm die Söhne Julius und Ferdinand. Er setzte seine Kompositionsarbeit in Lititz fort, und das Lititzer Musikverzeichnis führt achtunddreißig seiner Kompositionen an, einschließlich einer seiner zwei Gesangbuchmelodien. Diese ist eine Bearbeitung von einem seiner Chorstücke.

1829 wurde er nach Salem (North Carolina) als Gemeinhelfer und Vorsitzender der Provinzialhelferkonferenz für die Südprovinz berufen. Während der Zeit dort besuchte er 1832 die neue Gemeinde in Hope (Indiana) und 1835 wurde er durch Johann Daniel Anders und Andreas Benade zum Bischof eingesegnet, der Gottesdienst fand in Lititz statt. Diese Einsegnung fand während der Hundertjahrfeier der Ordination des ersten Bischofs der Erneueren Brüder-Unität (1735) statt.

Im Jahre 1836 besuchte er die Generalsynode in Herrnhut, wobei er von seiner Familie begleitet wurde. Dies zeigt deutlich, dass seinem Wunsch, in den Dienst nach Europa zurückzukehren, entsprochen worden war. Samuel Reinke sagt über Bechlers Verlangen nach Europa zurückzukehren: "Am Schluss der Synode wurde sein Gehorsam noch einmal sehr auf die Probe gestellt, da er aufgefordert wurde, dem Ruf. . . zu folgen, der erste Gemeinhelfer der Gemeinde in Sarepta in Russland zu werden".⁹ Die Jahre erwiesen sich jedoch als angenehm für ihn.

Nach der erstfolgenden Generalsynode 1848 wurde er nach Zeist geschickt, wo er bis 1852 blieb, als er nach Berlin berufen wurde. Da er sich in fortgeschrittenem Alter befand, bat er, sich zur Ruhe setzen zu dürfen, und zog im August 1852 nach Herrnhut um. 1853 verlor er sein Augenlicht. Nach einem

9 *The Moravian*, Jg. 2, Nr. 26, (26. Juni 1857), 202.

allgemeinen Verfall seiner Gesundheit entschlief er am 18. April 1857 im Alter von 73 Jahren, drei Monaten und elf Tagen. Seine irdische Hütte wurde auf dem Hutberg begraben.

Bechlers Musik

Während meines ersten Besuchs im Herrnhuter Archiv verbrachte ich ein paar Tage damit, mit dem Musikkatalog zu arbeiten, und war überrascht, dass es hier keine Bechlerstücke in der Musikaliensammlung gibt.¹⁰ Das zeigte mir, dass er seine erhaltenen Kompositionsarbeiten während seines Dienstes in den amerikanischen Provinzen getan hatte und dass die amerikanischen Bestände bis jetzt die einzigen Quellen für sein Werk sind. Kurz überschlagen, gibt es 51 Titel in den Beständen der Gemeinde Bethlehem, zweiundzwanzig in den Salemer Schwesternbeständen, neunzehn in der Musikaliensammlung der Gemeinde Lancaster und zehn im Bestand des Johannes Herbst. Die Kataloge für den Zeister Bestand, die durch das Rijksarchief in Utrecht zusammengestellt worden sind, haben drei Stücke aufgelistet – alle sind auch in den amerikanischen Beständen vorhanden. Müssen wir das so verstehen, dass er seine musikalischen Arbeiten aufgab, als er nach Sarepta ging, und müssen wir davon ausgehen, dass die Stücke im Zeister Bestand durch Bechler selbst dort hingebracht worden sind? Wenn es so ist, warum hörte seine Kompositionsarbeit auf, als er nach Europa zurückkehrte? Oder gab es Werke, die in Sarepta komponiert wurden, die jetzt verloren sind? Viele unbeantwortete Fragen bleiben für den Bechler-Forscher, die möglicherweise nie gelöst werden.

Obwohl es zahlreiche Beispiele gibt, die man für das Studium von Bechlers Kompositionswerk nehmen könnte, müssen wir uns auf vier in der verbleibenden Zeit beschränken. Zwei davon sind Chorstücke, die anderen sind Gesangsbuchmelodien, die er komponierte.

Kommt, ach kommt, ihr Gnadenkinder ist ein Chorstück nach einer Strophe von *Herz und Herz vereint zusammen*, 1723 von Zinzendorf geschrieben. In älteren Fassungen des Textes bis 1735 hieß die erste Zeile *Kommt, ach kommt, ihr Gotteskinder*.¹¹ In dem Satz von Bechler ist es ein Stück von 76 Takten, das für vier Stimmen, zwei Hörner, 1. und 2. Geige, Cello und Orgel gesetzt ist. So wurde

10 Der Musikalienkatalog des Unitätsarchivs umfasst nur Kompositionen bis 1830. Spätere Musikwerke sind im alten Musikalienkatalog nicht berücksichtigt worden. Die Katalogisierung wird seit 2000 auch für jüngere Kompositionen fortgesetzt. Dabei sind auch Werke Bechlers aufgefunden worden.

11 Herrnhuter Gesangbuch 1735.

es im Bestand der Lititzer Gemeinde gefunden.¹² Die Partituren in anderen Beständen unterscheiden sich geringfügig. Nach einer Einleitung von 12 Takten wird der Text mit Zwischenspielen gesungen und löst sich mit einem letzten 3 Takte währenden Hornspiel auf.

Das zweite Chorstück *Dank, Anbetung, Lob und Ehre* befindet sich in der Musikaliensammlung von Nazareth, instrumentiert für Sopransolo, vier Stimmen, zwei Querflöten, zwei Klarinetten, zwei Hörner, 1. und 2. Geige, Viola, Cello und Orgel. Während kürzlich ein vollinstrumentierter Satz und ein Satz mit Klavierbegleitung und einer Stimme herauskam, beide ediert durch Nola Reed Knouse, möchte ich bei diesem Werk auf die ersten vier Takten aufmerksam machen, die als Melodie mit dem Text *Singt dem Herrn, in vollen Chören*, wie er im Bestand der Gemeinde Bethlehem gefunden wurde, in das Gesangbuch aufgenommen wurde.¹³ Dieser musikalische Satz erschien das erstmal im amerikanischen Gesangbuch 1876, zu einem Text von John Miller: "Christ the Lord, the Lord most glorious", der bereits 1789 in John Swertners britischem Gesangbuch abgedruckt wurde und in vielen amerikanischen Brüdergemeinen zu Weihnachten gesungen wird.

Die amerikanische Brüdergemeinde hatte immer eine starke Zuneigung zu Henriette Marie Luise von Hayns *Weil ich Jesu Schäflein bin*, das von Allen W. Schattschneider "das Lieblingslied jedes Brüdergemeinmitglieds" ("every Moravians favourite hymn") genannt wurde. Eine einzelne Vertonung dieses Textes, sowohl in deutsch als auch in englisch, ist im Bestand der Bethlehemer Gemeinde in Bechlers Autograph erhalten.¹⁴ Dieses Werk wurde von Nola Reed Knouse ediert und kann sehr gut als Sopransolostück oder als Duett mit einer Altstimme aufgeführt werden. Das Stück ist seit einem Jahrhundert oder noch länger, nicht verwendet worden, bis es 1997 durch mich während der Aufnahme der Musikbestände in Bethlehem auf Mikrofilm entdeckt wurde. Es erinnert sehr an einen Satz von Johannes Herbst für den Gebrauch an der Mädchenschule in Lititz, das in seinem Werk *Hymns to be Sung at the Pianoforte* enthalten ist. Ich vermute, dass das für einen ähnlichen Anlass geschrieben worden ist, obwohl es für jedwede Stimmenanordnung passend ist.

Das letzte Stück, das ich erwähnen möchte, ist eine Melodie, die mit einem Text von John Swertner *Sing Hallelujah, Praise the Lord* aus 1789 verwendet wird. Dieses Lied gibt es nur in englisch gibt, und es wurde geschrieben, um eine zusätzliche halbe Seite im britischen Gesangbuch der Brüdergemeinde jenes Jahrs

12 150. 2.

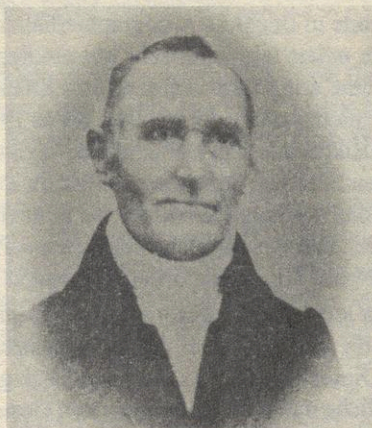
13 655.1b.

14 483.5a.

zu füllen. Der genaue Ursprung dieser Komposition ist nicht vollständig bekannt, aber meine Forschung, die ich im Zusammenhang des Mikrofilmprojekts der Moravian Music Foundation im Jahr 1997 betrieb, brachte mich zur Überzeugung, dass sie am Ende des Krieges 1812 entstand, als der Friede für den amerikanischen Kontinent nach dem Abkommen von Gent wiederhergestellt wurde. Im Bethlehemener Musikbestand befindet sich eine Fassung dieser Melodie mit einem Text, der von der Rückkehr des Friedens und der Güte Gottes spricht.¹⁵ Peter Wollé nahm diese Melodie nicht in sein 1836 gedrucktes Choralbuch auf. Erst in den *Offices of Worship* (1876) taucht die Melodie zu dem Text von Swertner auf. Seitdem hat ihre Verwendung und Popularität bis zu dem Punkt zugenommen, dass Thor Johnson, Begründer der amerikanischen Moravian Music Festivals, sie den "Nationalhymne der Brüdergemeine" in Amerika nannte.

Albert Frank, Johann Christian Bechler.

Johann Christian Bechler was born on the island of Oesel in the Baltic in 1784 and educated at the Moravian schools at Niesky and Barby. He taught at the Paedagogium at Barby where he instructed organists for service in the church. In 1806, he was called to Nazareth, Pennsylvania to become one of the first professors in the Theological Seminary which opened in 1807. From that time, he began to compose anthems and hymn tunes which were used in the American Moravian congregations. In 1835, he was consecrated bishop and in 1836 attended the General Synod. He then served in Sarepta, Zeist and Berlin and retired to Herrnhut where he died in 1857. His music work is undergoing a new popularity now and further material is appearing which make his labor an ongoing topic of interest.



15 Bethlehem Congregation Collection 483.1b.

GOTTESDIENSTLICHES MUSIZIEREN ALS VORSPIEL ZUR HIMMLISCHEN HARMONIE: DER EINFLUß DER BAROCKEN MUSIKANSCHAUUNG AUF ZINZENDORFS ABBILD- UND HARMONIEBEGRIFF

Anja Wehrend, Mülheim / Ruhr

Das Jüngerhausdiarium notiert am 11.9.1758 folgende Äußerung von Zinzendorf:

“Und das schöne Gebet: “Thu auf den Mund zum Lobe dein”, ist ein wesentliches, zu dem Gottesdienst, zum Vorspiel der himmlischen Harmonie und der Haufen, die dort feyern, gewiß ein unentbehrliches Stück.”¹

Dies ist eine von vielen Äußerungen Zinzendorfs über den Zusammenhang zwischen Gemeinmusik und himmlischer Harmonie, an der deutlich wird, wie stark das brüderliche Denken über Gemeinmusik zu Lebzeiten Zinzendorfs von der barocken Vorstellungswelt durchdrungen ist. Die Äußerung integriert sowohl den Abbild- als auch den Harmoniebegriff, die beide in der barocken Musikanschauung lebendig waren. Wenden wir uns zunächst dem letzteren zu.

Um den Begriff ‘Harmonie’ in seiner Bedeutungstiefe umfassend verstehen zu können, müssen wir erst dessen historische Dimension näher beleuchten. Der Begriff ‘*Harmonie*’ findet im abendländischen Denken in zahlreichen Disziplinen der Wissenschaft und Kunst Verwendung, seine Bedeutung ist äußerst vielschichtig. In seinem ursprünglichen Sinn beinhaltet der aus dem Griechischen stammende Begriff die Vereinigung von Entgegengesetztem zu einem geordneten Ganzen sowie das Streben nach Ausgeglichenheit und hat somit seine Wurzeln im dualistischen Denken.² In der griechischen Philosophie bezog sich der Harmoniebegriff nicht nur auf die hörbare Vokal- und Instrumentalmusik im Sinne von ‘Wohlklang’, sondern auch noch auf die unhörbare Musik des Makro- und Mikrokosmos. Er konkretisierte sich in den beiden Vorstellungen von der Spärenharmonie des Weltalls und der Leib-Seelen-Harmonie des Menschen. Hiermit wird ein spekulativer Umgang mit Musik angesprochen, der zunächst mehr mit Theologie als mit Musikpraxis zu tun hat. Im Mittelalter lebte dieses

1 11.9.1758: *Jüngerhausdiarium* [=JHD] 1758, Bd. 6, S. 368; (2. Ex. Unitätsarchiv).

2 Vgl. MGG 2, Sachteil 4, Sp. 117; Paul von Naredi-Rainer (Heinrich Hüschen), Art. Harmonie, in: MGG 2, Sachteil 4, Sp. 117.

Denken als kosmologischer Harmoniebegriff in der Vorstellung von der *musica mundana*, als psychologischer Harmoniebegriff in der Vorstellung von der *musica humana* weiter. Beide Anschauungen bestimmten nachhaltig das musikalische Denken der Barockzeit und blieben in christlich modifizierter Form vor allem im Denken der lutherischen Tradition bis zum Ende des 18. Jahrhunderts lebendig, verloren jedoch für die Musikanschauung des Spätbarock und der Vorklassik schon um 1730/40 mehr und mehr an Bedeutung.

Für das Verständnis des brüderischen Harmoniebegriffs ist die Vorstellung von der *musica mundana* und den damit verbundenen christlichen Modifikationen von entscheidender Bedeutung. Demzufolge gliedert sich der vorliegende Beitrag in drei Abschnitte:

1. Harmonie im Sinne der Musica mundana
2. Rezeption der Musica mundana in Zinzendorfs Denken
3. Der Abbildbegriff und dessen Rezeption in Zinzendorfs Denken

1. Harmonie im Sinne der Musica mundana

Die Musiktheoretiker des Mittelalters verstanden in Anlehnung an das Gedanken- gut der griechischen Antike unter *musica mundana* die auf bestimmten Zahlen- proportionen beruhende harmonische Ordnung im Weltall, "die sich einerseits in der Bewegung der Sphären, andererseits in der regelmäßigen Abfolge der Jahreszeiten, der Zusammenordnung der Elemente zeigte"³. Neben dieser aus der griechischen Antike stammenden Auffassung vom tönenden Kosmos existierte im Christentum die theologische Vorstellung vom ewigen Gotteslob der Engelhier- archien und eschatologischen Gemeinde. Sie leitete sich letzten Endes von biblischen Vorbildern ab: So spricht das Alte Testament im Buch Hiob (38, 7) vom Lobpreis Gottes durch die Gottessöhne und Morgensterne, im Buch Jesaja 6, 2-4 vom Gotteslob der Seraphime; im Neuen Testament schildert das Buch der Offenbarung in 5, 9 den Lobgesang der 24 Ältesten vor dem Lamm; in 14, 1-3 die Darbringung des ewigen Gotteslobes durch die singende und spielende Gemeinde; in 15, 3 das ewige Gotteslob der Engel und eschatologischen Gemeinde. Demzufolge verstand die christliche Denktradition das ganze Universum "als unaufhörlichen Lobpreis auf Gottes Herrlichkeit"⁴. Himmelskörper und Engel

3 Reckow, Fritz: Art. "Musica", in: Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Sp. 594b.

4 Hammerstein, Rudolf: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1. Aufl. 1962, 2. Aufl. 1990, S. 117.



Abb. 1: Frontblatt zu Athanasius Kircher's Buch "Musurgia Universalis", Rom 1650; Kupferstich von Johann Paulus Schor

waren gemeinsam am Lobpreis beteiligt. In theologischen und musikalischen Traktaten des Mittelalters wurde diese Vorstellung mit Begriffen umschrieben wie *musica angelica*, *musica coelestis*, *musica divina* oder auch *ecclesia triumphans*. Damit wurde im Unterschied zur antiken Denkvorstellung von dem aus sich selbst heraus erklingenden Kosmos im Christentum die Musik der Himmelskörper funktional gedeutet: Es gehörte zu ihrer Aufgabe, Gott zu loben.

Standen im Denksystem des Mittelalters noch beide Vorstellungen nebeneinander, unternahm die Scholastik zunächst im 14. Jahrhundert den Versuch einer Synthese. Allerdings stand bei der Klassifikation der unhörbaren Musik an erster Stelle die *musica coelestis vel divina*, die gleichzeitig die *ecclesia triumphans* integrierte, und erst an zweiter Stelle die *musica mundana* (z.B. bei Jacobus von Lüttich: *Speculum Musicae*, 1330).⁵ Im 15. Jahrhundert wurde der antike Begriff *musica mundana* durch die *musica angelica* ersetzt oder als *ecclesia triumphans* neu interpretiert (z.B. bei Nicolaus von Capua: *Compendium Musicale*, 1415).⁶ Wie grundlegend solche Vorstellungen auch noch das musikalische Denken der Barockzeit bestimmten, zeigen drei Kupferstiche (sowie auch allegorische Andachtsbilder des 17. und 18. Jahrhunderts).

Das Frontblatt zu Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (1650) ist emblematisch gedacht und gliedert sich in drei Bereiche. Die ersten beiden thematisieren die unhörbare Musik. Der obere Bereich zeigt die Trinität, angedeutet als gleichwinkliges Dreieck, die von neun Engelchören umgeben ist. Sie singen das Sanctus als 36-stimmigen Kanon, der wiederum aus neun vierstimmigen Chören besteht. Dieser *canon angelicus* repräsentiert in solcher Klangfülle die *musica coelestis*. Nach unten hin ist der Bereich des Himmels als die Welt Gottes abgeteilt gegen den Makrokosmos – als dessen Schöpfungswerk.

Der mittlere Bereich stellt den Makrokosmos in Form einer Kugel dar. Dieser Mittelbezirk repräsentiert die *musica mundana*, die somit der *musica coelestis* untergeordnet ist. Der untere Bereich vergegenwärtigt den irdischen Wirklichkeitshorizont und damit auch die hörbare *musica instrumentalis*.⁷

Das Frontblatt zu Johann Heinrich Buttstetts *Ut Mi Sol* (1716) bildet die *musica angelica* ab in Anknüpfung an Hiob 38, 7. Die im Kreis angeordneten zwölf Engel symbolisieren hier das Gotteslob der Kirche, die vier weiteren Engel das Gotteslob des Universums. Der Titel besagt, daß der Dur- und Moll-Dreiklang

5 Ebda., S. 131f.

6 Ebda., S. 137.

7 Vgl. Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1. Aufl. 1967, 2. Aufl. 1984, S. 406f.

von Ewigkeit her sind. Die zwei aufeinanderliegenden Dreiecke symbolisieren den Dur- und Moll-Dreiklang und diese wiederum die Herrlichkeit und Menschwerdung Gottes. Die zwölf Engel im Kreis versinnbildlichen die Kirche (zwölf



Abb. 2: Frontblatt zu Johann Heinrich Buttstett's Werk "Ut Mi Sol (c-e-g), Re fa La (d-f-a), tota Musica et Harmonia Aeterna", Erfurt 1716

Stämme Israels, zwölf Apostel), die vier weiteren Engel (“auf den vier Ecken der Erde” Offb. 7, 1) das Universum.⁸



Abb. 3: Frontblatt zu Michael Praetorius' Liederbuch "Musae Sioniae", 1607; Kupferstich

8 Blankenburg, Walter: Art. "Zahlensymbolik", in: MGG, Bd. 16, Tafel 120.

Der Kupferstich in Michael Praetorius' Liederbuch *Musae Sioniae* (1607) thematisiert auf der unteren Bildhälfte die *musica instrumentalis*, also die hörbare Musik. Gezeigt wird die Verteilung von Sängern und Instrumentalisten (Streicher, Bläser, Positiv, Regal, Orgel) bei der Aufführung einer mehrchörigen Komposition auf dem unteren Hauptchor und den beiden Emporen mit jeweils drei Dirigenten.⁹ Er thematisiert gleichzeitig auf der oberen Bildhälfte die *musica angelica* und *ecclesia triumphans*, also die unhörbare Musik. Das ewige Gotteslob wird auf der linken Seite von singenden Engeln, auf der rechten Seite von musizierenden Harfenspielern – mit König David an der Front – zelebriert. Gleichzeitig wird hier das irdische Musizieren als Abbild himmlischen Musizierens zum Ausdruck gebracht. Doch hierauf kommen wir im dritten Abschnitt dieses Beitrages zu sprechen.

2. Rezeption der Musica mundana in Zinzendorfs Denken

Das Harmonieverständnis Zinzendorfs stand ganz unter dem Einfluß der mittelalterlichen Vorstellung von der *musica mundana* und den damit verbundenen christlichen Modifikationen, wie es sich in seinen Äußerungen zur Himmels- und Gottesharmonie widerspiegelt. Hier kristallisieren sich zwei Ebenen heraus: die horizontale und die polare. Wenden wir uns zunächst der horizontalen Ebene zu (siehe hierzu Abb. 4, oberer Teil).

2.1 Horizontale Ebene des Harmoniebegriffs

Auf horizontaler Ebene bezeichnet Zinzendorf den Zusammenklang eines himmlischen Ordnungsgefüges mit 'Harmonie', was er durch den Gebrauch von Begriffen wie "Gottes Harmonie"¹⁰, "himmlische Harmonie"¹¹, Engel-Hierarchie"¹², "Englische Töne"¹³, "Schaar der vollendeten Geister"¹⁴, "Harmonie

9 Hoffmann, Hans: Art. "Aufführungspraxis", in: MGG, Bd. 1, Sp. 793f.

10 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 350f (UA, 2. Ex.).

11 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f (UA, 2. Ex.)

12 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 343 (UA, 2. Ex.)

13 Vgl. den Ausdruck "englische Musike". (6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA)

14 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

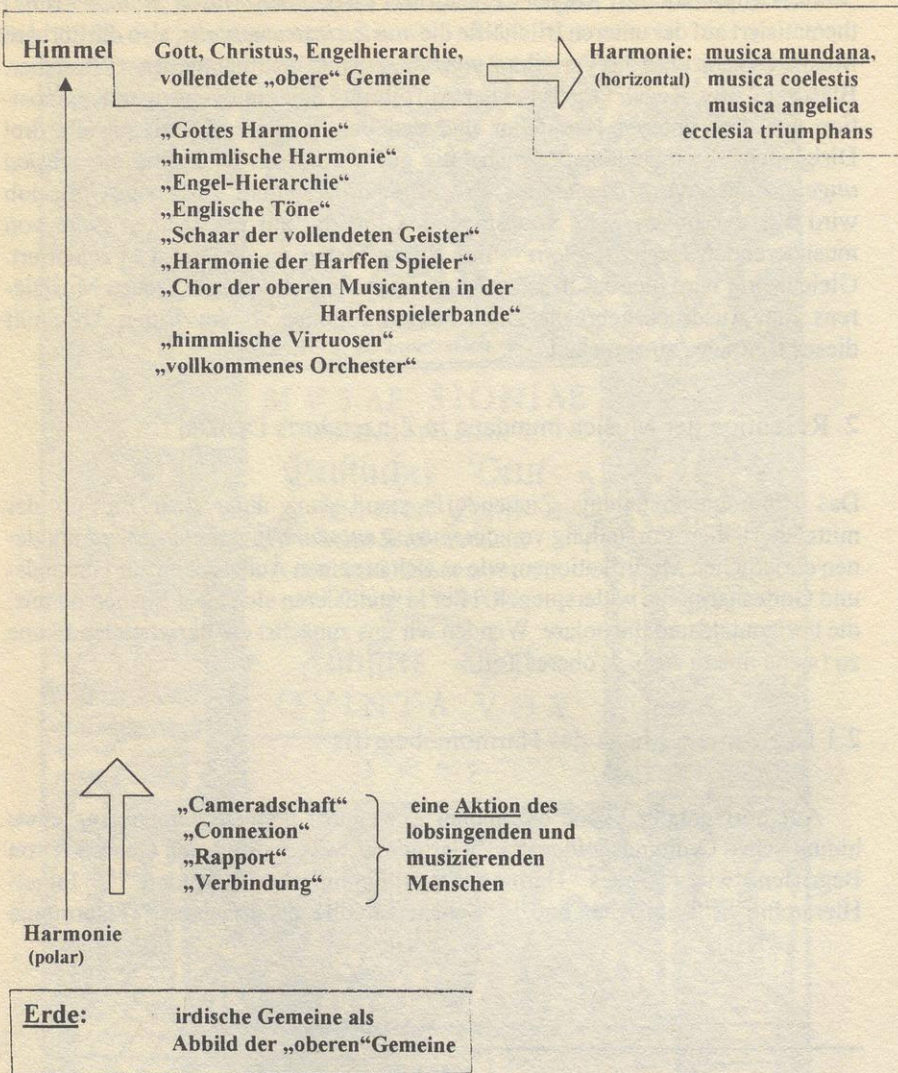


Abb.4: Horizontaler und polarer Harmoniebegriff bei Zinzendorf

der Harffen Spieler”¹⁵, “Chor der oberen Musicanten in der Harfenspielerbande”¹⁶, “himmlische Virtuosen”¹⁷ oder auch “vollkommenes Orchester”¹⁸ deutlich zum Ausdruck bringt.

Mit Begriffen wie “himmlische Harmonie”, “Engel-Hierarchie” und “Englische Töne” umschreibt Zinzendorf musizierende Engelwesen. Vorbilder für solche Vorstellungen berufen sich zum einen auf biblisches, zum anderen auf mystisches Gedankengut.

Mit Umschreibungen wie “Harmonie der Harffen Spieler”, “Chor der oberen Musicanten in der Harfenspielerbande”, “himmlische Virtuosen” oder “vollkommenes Orchester” weisen Zinzendorf sowie sein Mitarbeiter Gregor auf das vollendete Musizieren der “oberen” Gemeinde hin. Der Ausdruck “Harfenspieler” bezieht sich ganz konkret auf die in Offenbarung 14, 2b erwähnten 144.000 Harfenspieler. Solche verklärten Vorstellungen von der Musik entsprachen einer in der kirchenmusikalischen Tradition gängigen Anschauung; sie deckten sich mit dem typisch lutherisch-orthodoxen Topos von der “Himmlischen Cantorey”, der vermutlich vom Kantor Johannes Walter (1490-1570) tradiert wurde.¹⁹

Für Zinzendorf und Gregor stellt sich die himmlische Welt als einheitliches Gefüge dar – bestehend aus Gott, Christus, Engelwesen und der vollendeten “oberen” Gemeinde –, das sich als klingende Ordnung in einem unhörbaren, überirdischen Klang offenbart – als *musica coelestis*, *musica angelica* oder *ecclesia triumphans*.

2.2 Polare Ebene des Harmoniebegriffs

Jedoch umfaßt der Harmoniebegriff bei Zinzendorf auch noch eine polare Ebene (siehe hierzu Abb. 4, unten). Zwischen der “oberen” und der “unteren” Gemeinde

15 10.12.1744: Herrnhaagisches Diarium; UA, R.8.33.d.

16 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

17 1.4.1759: JHD 1759, Bd. 1, S. 603; UA (Abschrift eines Briefes des brüderischen Kirchenmusikers Gregor an Zinzendorf.)

18 Ebda.

19 Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: “Zwei Nürnberger Orgelallegorien des 17. Jahrhunderts. Zum Figur-Begriff der Musica Poetica” in: *Musik und Kirche* 1957, S. 173. Vgl. hierzu auch die Textsammlung von Straube, Karl: *Spielleute Gottes*, Berlin 1935, S. 95-104; ebenso Blankenburg, Walter: “Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle” in: *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, S. 141.

bestand ein wesensmäßiger Rangunterschied. Deshalb sah es Zinzendorf immer wieder als eine wichtige Aufgabe der Gemeinmusik an, im Prozeß des Singens einen aktiven Bezug zur "oberen" Gemeinde herzustellen. Dieses Beziehungsgefüge, das durch den lobsingenden Menschen zwischen den Polaritäten Himmel und Erde aktiv geschaffen werden soll, bezeichnet Zinzendorf ebenfalls als "Harmonie", wie es an folgenden Aussagen deutlich wird:

- Das "Herz aller Anwesenden" sei "durch die lieblichen Gesänge in eine Harmonie mit den oberen Chören zu bringen"²⁰.
- Das Loblied auf den Herrn sei "in voller Harmonie mit der obern Gemeinde"²¹ anzustimmen.

Hier nun ist der polare Aspekt des Harmoniebegriffs angesprochen: das von unten nach oben gerichtete aktive Bemühen, eine Verbindung zwischen Erde und Himmel herzustellen (siehe hierzu Abb. 4, Mitte). Häufig wird der in diesem Zusammenhang gebrauchte Harmoniebegriff durch andere Begriffe ersetzt wie z.B. "Cameradschaft"²², "Connexion"²³, "Rapport"²⁴ oder "Verbindung"²⁵. Wenn wir die eingangs erwähnte Definition von Harmonie betrachten, meint Zinzendorf hier nichts anderes als die Vereinigung der beiden Gegensätze "untere" und "obere" Gemeinde zu einem geordneten Ganzen.

Bemerkenswert ist, wie Zinzendorf die zu stiftende Verbindung zwischen Erde und Himmel charakterisiert; ich zitiere: als "nahe Connexion"²⁶, "charmante Connexion"²⁷, "Rapport (= Kontakt)"²⁸, das "merklich"²⁹ sein muß und als "modeste (= mäßige), aber doch seraphinische Cameradschaft"³⁰.

Vor allem mit der letzten – für die heutige Zeit eher unverständliche Umschreibung "seraphinische Cameradschaft" drückt Zinzendorf ein besonders

20 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von: "Memoires 1742"; abgedruckt in: *Zeitschrift für Brüdergeschichte*, VII, (1913), S. 201.

21 23.3.1760: JHD 1760, Bd. 1, S. 590; UA.

22 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

23 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA. Vgl. ebenso 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff und 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 343; UA (2. Ex.).

24 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

25 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

26 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA.

27 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

28 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

29 Ebda.

30 1.9.1759: Jüngerhausdiarium 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

intimes Beziehungsverhältnis aus. So wie die Seraphime von allen Engeln Gott und Christus am nächsten stehen, so soll die Gemeine im Prozeß des gemeinsamen Singens ein vertrautes und inniges Freundschaftsverhältnis zu Gott und Christus pflegen. Die anderen Umschreibungen drücken den gleichen Sachverhalt aus.

Der Anfang dieser Freundschaft wird für Zinzendorf z.B. während eines leisen und andächtigen Gemeinesangs im Gefühl des Hinaufgezogenwerdens spürbar:

“Aber es ist was desto himmlischer in dem doucen, sachten und sanften Ton, das einen zur Stunde *hinaufzieht* und mit den obern Chören in eine charmante Connexion bringt, darinn man nicht allemal steht”³¹.

Mit dem Nachsatz “darinn man nicht allemal steht” weist er jedoch darauf hin, daß der Moment, in dem die freundschaftliche Verbindung zur himmlischen Welt für den Musizierenden merklich werden kann, ein zeitlich außerordentlich kurzer Zustand ist. Demzufolge bringen seine Formulierungen zwei Gesichtspunkte zum Ausdruck: Zinzendorf empfindet somit einerseits eine tiefe Kluft zwischen den beiden Polaritäten Erde – Himmel. Andererseits aber hält er es für unverzichtbar, die Gemeine wiederholt zur Überwindung dieser Kluft aufzumuntern.

Die theologischen Voraussetzungen für diesen Gedankengang bildet die Erlösungstat Christi, auf deren Grundlage die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Mensch und Gott ja erst möglich ist. Ziel dieser aktiven Kontaktaufnahme mit der himmlischen Welt ist es, das ganze Gemeindeleben auf die fühlbare Nähe zu Christus hin auszurichten. Zinzendorf selbst umschrieb diese Lebensausrichtung als liturgisch leben oder “Umgang mit dem Mann, der mich geschaffen und versöhnet hat”³², was Dietrich Meyer in der Kurzformel “täglicher Umgang mit dem Heiland”³³ sehr treffend zusammenfaßt.

Daß Kluftüberwindung und Kontaktaufnahme mit Christus auch für Johann Daniel Grimm das Hauptanliegen der Gemeinmusik darstellt, ist folgenden Äußerungen aus seinem musikdidaktischen Handbuch zu entnehmen:

31 Ebda.

32 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von: *Der Predigten die der Ordinarius Fratrum von Anno 1751. Bis 1752. Zu London gehalten hat.* Zweyter Band, London und Barby 1757, S. 213; Faksimiledruck in: Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. *Londoner Predigten*, Hauptschriften, hrsg. v. Erich Beyreuther und Gerhard Meyer, Bd. V, Hildesheim 1963.

33 Meyer, Dietrich: “Christus mein ander Ich”. Zu Zinzendorfs Verhältnis zur Mystik; in: *Zeitwende*, 54. Jg. 1983, S. 93.

“Die Music ist es, deren selige Bestimmung durch ihn [d.h. Jesus] darin besteht, daß der Mensch in der allerhöchsten Liturgie in dem nächsten und vertrautesten Umgang mit Ihm, durch dieselbe [d.h. Musik] verwirklicht ist.”³⁴

An anderer Stelle spricht er speziell den Gesang als Methode zur Kontaktaufnahme an:

“Die menschliche Kehle ist das originale musicalische Werkzeug, welches uns der Heiland dazu geschaffen hat, daß wir *dadurch singend mit ihm reden können*.”³⁵

In seiner nächsten Äußerung geht Grimm noch weiter; hier erfährt die Kontaktaufnahme insofern eine Steigerung, daß dem Menschen in Aussicht gestellt wird, im Prozeß des Musizierens die Kluft zwischen Mensch und Christus tatsächlich überwinden zu können:

“Die Hauptmaterie, wovon wir singen und spielen, ist die Geschichte seiner Menschwerdung, seines Lebens, Leidens u[nd] Todes bis ins Grab. So singen u[nd] spielen wir auch *von seiner lieben Nähe, mit welcher Er fühlbar unter uns gegenwärtig ist, bis wir Ihn mit allen seinen Wunden mit unsern Leibesaugen leibhaftig sehen werden*.”³⁶

Hier findet ein dynamischer Prozeß statt: persönliche Teilhabe an der erhofften Begegnung mit Christus. Damit diese Dynamik im Prozeß des Musizierens tatsächlich auch initialisiert werden kann, ist es ausgesprochen wichtig, daß den Musikern, die ja im Prozeß des gottesdienstlichen Musizierens ein priesterliches Amt vollzogen, die dazu notwendigen musikpraktischen Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Verfügung stehen:

“Priesteramts pflegen, liturgisieren, thut allein das Herz. So gewiß dieses ist, so wahr bleibt es eben dennoch auch, daß alle Gaben u[nd] Fähigkeiten, durch welche alle Materialien, die zu einem liturgischen Amte nothwendig sind, durch Lernen u[nd] Übungen brauchbar gemacht worden, auch da seyn müssen.”³⁷

Demzufolge kann nur eine mit guter Qualität ausgeführte Gemeinmusik als Brücke zum Christuserleben fungieren und damit eine Harmonie zwischen unterer und oberer Gemeinde stiften. Dies mag eine Erklärung dafür sein, daß in der Gemeinde stets auf ein niveauvolles Musizieren Wert gelegt wurde. Davon zeugen nicht nur brüderische Quellen, sondern vor allem auch Berichte von Außen-

34 Grimm, Johann Daniel: “Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof, besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplemente, nebst einer Beylage, die Zeichnungen und Aufgaben in sich enthalten”, Hs. 1753, S. 137, UA, Mus A2:2. Die vorliegende Handschrift erscheint 2001 in der Reihe: Hallesche Forschungen u.d.T. Pietismus und Liedkultur, hg.v. Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann, Tübingen (Verlag Niemeyer).

35 Ders., a.a.O., S. 25.

36 Ders., a.a.O., S. 159f.

37 Ders., a.a.O., S. 225.

stehenden, die immer wieder die Kultiviertheit brüderischen Musizierens lobend erwähnen.³⁸

2.3 Gemeinmusik als Weg zur Seligkeitserfahrung – als Weg zur spürbaren Teilhabe an der “oberen Gemeinde”

Damit die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Mensch und Gott schon hier im irdischen Dasein spürbar werden konnte, mußte sich laut Zinzendorf der gläubige Mensch z.B. im Prozeß des gemeinschaftlichen Musizierens unbedingt vom Herzen aus nach der Nähe Christi sehnen und mit Liebe zu ihm durchdrungen sein.³⁹ Wurde sich der lobsingende Mensch dieser freundschaftlichen Verbindung zur himmlischen Welt im Innern gewiß, fühlte er sich für einen kurzen, beglückenden Moment des ewigen Heils teilhaftig. Zinzendorf beschrieb einen solchen Moment folgendermaßen:

“Daraus entsteht, [...], die Lust zum Singen: Die inclination [d.h. Neigung] sich aus der Hütte zu singen u. liturgica zu halten. Daher kommt der Stimulus, die Begierde, seine Seligkeit in Worten auszudrücken, sich davon hören zu lassen, dem Heilande, seinem Vater und h[eiligen] Geiste, den Geistern der vollendeten Gemeinde und den h[eiligen] Engeln die Gedanken unsers Herzen darzulegen”⁴⁰.

Der Mensch war demnach so ergriffen, beglückt und überwältigt von der kurzzeitig erlebten Himmelsnähe, daß er gar nicht anders konnte, als seine Seligkeitserfahrung voller Begeisterung herauszusingen. Die in diesem Zusammenhang häufig von Zinzendorf gebrauchte Formulierung “sich aus der Hütte zu singen”⁴¹ veranschaulichte die von starkem Enthusiasmus geprägte innerseelisch empfundene Seligkeitserfahrung und rückt sie in die Nähe der Ekstase. An einer anderen Stelle bezeichnet Zinzendorf diese Erfahrung mit dem Bild des Hinaufgezogenwerdens, das für den Gläubigen eine spürbare Teilhabe z.B. am ewigen Lobgesang der oberen Gemeinde bedeutet. Die tiefe Kluft zwischen Alltagsrealität und verheißener himmlischer Zukunft scheinen für einen

38 Vgl. Vogt, Peter: “Listening to »Festive Stillness«: The Sound of Moravian Music according to Descriptions of Non-Moravian Visitors”. In: *MMJ* 44.1 (1999): 15-23. Vogt hat hierzu eine anschauliche Zitatensammlung zusammengestellt.

39 “Dem Heiland ist an unserer liebe was gelegen. Er dispendirt uns vielleicht in vielen sachen, [...], aber in ansehung der liebe versteh Er keinen scherz. [...] Der Heiland läßt uns nicht recht ruhig werden überm nicht genug lieb haben.” (Zinzendorf: *Londoner Predigten*, Bd. 2, S. 331.)

40 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767ff; UA.

41 Ebda.

Augenblick aufgehoben zu sein, Diesseits und Jenseits zu einem einheitlichen, gleichzeitig erlebbaren Ganzen zu zerschmelzen und eine Harmonie zu bilden. Ein derartig fundamentales Erlebnis – mit einer Ekstase vergleichbar – erinnert an ähnliche Erfahrungsberichte von Mystikern, die exakt diesen beseligenden Moment der Gottesgemeinschaft mit *unio mystica* beschrieben.

3. Rezeption des Abbildbegriffs in Zinzendorfs Denken

Wenden wir uns nun dem Abbildbegriff in Zinzendorfs Gedankenwelt zu, der ebenfalls dem Mittelalter entstammt und Zinzendorfs Denken erheblich prägt. Wie sehr er die Wirklichkeitsvorstellung der Brüdergemeine des 18. Jahrhunderts insgesamt beeinflusst hat, geht nicht nur aus zahlreichen Diariumsnotizen, sondern auch aus der Titelblattgestaltung des Herrnhuter Gesangbuchs hervor.



Abb. 5: Kupferstich im Herrnhuter Gesangbuch von 1735

Der Kupferstich zeigt, daß sich die irdische Brüdergemeine als Abbild der vollendeten Gemeine oder – entsprechend ihrem üblichen Sprachgebrauch – der “oberen” Gemeine verstand. Wie ihrer Vorstellung gemäß im Himmel die vollendete Gemeine Christus als das Lamm in demütiger Haltung anbetete, so

betete analog hierzu die Brüdergemeine als Abbild im Gemeinsaal den ihrem Verständnis nach unsichtbaren Christus an. Doch welche Bedeutung hat der Abbildbegriff in der barocken Musikanschauung?

3.1 Zur Bedeutung des Abbildbegriffs in der barocken Musikanschauung

Der Abbildbegriff – auch *figura* genannt - kennzeichnet “die realprophetische Interpretation eines konkret innergeschichtliches Sachverhalts, der auf ein gleichfalls sich geschichtlich erfüllendes Ereignis hindeutet”⁴². Hierbei war es gleichgültig, ob sich das verheißene Ereignis schon erfüllt hatte oder ob es noch ausstand. Wie eben bei dieser Deutungstechnik das Alte Testament als *figura* des Neuen Testamentes, so wurde auch das innergeschichtliche Geschehen als *figura* neutestamentlicher Verheißungen verstanden. Dementsprechend sah der barocke Mensch im “diesseitigen Geschichtsverlauf einen Teilbezirk des großen weltgeschichtlichen Heilsplans, dessen endgültige Erfüllung noch”⁴³ ausstand. Konsequenterweise ergab sich daraus für die Musikanschauung, irdische Musik zu verstehen als eine *figura* der *musica angelica* oder *ecclesia triumphans*, wie sie in den neutestamentlichen Verheißungen der Offenbarung – ich habe sie eingangs erwähnt – beschrieben wurden.

In Musiktraktaten der Renaissance- und Barockzeit wird dieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen irdischer und verheißener himmlischer Musik auf zweifache Weise charakterisiert, irdische Musik entweder als unvollkommenes oder vorläufiges Abbild der *ecclesia triumphans*. Gleiches galt für die Musikauffassung lutherischer Theologen des 17. Jahrhunderts. Das unvollkommene Abbild drückte sich in Umschreibungen aus wie “Hülse”⁴⁴ oder “Schatten”⁴⁵, das vorläufige Abbild in Umschreibungen wie “Vorgesmack”⁴⁶ oder “Vorspiel”⁴⁷. Letzten Endes steht hinter solchen Gedankengängen die Vorstellung von der

42 Dammann, a.a.O., S. 445.

43 Ebda.

44 Eggebrecht, a.a.O., S. 173.

45 Ebda.

46 Grossgebauer, Theophil: *Wächterstimme Auß dem verwüsteten Zion. ...*, Frankfurt am Main 1661, S. 212; zitiert nach Bunners, Christian: “Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts”, (Dissertation Rostock 1962), Göttingen 1966, S. 86, (Zitat 184). Ebenso bei Eggebrecht, a.a.O., S. 173.

47 Ebda., Anm. 7.

analogia entis, d.h., das geschaffene irdische Sein wird als Schatten des ungeschaffenen ewigen Seins verstanden.

3.2 Zum Abbildbegriff bei Zinzendorf

Der oben geschilderte Abbildbegriff bestimmt im wesentlichen auch Zinzendorfs Musikverständnis:

- “Unsere Stimme ist [= beim Singen von Liturgien] darum immer noch *zu leise* in der Himmelsharmonie, sie kommt *doch nicht* an die Chöre und ihre Agende, die um den Stuhl und ums Lamm herum sind.”⁴⁸

- “Und das schöne Gebet: “Thu auf den Mund zum Lobe dein [usw.]”, ist ein wesentliches, zu dem Gottesdienst, zum *Vorspiel der himmlischen Harmonie* und der Haufen, die dort feyern, gewiß unentbehrliches Stück. Das *Vorspiel* muß gespielt [...] seyn”⁴⁹.

Beide Texte beschreiben sehr anschaulich den Vorläufigkeitscharakter und die Unvollkommenheit irdischen Musizierens (siehe hierzu Abb. 6).

Wie stark Zinzendorfs Blickrichtung auf die endzeitgeschichtlichen Verheißungen fixiert war, bringt besonders der zweite Text zum Ausdruck. Formulierungen wie “*unentbehrliches Stück*”⁵⁰ oder “das *Vorspiel* muß gespielt [...] seyn”⁵¹ betonen sehr deutlich die Notwendigkeit der irdischen Gemeinmusik in ihrem Vorläufigkeitscharakter und erwecken den Eindruck einer zwingenden Notwendigkeit, himmlische und irdische Welt schon hier im Diesseits miteinander zu verbinden.

Hinter seiner Haltung verbarg sich aber eine tiefergehende Motivation: Zinzendorfs Bewußtsein war zum Teil noch von der Naherwartung geprägt, und er lebte in einer ständigen Spannung zwischen Alltagsrealität und der im Neuen Testament geoffenbarten Zukunftsverheißung, wobei er das innerweltliche Geschehen – verstanden als vorläufiges Abbild himmlischer Zukunft – stets an der Verheißungsgewißheit kontrollierte.⁵²

48 26.3.1760: Jüngerhausdiarium 1760, Bd. 1, S. 633f; UA; vgl. ebenso 11.9.1758: Jüngerhausdiarium 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

49 11.9.1758: Jüngerhausdiarium 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

50 Ebda.

51 Ebda.

52 Vgl. Dammann, a.a.O., S. 445 u. 449.

Himmel: vollendete „obere Gemeinde“

Vorläufiges Abbild

Gesang als Vorspiel der
himmlischen Harmonie
schon hier singen zu dürfen, ist
ein Vorrecht

Unvollkommenes Abbild

Stimme klingt unvollkommen
Stimme klingt zu leise

Erde : irdische Gemeinde als
Abbild der „oberen“Gemeine

Abb. 6: Abbildbegriff bei Zinzendorf

Daß sich der polare Harmoniebegriff ebenso wie der Abbildbegriff auch in der brüderischen Lieddichtung widerspiegelt, zeigen exemplarisch folgende zwei Liedtextbeispiele aus dem jetzigen Gesangbuch der Brüdergemeine:

BG 208

Dichter: N.L. von Zinzendorf

Ihr Scharen vor des Lammes Thron, ihr muntern Flammenwagen,
ihr, die ihr habt den Menschensohn zur Herrlichkeit getragen,
und die ihr aus der Zeit ihm nachgefahren seid:
kommt, tretet in die Harmonie,
singt Jesu droben! Wir tun's hie.

Im Himmel und auf Erden tönt durch unzählbare Chöre
in Harmonie: Wir sind versöhnt, Gott und dem Lamm sei Ehre.

4. Ausblick

Fragen wir abschließend nach den Gründen, warum Zinzendorfs Musikverständnis so maßgeblich durch veraltete Vorstellungen geprägt war. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß gerade im Rahmen der lutherischen und mystischen Frömmigkeitsliteratur die Rezeption neutestamentlicher Aussagen über die *musica angelica* und *ecclesia triumphans* als Vorbild und Rechtfertigung irdischen Musizierens nicht unterschätzt werden darf. Ferner wurden solche Vorstellungen auf Andachtsbildern tradiert. Da Zinzendorf durch seine bereits früh beginnende Auseinandersetzung mit erbaulichen und theologischen Schriften immer wieder mit diesen veralteten Musikvorstellungen konfrontiert wurde, ist es nur logisch, daß sie sein Denken so nachhaltig bestimmten.

Anja Wehrend, 'Music-making in worship as a prelude to heavenly harmony: the influence of the baroque view of music on Zinzendorf's concept of image and harmony'

Fully in line with Baroque thinking, Zinzendorf saw a connection between congregational music and heavenly harmony. The author illuminates the concept of 'harmony' in its historical dimension. The idea of '*musica mundana*' and the Christian modifications of it are of decisive importance for an understanding of the Moravian concept of harmony. Consequently, this article falls into three sections: (1) harmony as understood in the tradition of *musica mundana*; (2) the influence of the tradition of *musica mundana* in Zinzendorf's thinking; (3) the concept of 'image' and its influence on Zinzendorf's thinking. Zinzendorf's consciousness was in part still shaped by expectation of the imminence of Christ's second coming, and he lived in a constant tension between everyday reality and the eschatological vision revealed in the New Testament. Zinzendorf's understanding of music was marked by antiquated ideas. In his study of devotional and theological literature, which began very early, he was repeatedly confronted with antiquated ideas of music, and it is only logical that these shaped his thinking so strongly.

ZWISCHENSPIELE IM HERRNHUTER CHORALGESANG

Alice M. Caldwell, Easton

Die protestantischen Kantoren und Kirchenmusiker von heute befassen sich wenig mit der historischen Aufführungspraxis von Kirchenliedern.¹ Wir geniessen schliesslich eine ununterbrochene Tradition von den volksliederhaften Anfängen in der Zeit der Reformation, über die Verlangsamung des Kirchenlieds im 18. und 19. Jahrhundert, bis zur heutigen Rückkehr zu den Ursprüngen. Wer aber versucht, im Rahmen der Musikgeschichte der Brüdergemeinde eine historische Singstunde zu rekonstruieren, wie ich es vor einigen Jahren in Bethlehem probiert habe, wird sich fragen: in welchen historischen Kontext gehört der Herrnhuter Choralgesang? Und, genauer gesagt, wie sollen wir die vorhandenen Quellen einer verlorenen, improvisierten Aufführungspraxis interpretieren? Von Dokumenten im Besitz verschiedener brüderischer Sammlungen erhalten wir Einsicht in die Begleitungspraxis des Herrnhuter Choralgesangs im Zeitraum von ungefähr 1750 bis 1850, eine Praxis, die sich von der heutigen stark unterscheidet.

Zuerst möchte ich eine kurze und sehr vereinfachte historische Übersicht des protestantischen Choralgesangs anbieten.² Mit Absicht haben Martin Luther und seine Nachfolger Volksmelodien der Reformationszeit verwendet, als sie ein neues Repertorium von protestantischen Liedern verfassten. Die Lieder dieser Zeit waren stark rhythmisch geprägt, und wurden im lebhaften Tempo einstimmig und unbegleitet gesungen. Als Beispiel zitiere ich die Originalfassung der Melodie, "Ein' feste Burg ist unser Gott:"

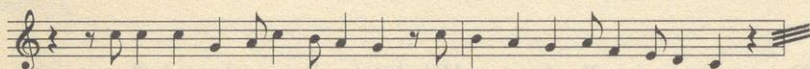
¹ Eine frühere Fassung von diesem Vortrag wurde an der Second Bethlehem Conference on Moravian Music (Moravian College, Bethlehem, Pennsylvania) Oktober 1996 gehalten. Für seine Beratung bei der Übersetzung dieses Vortrags danke ich Peter Vogt. Dank gebührt auch Frau Charlene Mowers des Moravian Museums in Bethlehem, PA., und ihren Mitarbeitern, Rev. Vernon Nelson vom Moravian Archives in Bethlehem und Dr. Paul Peucker und den Mitarbeitern des Unitätsarchivs in Herrnhut für ihre freundliche Unterstützung.

² Zur Geschichte des Zwischenspiels im protestantischen Gemeindegesang vgl. Walter Blankenburg und Karl Ferdinand Müller (Hg.), *Leiturgia: Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, 5 Bände (Kassel 1954-61), Bd. 4: *Die Musik des evangelischen Gottesdienstes*, Teil IV, "Der gottesdienstliche Liedgesang der Gemeinde" von Walter Blankenburg, 601-608. Friedrich Blume (Hg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Kassel 1965), Teil III, "Verfall und Restauration" von Georg Feder, S. 233.

Ein' feste Burg

Notenbeispiel 1

Aus: *Luther's Works*, hg. Ulrich S. Leupold
(Philadelphia: Fortress Press, 1965), 284.



Orgelbegleitung als Unterstützung für den Gemeindegesang tauchte erst am Anfang des 17. Jahrhunderts auf.³ Um 1690 erschienen die ersten Choralbücher, mit Melodien und beziffertem Baß, für den Gebrauch der Gemeindeorganisten. Hier finden wir auch die Fermaten am Ende der einzelnen Zeilen des Chorals.

Die Verbreitung der Orgelbegleitung, zusammen mit einer Änderung des ästhetischen Ideales im Gottesdienst, führte dazu, daß sich der Gemeindegesang verlangsamte und die Notenwerte der Melodien gleichmäßig wurden. Als Beispiel und zum Kontrast zitiere ich nun den Choral "Ein' feste Burg ist unser Gott" in einer Harmonisierung von Bach:

Ein' feste Burg

Notenbeispiel 2

Aus: J. S. Bach, *371 Harmonized Chorales*, hg.
A. Riemenschneider (New York: G. Schirmer,
1941), Nr. 250.

³ Zu den Anfängen der Orgelbegleitung im protestantischen Gemeindegesang vgl. Martin Blindow, *Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands*, Kölner Beiträge zur Musikforschung XIII, Karl Gustav Fellerer (Hg.), (Regensburg 1957).

Die Frömmigkeit der protestantischen Kirche in der Zeit des Pietismus, einschließlich der 1727 erneuerten Brüdergemeinde, verlangte einen erbaulichen, innerlichen, würdevollen Stil des Gemeindegesangs. In seinem Choralbuch von 1784 beschreibt Christian Gregor den Herrnhuter Choralgesang mit Wörtern wie “feyerlich,” “langsam” und “gravitätisch.”⁴ Der Gemeindegesang der Herrnhuter wurde sogar von Zeitgenossen als ästhetisches Ideal empfunden, wonach andere Kirchen streben sollten.⁵

Wie langsam hat man denn eigentlich die Choräle gesungen? Aus der Einleitung zum *Württembergischen Choralbuch* von 1799 lernen wir: “Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann.” Ein Choralbuch aus Quedlinburg von 1831 behauptet: “Der Choral ist eine taktlose Composition, aus Tönen gleicher Mensur bestehend.”⁶ Wir können uns nun vorstellen, wie diese extreme Langsamkeit gewirkt hat. Jedes Gefühl von Rhythmus und Takt verschwindet. Man empfindet den Choral nicht als Melodie, sondern als eine rein harmonische Unterlage für den Liedtext, der den Gottesdienstteilnehmern reichlich Zeit gibt, sich in den Text zu versenken.

Nicht nur das langsame Zeitmaß, sondern auch die Fermaten, die am Ende jeder Zeile zu finden waren, erlaubten es dem Organisten, die Räume zwischen den Choralzeilen mit improvisierten Verzierungen zu füllen. Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren Orgelzwischenstücke im Choralgesang weit verbreitet, und wo eine Orgel fehlte, durften sie auch von Kantoren gesungen werden. Obwohl diese Zwischenstücke normalerweise improvisiert wurden, kann man in seltenen Quellen ausgeschriebene Choräle mit Zwischenstücken finden, wie zum Beispiel in einigen frühen Orgelwerken von Bach. Jetzt interessieren uns aber besonders die Beweise für die Praxis der Zwischenstücke in der Brüdergemeinde.⁷

Christian Gregor hat im Vorwort zu seinem Choralbuch von 1784 einige Hinweise über die Choralzwischenstücke geschrieben, die für seine Zeit als maßgebend gelten dürfen:

Alles, was bey dem Gesange der Gemeine fremde klingt, stört sowol dessen angenehme Uebereinstimmung, als die ruhige Andacht der Herzen. Diß ist sonderlich auch bey den Zwischenstücken von einer Gesangs-Zeile zur andern, zu merken. Wenn diese mehr etwas blos gekünsteltes,

⁴ Christian Gregor, *Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien* (Leipzig: Breitkopf, 1784; reprint Winston-Salem and Bethlehem: The Moravian Music Foundation Press, 1984).

⁵ Blankenburg, 603, und vgl. Marianne Doerfel, “Ein Lob des Herrnhutischen Gesangs aus dem 19. Jahrhundert,” *Unitas Fratrum* 42 (1997), 92-95.

⁶ Ebd., 602 und 604.

⁷ Vgl. Karl Kroeger, “On The Early Performance Of Moravian Chorales”, *Moravian Music Foundation Bulletin*, vol. XXIV, no. 2 (Fall-Winter 1979), 2-8.

oder gar unbedachtes und unschickliches sind, als daß die nach ihrem eigentlichen Zweck einen simplen, angenehmen und bestimmten Wegweiser zum Uebergange aus dem Vorherigen ins Folgende, abgeben: so stören sie den nahen Zusammenhang des einen mit dem andern.

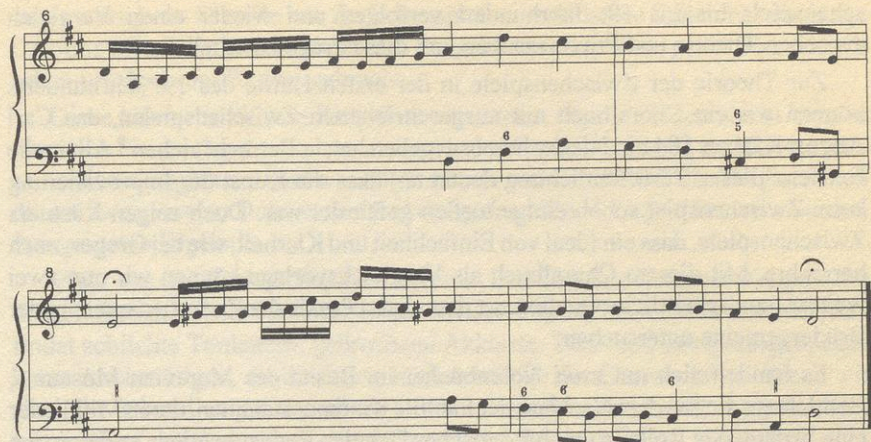
Man muß sich aber noch fragen: gibt es irgendwelche Beweise dafür, daß die Organisten im 18. Jahrhundert tatsächlich so gespielt haben, wie Gregor es in seinem Vorwort vorgeschrieben hat? Ich untersuchte also die 22 handschriftlichen Choralbücher im Besitz des Unitätsarchivs, die vermutlich aus der Zeit vor Gregors Choralbuch von 1784 stammen. Aus dem fast völligen Mangel an ausgeschriebenen Zwischenspielen in diesen Quellen darf man schließen, daß die Organisten dieser Zeit ihre Zwischenspiele improvisiert haben. Ich fand nur ein einziges Beispiel in einem handschriftlichen Choralbuch von 1769. Es erlaubt uns einen Vergleich zwischen Theorie und Praxis zu machen. Wir finden bei diesem Choral kurze, einstimmige Vor- und Zwischenspiele, die jeweils den Weg zum ersten Ton der nächsten Zeile genau nach Gregors Vorschrift weisen. Diese Melodie "Mach's mit mir Gott" entspricht bei Gregor dem Choral 90a.

Notenbeispiel 3

107. Machs mit mir Gott

Unitäts-Archiv Herrnhut
Choralbuch P17/1

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line, ending with a repeat sign. Fingerings are indicated with numbers 4, 5, 6, and 7.



Dieses Beispiel stimmt mit Gregors Idealen der Einfachheit und Gebräuchlichkeit überein. Ob es für eine ganze Epoche typisch ist, können wir leider aus Mangel an anderen Beispielen nicht sagen. Wir lernen aber aus anderen Quellen der Zeit, daß einige Organisten ihre Zwischenspiele doch über die theoretischen Grenzen hinaus improvisiert haben. In seinen *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1784) warnt der Musik-Theoretiker Christian Friedrich Daniel Schubart vor überflüssigen Verzierungen bei Zwischenspielen und wiederholt die Geschichte eines Herrnhuters, der sich über weltliche Einflüsse in der Choralbegleitung beschwert hat:

“Vor allen geilen Auswüchsen unter dem Choral muß man sich um so mehr hüten, als sie wie Gift in das Herz des Zuhörers einschleichen. Ein Herrenhuter wohnte vor einigen Jahren einem Gottesdienste bei, wo ein sehr guter, aber manchmal etwas petulanter Organist spielte. Der Organist beging die Unvorsichtigkeit, einen profanen Satz zum Zwischenspiele zu wählen. Nach geendigtem Gottesdienste sagte der Herrenhuter zum Organisten: “Sie haben mich heute geärgert, denn den Läufer zwischen dem Choral hörte ich vor zwanzig Jahren in einer Komödie.”⁸

Dieses Zitat wirft die Frage auf, ob am Ende des 18. Jahrhunderts eine Spannung zwischen einerseits Einfachheit und Gebräuchlichkeit der Zwischenspiele, und andererseits dem Bedarf der Organisten sich künstlerisch auszudrücken, entstanden sein könnte? Wir müssen der weiteren Entwicklung des Choralzwi-

⁸ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Hg. Ludwig Schubart (Vienna: J. V. Degen, 1806; Neuauflage Leipzig: Reclam, 1977), S. 219.

schenspiels bis ins 19. Jahrhundert verfolgen und wieder einen Vergleich zwischen Theorie und Praxis machen, um diese Frage zu erhellen.

Zur Theorie der Zwischenspiele in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts können wir ein Choralbuch mit ausgeschriebenen Zwischenspielen, das Carl August Kästner 1841 in Niesky herausgegeben hat, in Betracht ziehen.⁹ Allein die Existenz dieser Veröffentlichung deutet an, dass die Kunst der Improvisierung beim Zwischenspiel schon einigermaßen gefährdet war. Doch zeigen Kästners Zwischenspiele, dass ein Ideal von Einfachheit und Klarheit, wie bei Gregor, noch herrschte. Mit diesem Choralbuch als Vergleichsvorlage können wir nun zwei weitere handschriftliche Quellen zur damaligen Praxis der Zwischenspiele in der Brüdergemeinde untersuchen.

Es handelt sich um zwei Notenbücher im Besitz des Moravian Museums, Bethlehem, die aus dem Nachlass der Familie Kummer stammen, deren Mitglieder eine bedeutende Rolle in den brüderischen Schulen Pennsylvaniens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gespielt haben.¹⁰ Ein undatiertes handschriftliches Notenbüchlein von vierzehn Seiten konnte durch Vergleich der Handschrift dem Lehrer und Schulleiter John Gottlob Kummer (1790–1846) zugeschrieben werden.¹¹ Das Büchlein, mit dem Titel “Tune Interludes” (“Choralzwischen-spiele”), wurde vermutlich zwischen 1835-1840 geschrieben und enthält ausgeschriebene Zwischenspiele zu 36 Chorälen aus dem Gregorschen Choralbuch. Um Platz zu sparen, hat der Verfasser die Choräle nicht völlig ausgeschrieben, sondern nur den letzten beziehungsweise ersten Akkord von jeder Zeile notiert. Man muß also die Choräle mit ihren Zwischenspielen rekonstruieren, um das gesamte Bild zu sehen.

Die älteste Tochter von John Kummer hieß Caroline und lebte von 1821 bis 1902. Als 17jährige hat sie ein eigenes Klavierbuch zusammengestellt (1838, MS 1394). In diesem handschriftlichen Notenbuch finden wir nicht nur vollständige Klavierstücke verschiedener Art, sondern auch einige Seiten Choralzwischen-spiele, zum Teil als Übungsfragmente, aber auch in der verkürzten Form, die wir schon im Büchlein von John Kummer gesehen haben, und zum Schluß fünf völlig

⁹ [C. A. Kästner], *Auszug aus dem Choral-Buch der evangelischen Brüdergemeinde* (Niesky: im Verlag bei dem Verfasser, [1841]).

¹⁰ Ich zitiere aus diesen Quellen mit freundlicher Erlaubnis des Moravian Museums, Bethlehem, Pennsylvanien (Mitglied der Historic Bethlehem Partnership). Die genealogische Information über die Familie Kummer stammt aus maschinenschriftlichen Arbeitsblättern im Besitz des Museums. Vgl. auch Pauline Fox, “Reflections on Moravian Music: A Study of Two Collections of Manuscript Books in Pennsylvania ca. 1800” (Ph.D. Dissertation, New York University, 1997), 101-103.

¹¹ Moravian Museum, Bethlehem, MS 1396.

ausgeschriebene Choräle mit Zwischenspielen. Auf diesen Seiten hat die junge Caroline offensichtlich die Kunst des Zwischenspiels gelernt, geübt und, wie wir sehen werden, zum Blühen gebracht.

Diese handschriftlichen Zeugnisse einer sonst improvisierten Kunst können uns einen Eindruck geben, wie man damals den Gemeindegesang am Klavier oder an der Orgel begleitete. Und was teilen sie uns sonst noch mit? Ein Vergleich von diesen zwei privaten Dokumenten mit der gedruckten Vorlage führt uns zu einem unerwarteten Ergebnis.

Viele von den Zwischenspielen bei John und Caroline Kummer stimmen mit dem einfachen Stil der veröffentlichten Zwischenspiele bei Kästner überein. Man findet schlichte Tonleitern, gebrochene Akkorde, Terz- und Sextpassagen, oder kurze Akkordfolgen, die direkt zur nächsten Zeile des Chorals leiten. Wenn wir aber die Behandlungen derselben Melodie bei allen drei Quellen miteinander vergleichen, können wir wesentliche Unterschiede bei den drei Verfassern vernehmen. Die Melodie "Der Sabbath ist um's Menschen will'n," die heute in der Brüdergemeine auch als "Das einige Notwendige" bekannt ist, erscheint in unseren drei Quellen und kann als Vergleichspunkt benutzt werden.

Erst zeige ich die Fassung von Kästner, wo die kurzen Zwischenspiele nach den alten Grundsätzen von Gregor verlaufen:

Art 159. Der Sabbath ist um's Menschen will'n

Auszug aus dem Choralbuch . . . Niesky, 1841
C. A. Kästner

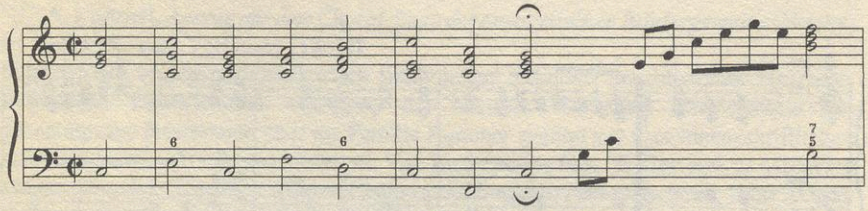
The image displays a musical score for the hymn "Der Sabbath ist um's Menschen will'n" by C. A. Kästner. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the piece, with the treble clef part starting with a series of chords and a melodic line. The bass clef part starts with a bass line, followed by a series of chords. The second system continues the piece, with the treble clef part starting with a series of chords and a melodic line. The bass clef part starts with a bass line, followed by a series of chords. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.



Wie behandeln nun unsere anderen Organisten diesselbe Melodie? Eine Rekonstruktion des Chorals, wie er in den "Tune Interludes" von John Kummer erscheint, zeigt eine wesentliche Erweiterung der Zwischenspiele, einschließlich eine überraschende C-dur Tonleiter von vier Oktaven:

Tune 159.

Moravian Museum, Bethlehem
"Tune Interludes," MS 1396



4

6

9

11

13

Bei Caroline Kummer sehen wir eine ähnliche Behandlung der Zwischen-
spielen, mit erkennbaren Motiven:

159.

Moravian Museum, Bethlehem
"Caroline Kummer / 1838" MS 1394

Musical notation system 1, measures 9-10. Treble clef, bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 9 features a whole note chord in the bass clef and a melodic line in the treble clef. Measure 10 continues the melodic line in the treble clef and has a whole note chord in the bass clef.

Musical notation system 2, measures 11-12. Treble clef, bass clef, key signature of two sharps. Measure 11 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 12 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Musical notation system 3, measures 13-14. Treble clef, bass clef, key signature of two sharps. Measure 13 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 14 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Musical notation system 4, measures 15-18. Treble clef, bass clef, key signature of two sharps. Measure 15 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 16 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 17 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 18 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Von diesem Beispiel können wir schon ahnen, daß Caroline Kummer ihre Zwischenspiele nicht nur als "Wegweiser" für die singende Gemeinde konzipiert hat. Bei dem nächsten von ihren fünf ausgeschriebenen Chorälen erkennt man eine Erfindungsfreudigkeit, die die Frage stellt, ob dieser Satz tatsächlich als Begleitung zum Gemeindegesang dienen kann? Die Zwischenspiele zur Melodie "Die Gottesseraphim erheben ihre Stimm" fallen auf, sie enthalten eigene Motive, und sind sehr ausdrucksvoll. Bemerkenswert sind die Tempobezeichnungen *con fuoco* und *scherzando*, so wie auch dynamische Bezeichnungen von *p* bis *ff*.

Notenbeispiel 7

249.

[Die Gottesseraphim erheben ihre Stimm']

Moravian Museum, Bethlehem
 "Caroline Kummer / 1838" MS 1394

The musical score is written for piano and consists of three systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system features a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *scd* (scherzando). The third system includes a repeat sign and a measure rest in the bass line.

8 Amen Hallelujah.

p Slow

12

cresc.

con fuoco

mf

14

Sherz.

ff

16

In den übrigen Chorälen ihrer kleinen Sammlung hat Caroline Kummer andere exotischen Tempobezeichnungen wie *pomposo*, *con brio*, *staccato*, *tardando*, *prestissimo*, *dolce*, *con affetto*, *con espressione*, und *languido* benutzt--Termini, die nicht sehr oft bei Kirchenliedern vorkommen. Ist Caroline Kummer vielleicht in ihrer jugendlichen Kreativität einfach über das Ziel der Zwischenspiele, den Gemeindegottesang zu begleiten, hinausgeschossen? Ich bin eher der Meinung, daß

diese fünf Choräle mit ihren reichen Zwischenspielen, häufigen Tempoänderungen, und hohen Tonlagen als rein instrumentale Sätze auf der Grundlage von Chormelodien zu sehen sind. Hier ist das Zwischenspiel nicht mehr musikalischer Wegweiser für eine singende Gemeinde, sondern Mittel zur künstlerischen Selbstdarstellung einer jungen Musikerin.

In diesem musikalischen Ausdruck von kreativer Freiheit können wir die Anfänge eines Wechsels im ästhetischen Ideal des Gemeindegesangs überhaupt erkennen. Wenn das Choralzwischenpiel einen künstlerischen Höhepunkt erreicht, der die Beteiligung einer Gemeinde praktisch ausschließt, wohin dann mit dem Zwischenspiel? Es ist, zusammen mit dem langsamen Tempo, allmählich verschwunden, und mutet uns fremd an. Heute genießen wir eine historische Perspektive, die den protestantischen Gemeindegesang näher an ihre Wurzeln gebracht hat und auf Lebendigkeit, Rhythmus, und Melodie Wert legt. Es ist aber auch wichtig für uns als Kirchenmusiker und Gemeindemitglieder, gelegentlich über eine andere Zeit nachzudenken, wo der langsame, feierliche Gemeindegesang die Aufmerksamkeit der Sänger völlig auf den Text und nicht auf Melodie oder Rhythmus richtete. Ob die Organisten der Zeit tatsächlich so gespielt haben, um dieses Ideal zu erhalten, oder ob sie die Gemeindemitglieder mit unpassenden Zwischenspielen abgelenkt haben, muß offen bleiben, solange wir keine besseren Quellen haben. Für uns aber ist es wichtig zu wissen, dass man in der Brüdergemeine einmal ganz anders gesungen hat als heute.

Alice M. Caldwell, Zwischenspiele im Herrnhuter Choralgesang

The historical practice of ornamenting German Protestant chorales with improvised interludes between verses and individual phrases is already known to scholars. Historical sources that describe the improvisation of tune interludes emphasize the need to assist the congregation in singing accurately at a slow tempo, and the importance of avoiding unnecessary display. Documentary evidence from Moravian sources allows us to examine to what extent the Moravian practice in chorale accompaniment agreed with or differed from contemporary norms. Two manuscript sources in particular, both from Bethlehem, Pennsylvania, provide written evidence of chorale tune interludes from the first half of the nineteenth century. While some of these interludes conform to contemporary standards for the accompaniment of congregational singing, others suggest, by their size and complexity, that chorales with interludes may at times have been intended for purely instrumental performance.

DIE *MORAVIAN MUSIC FOUNDATION* UND BRÜDERISCHE MUSIKFORSCHUNG IN AMERIKA¹

Nola Reed Knouse, Winston-Salem

“Die Moravian Music Foundation erhält, erschließt und feiert die musikalische Kultur der amerikanischen Brüdergemeine.”

Diese kurze Zielbestimmung wurde durch das Kuratorium der Moravian Music Foundation im Herbst 1994 angenommen, um uns sowohl dabei zu helfen, unseren Blick auf unsere Arbeit zu konzentrieren als auch anderen unsere Arbeit zu erklären. Die drei Verben wurden sorgfältig gewählt, um unsere Tätigkeit zu reflektieren, und sie wurden in diese spezifische Anordnung gestellt, um unsere Priorität zu zeigen. Wir sind auch vorsichtig mit dem, was wir *nicht* sagten weder begrenzen wir unsere Arbeit auf die “frühe” amerikanische Brüdergemeine; noch begrenzen wir unsere Arbeit auf die Musik, die von amerikanischen Brüdergemeinmitgliedern geschrieben worden ist. Wir wissen auch, dass sich die Musikbestände in europäischen und amerikanischen Brüdergemeinarchiven überlappen und gegenseitig ergänzen, zumal viele Komponisten (aber nicht alle) sowohl in den Beständen in Herrnhut, Zeist, Bethlehem und Winston-Salem vertreten sind. Was wir jedoch nicht wissen, ist, inwieweit Musik zwischen den Zentren der weltweiten Brüdergemeine ausgetauscht wurde.

Was meinen wir dann, wenn wir sagen “Die Moravian Music Foundation erhält, erschließt und feiert die musikalische Kultur der amerikanischen Brüdergemeine”? Wir gehen davon aus, dass die “musikalische Kultur der amerikanischen Brüdergemeine” durch handschriftliche und gedruckte Musik in amerikanischen Brüdergemeinbeständen repräsentiert wird. Diese enthalten:

- handschriftliche und gedruckte Versammlungspläne aus dem 18. Jahrhundert und später;
- handschriftliche und gedruckte Lehrbücher für Musik;
- kirchliche Musik: hunderte von handschriftlichen Chorstücken, Vokalduetten und Solos, aus dem 18. und frühen 19. Jahrhundert, die meisten von Brüdergemeinmitgliedern komponiert, in einem frühklassischen Stil mit Begleitung von Kammerorchestern;

¹ Übersetzung von Barbara Reeb, Paul-Eugen Langerfeld und Paul Peucker

- Instrumentalmusik: hunderte von handschriftlichen und gedruckten Werken, von Solosonaten bis Symphonien, von einer Vielzahl europäischer Komponisten, einige davon sind einzig überlieferte Kopien;
- Sammlungen von gebundenen Musikwerken aus dem neunzehnten Jahrhundert und später;
- eine Musikaliensammlung von heutigen amerikanischen Komponisten;
- Musikbücher und Korrespondenz der Militärkapelle des 26. North Carolina Regiments aus dem Bürgerkrieg, die besonders aufschlussreich sind für Gettysburg, die Belagerung von Petersburg und den Weg nach Appomattox.

Sowohl Musikwissenschaftler wie Ausführende ziehen Nutzen aus den sechs Quintetten für Streicher des Herrnhuter Komponisten Johann Friedrich Peter (1746–1813). 1789 geschrieben, gelten sie als die früheste Kammerstreichmusik, die in Amerika komponiert worden ist. Von ebenso einzigartigem Wert ist ein Exemplar des *“Tre Trii”* für zwei Violinen und Cello von dem Herrnhuter Missionar und Komponisten John Antes (1740–1811), in England vor 1795 unter dem Namen *“Giovanni A-T-S, Dilletante Americano”* veröffentlicht. Es ist die früheste bekannte Kammermusik, die von einem in Amerika geborenen Komponisten geschrieben wurde.

Die Sammlung Instrumentalmusik bietet einen aufschlussreichen Querschnitt der europäischen Musikkultur, wie sie nach Amerika herübergebracht worden ist, darunter Werke vieler Komponisten, deren wichtige Werke heute größtenteils vergessen sind. Die Symphonien des österreichischen Komponisten und Theoretikers Joseph Riepel (1709–1782) zum Beispiel zeigen, wie sich in dem neu entstehenden klassischen Stil der Gebrauch wiederkehrender Phrasenstruktur, homophoner Gefüge und volksliedähnlicher Themen entwickelt, wenngleich sich Riepel am Niveau der Anmut und der Kunstfertigkeit eines Franz Joseph Haydns nicht messen lassen kann. Die einzigen überlieferten Abschriften der drei Symphonien Riepels befinden sich in amerikanischen Brüdergemeinschaften.²

Vorhanden sind an die 2000 Vokalwerke in Handschriftenform, meistens von Komponisten aus der Brüdergemeine in Amerika und Europa verfasst; diese enthalten Solos, Duette und Werke für Chor oder Doppelchor, mit Orchesterbegleitung und einige Kantaten in mehreren Sätzen. Viele dieser Werke sind Unikate; andere sind auch im Unitätsarchiv vorhanden.

² Riepels musiktheoretische Werke, die zu den frühesten zählen, die eine ausgeglichene und periodische Phrasenstruktur befürworten, beeinflussten später auch klassische Theoretiker wie Heinrich Christoph Koch und Johann Philipp Kirnberger und befanden sich in der persönlichen Bibliothek sowohl von Leopold Mozart als auch Ludwig van Beethoven.

Geistliche Vokalmusik der Brüdergemeine wurde in der amerikanischen Brüdergemeine bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in den Versammlungen verwendet. Mit dem allmählichen Übergang von deutschen zu englischen Gottesdiensten fanden die Musiker jedoch, dass es oft einfacher ist, ein neues Werk in Englisch zu schreiben, als es aus dem Deutschen ins Englische zu übersetzen und "singbar" zu machen. Als die amerikanische Brüdergemeine "amerikanischer" und mehr wie ihre Nachbarn wurde, verlor ihre "altmodische" Musik an Gefallen. Als typische Mitglieder der Brüdergemeine warfen sie die Noten jedoch nicht weg: sie verpackten sie in Schachteln, Umschlägen, sogar in Zwiebackkisten und hoben alles auf.

Nahezu hundert Jahre später, am Anfang des 20. Jahrhunderts, begannen Wissenschaftler Interesse für diese Musik zu zeigen. Mit der Erschliessung und Erforschung wurde klar, dass es nicht nur viel von dieser Musik gab, sondern sie auch *gut* war. Das erste "Early American Moravian Music Festival" fand 1950 in Bethlehem, Pa., statt und wurde von Dr. Thor Johnson durchgeführt. Ich habe gehört, dass die Teilnehmer bei diesem Festival tatsächlich aus den Originalhandschriften gesungen haben. Der Erfolg dieses Ereignisses führte zu einem anderen Festival im Jahr 1954 und einem weiteren 1955. Im Wissen um den hohen Aufwand, der allein schon die Vorbereitung der Musik für die Festivals erforderte, gründete eine Gruppe von Geistlichen und Laien um 1956 die Moravian Music Foundation, um genau das zu tun.

Die Moravian Music Foundation ist eine unabhängige, steuerbefreite Körperschaft. Es gibt drei Vollzeit- und einen teilzeitbeschäftigten Mitarbeiter (Dr. Nola Knouse, Leiterin; Kevin A. Brown, Verwalter und *Development Director*; Lisa P. Boyles, Referentin im Büro in Winston-Salem sowie Albert H. Frank, stellvertretender Leiter im Büro in Bethlehem). Teilzeit- oder Vollzeitprojektmitarbeiter werden abhängig von den jeweiligen finanziellen Möglichkeiten für besondere Projekte angestellt. Die Moravian Music Foundation wird durch ein Kuratorium geleitet, von dem zwölf durch die Brüder-Unität in Amerika und ihre Gremien ernannt werden, und neun bis sechzehn werden durch das Kuratorium gewählt.

Die Arbeit der Moravian Music Foundation wird wie folgt finanziert: zu 56% durch individuelle Beiträge, 20% aus Anlagen, 17% durch Unterstützung durch die Brüder-Unität, 7% durch Lizenzgebühren und Verkäufe. Besondere Projekte werden durch individuelle Beiträge und Spenden unterstützt. Kapitalprojekte werden durch Sonderfonds und durch individuelle Beiträge unterstützt.

Um die Forschung in den Musikbeständen zu unterstützen, beherbergt die Moravian Music Foundation die Peter Memorial Library, eine Handbibliothek von über 6000 Bänden, die sich auf protestantische Kirchenmusik und amerikanische Musikgeschichte spezialisiert. Diese Präsenzbibliothek ist öffentlich zugänglich.

Die Moravian Music Foundation ist Verwalter und Kurator der Musikbestände der Brüder-Unität in Amerika. Verträge zwischen den Gremien der Brüder-Unität und der Moravian Music Foundation ermächtigen die Foundation dazu, diese Musikalien zu edieren, zu veröffentlichen, aufzuzeichnen und auf andere Weise zu verbreiten. Die Foundation hat die Veröffentlichung von nahezu 400 Werken begleitet, mit weltweit ungefähr zwei Millionen Exemplaren. Jedes veröffentlichte Werk enthält eine kurze historische Einführung in die Musikkultur der Brüdergemeine. Vierundvierzig Orchesterwerke aus den amerikanischen brüderischen Beständen sind herausgegeben und in der Fleisher-Sammlung der Philadelphia Free Library untergebracht worden, wo sie Orchestern auf der ganzen Welt leihweise zur Verfügung stehen.

Die Moravian Music Foundation engagiert sich mit einem langfristigen Projekt bei der Herstellung von Aufnahmen hoher Qualität von den Werke der wichtigsten amerikanischen Brüdergemeinkomponisten (beginnend mit den Werken von Johann Friedrich Peter, David Moritz Michael, John Antes und Johannes Herbst). Eine gute Zusammenarbeit hat sich mit den New World Records ergeben. Laut Vereinbarung wird die Foundation wissenschaftliche Editionen der Werke, die auf CD aufgenommen werden sollen, erstellen und wird die Erstellung eines detaillierten historischen Begleitheftes zur CD bei jeder Aufnahme überwachen. Sofern es die Finanzen erlauben, sollen jährlich zwei Aufnahmen der Brüdergemeine durch New World Records produziert werden.

Die Foundation ist daneben Verwalter mehrerer Privatsammlungen und hat dazu auch einige wichtige Sammlungen von außerhalb der Brüdergemeine erhalten. Die größte davon ist die Sammlung der amerikanischen Musikalien von ungefähr 2000 Bänden, die Irving Lowens gestiftet hat, darunter amerikanische Gesangbücher aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Obwohl die Lowens-Sammlung weder vom Ursprung noch vom Inhalt brüderisch ist, stellt sie eine äußerst wertvolle Quelle für hymnologische Studien (sowohl Musik als auch Text) dar, die ohne ihresgleichen in den Vereinigten Staaten ist. Diese Sammlung zieht andauernd Forscher an, die an recht unterschiedlichen Themen interessiert sind. Solche Themen erstrecken sich von der Geschichte des Gesangbuchliedes "Amazing Grace" bis hin zum Beschaffen von Hintergrundmaterial über die frühe amerikanische Liederichtung für die Herstellung eines Begleitbuchs zum Anglikanischen Gesangbuch von 1982.

Die Moravian Music Foundation verwaltet eine Leihbücherei von drei Arten von Musik: geistliche Chormusik, instrumentale Partien zu edierten und veröffentlichten Chorälen der Brüdergemeine und edierte Instrumentalwerke aus Beständen der Brüdergemeine. Über zweihundert Leihanfragen müssen jährlich bearbeitet werden. Bei jeder Ausleihe werden Informationen zur Geschichte und Kultur der Brüdergemeine, zu Komponistenbiographien und dem Kontext, in dem

die Musik entstanden ist, zur Verfügung gestellt. Wir schätzen, dass die Musik und die durch die Ausleihen verbreiteten Informationen mindestens 30.000 Personen jährlich erreichen.

Zusätzlich zur Musikausleihe werden jedes Jahr über dreihundert schriftliche Anfragen beantwortet, deren geographische Herkunft sich wie folgt zusammensetzt: 19% aus North Carolina, 10% aus Pennsylvania, 64% aus achtundzwanzig anderen Staaten und 7% international. Zusätzlich werden jedes Jahr zwei Dutzend umfassendere wissenschaftliche Erkundigungen beantwortet – jede erfordert zwischen zehn bis vierzig Stunden Quellenforschung. Zudem bietet die Foundation Forschungsbegleitung für Doktoranden. In der letzten Zeit kamen die Kandidaten unter anderem von der Catholic University, dem Cincinnati Conservatory, der New York University und der Temple University.

Die Moravian Music Foundation bietet Programmberatung für über ein Dutzend professionelle Musikgruppen weltweit, wie auch bei besonderen Ereignissen an Universitäten und in der Gesellschaft. Die Foundation bereitet auch das reguläre Moravian Music Festival vor, das gemeinsam von der Nord- und Südprovinz der amerikanischen Brüdergemeine verantwortet wird. Diese Festivals, die alle drei bis fünf Jahre stattfinden, ziehen ungefähr 300 Leute aus der ganzen Welt an und beinhalten Konzerte und Seminare. Die Foundation bereitet ausführliche Programminweise vor und hält mehrere Seminare über laufende Forschung und Aktivitäten. Beim neunzehnten Moravian Music Festival, das im Juni 1996 in Winston-Salem stattfand, erlebten über zwei Dutzend Werke ihre erste moderne Aufführung.

Die Moravian Music Foundation veröffentlicht die Halbjahrs-Zeitschrift *Moravian Music Journal* und die Quartals-Zeitschrift *Newsletter of the Moravian Music Foundation*. Weiter publiziert die Foundation Monographien zu spezifischen Themen und Kataloge ihrer Bestände in Buchform (drei sind durch die Universität von North Carolina veröffentlicht worden). Eine Fortsetzungsreihe von Komponistenbiographien begann mit der Veröffentlichung von *Johann Friedrich Peter and his Times* und von *John Antes*, beide von C. Daniel Crews geschrieben. Drei weitere Biographien sind bereits abgeschlossen und warten auf die letzte Bearbeitung für die Veröffentlichung. Kürzlich haben Crews und ich ein zweites Heft von Zinzendorfliedern in einer neuen Übersetzung ins Englische veröffentlicht; dies ist eine gemeinsame Veröffentlichung der Southern Province Archives und der Moravian Music Foundation.

Die Foundation stellt weiterhin wissenschaftliche Musikeditionen für Studium und Aufführung her; ungefähr sechzehn Chorstücke sind in den vergangenen drei Jahren veröffentlicht worden, und vier weitere sind für das Jahr 1999 vorgesehen.

Was ist angesichts all dieser Aktivitäten der Stand der Forschung zur Musik der amerikanischen Brüdergemeinde?

Was würden zum Beispiel Musikologen über Beethoven sagen, wenn sie nur mit seiner zweiten, vierten und neunten Symphonie und fünf seiner Sonaten bekannt wären? Ich unterstelle, dass sie mit Vorsicht über die Gesamtqualität seines Werkes sprechen würden, und sie würden sehr zögerlich sein, weitreichende Verallgemeinerungen über seinen Stil zu machen. Das ist der Stand der Forschung bei Johann Friedrich Peter, und er ist wahrscheinlich der Beste der Komponisten der Brüdergemeinde in Amerika! Nur 40% der Werke Peters sind bisher untersucht worden. Und eben so wenig ist von den Vokalwerken David Moritz Michaels bekannt oder Johann Christian Bechlers - geschweige Johannes Herbst, dessen Werke in die Hunderte gehen.

Ich erinnere mich, dass ich Karl Kroeger, Leiter der Moravian Music Foundation zwischen 1972 und 1980, gefragt habe, ob irgend jemand das Werk der Komponisten der Brüdergemeinde in Amerika im Vergleich zum Werk von Komponisten, die in – sagen wir – Herrnhut wirkten, erforscht habe. Er antwortete, dass wir Jahre von der Voraussetzung für solch ein Studium entfernt seien – wir würden zuerst alle Werke der ausgewählten Komponisten am jeweiligen Ort untersuchen müssen, um *danach* mit dem Vergleich beginnen zu können. Wenn wir heute, zwanzig Jahre später, dieselbe Frage gestellt bekommen, würde ich dieselbe Antwort geben müssen. Wir sind Jahre, vielleicht Jahrzehnte, davon entfernt, bevor wir in der Lage sind, umfassende Aussagen über die Musik der Brüdergemeinde in Amerika oder in Europa abzugeben. Wir wissen einfach nicht genug. Wir beginnen erst damit, den Reichtum dieser Musik zu erkennen. Zum Beispiel: Vor vier Jahren, als ich mit der Erforschung von Johann Friedrich Peters Werken anfang, begann ich in der Annahme, dass seine grösseren Werke – die für Doppelchor und große Orchester – seine “Meisterwerke” wären und die kürzeren, oft Vertonungen der Losungen, weniger interessant wären. Ich lag falsch. Als ich einige kleine Werke herausgab, fand ich sie atemberaubend schön, kleine Juwelen von Kunstfertigkeit und Schlichtheit, wahrhaftig entzückend. Und noch immer gibt es Peters gesammelte Werke nicht in moderner Edition - so dass ich sagen kann, dass ich *denke*, dass er ein Komponist von ungewöhnlicher Fähigkeit war, aber ich kann noch keine Aussagen über all seine Werke abgeben.

Der Stand der Forschung in der Musik der Brüdergemeinde steckt somit noch in den Kinderschuhen. In meinem Büro habe ich eine wachsende Liste mit potentiellen Forschungsthemen, von denen jedes ein Buch oder eine Dissertation abgeben könnte.

Selbstverständlich geschieht nicht alle Forschung zur Musik der Brüdergemeinde unter der Leitung der Moravian Music Foundation. Wir sehen unsere Aufgabe nicht darin, die ganze Forschung in der Musik der Brüdergemeinde zu *tun*,

sondern dabei zu helfen, das Interesse an Forschung in der Musik der Brüdergemeine zu wecken und Unterstützung dabei zu bieten. Ein paar Beispiele für neuere Projekte in der Musik der Brüdergemeine sind:

* Die Bethlehem Conferences über Musik der Brüdergemeine fanden 1995, 1996 und 1998 statt mit Unterstützung des Moravian College, des Zentrums für Brüdergemein-Studien am Moravian Theological Seminary, ferner des Archivs der Northern Province, des Moravian Museum in Bethlehem und der Moravian Music Foundation. Themen dieser Konferenzen waren z.B. das Werk des brüderischen Orgelbauers David Tannenberg, die musikalischen Gaben Johann Friedrich Peters sowie erst kürzlich eine Konferenz mit verschiedenen Themen, darunter die Stellung der Frauen in der amerikanischen Musik, amerikanische Musikausbildung und der Stand der Forschung in der Musik der Brüdergemeine.

* Eine neue CD mit Musik der Brüdergemeine, "Lost Music of Early America", durch das Boston Baroque Ensemble aufgeführt, wurde aufgenommen. Obwohl wir aus der Brüdergemeine mit dem Titel der CD nicht einverstanden sein mögen (die Musik war nicht "verloren"), und obwohl es Probleme mit der deutschen Übersetzung des Begleitheftes gab, ist das bloße Erscheinen dieser Aufnahme ein großer Schritt vorwärts, um die Musik der Brüdergemeine bekannt zu machen. Martin Pearlman, der Leiter des Boston Baroque, plante dieses Projekt seit über drei Jahren, und die Plattengesellschaft, mit der er arbeitet, war von dieser Idee angetan. Ich erwähne gern, dass in Amerika die Verkäufe ziemlich gut laufen.

* Eine Konferenz über die Salemer Orgeln des Orgelbauers David Tannenberg, die in Salem im November 1998 stattfand und durch das Museum der Early Southern Decorative Arts in Verbindung mit einer Ausstellung gefördert wurde, in der Tannenbergs Orgel aus dem Jahre 1800 wieder aufgebaut und im Blick auf eine mögliche zukünftige Restauration untersucht wurde.

* Promotionsstudien wurden kürzlich abgeschlossen oder entstehen an verschiedenen Universitäten in ganz Amerika.

* Gerade durch eine Konferenz wie diese entstehen internationaler Austausch und Zusammenarbeit. Möge diese die erste von vielen solcher Unternehmungen sein! Vielleicht können wir nach dieser Konferenz unsere anfangs erwähnte Zielbestimmung ändern, etwa in: "Die Moravian Music Foundation arbeitet weltweit mit Wissenschaftlern und Musikern, um die musikalische Kultur der Brüdergemeine zu erhalten, zu erschliessen und zu feiern."

BIBLIOGRAPHIE UND DISCOGRAPHIE ZUR HERRNHUTER MUSIK

Peter Vogt, Kittery Point

Die folgende bibliographische Zusammenstellung möchte einen Überblick bieten, was auf dem Gebiet der brüderischen Musikforschung bisher in deutscher Sprache veröffentlicht wurde und welche Aufnahmen Herrnhuter Musik vorhanden sind. Eine ausführliche Bibliographie englischsprachiger Artikel und eine Liste von knapp 40 die Herrnhuter Musik betreffenden Dissertationen finden sich im *Moravian Music Journal*, herausgegeben von der Moravian Music Foundation in Winston Salem (www.moravianmusic.org; kevbrown@ols.net), Heft 41:2 (Herbst 1996), S. 23-28 und Heft 42:1 (Frühjahr 1997), S. 12-22.

Die folgende Bibliographie ist nach verschiedenen Themenbereichen gegliedert und beschränkt sich bis auf wenige Ausnahmen auf Veröffentlichungen nach 1900. Gesangbücher, Liturgienbücher und Choralbücher wurden nicht mit aufgenommen; detaillierte Informationen dazu finden sich bei Joseph Theodor Müller, *Hymnologisches Handbuch zum Gesangbuch der Brüdergemeine* (Herrnhut 1916) und Dietrich Meyer, *Bibliographisches Handbuch zur Zinzendorf-Forschung* (Düsseldorf 1987).

Abkürzungen:

- ADB* = *Allgemeine deutsche Biographie*, 56 Bände, Leipzig 1875-1912.
- BBQ* = Robert Eitner (Hrg.), *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 Bände, Leipzig 1900.
- MGG* = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Auflage, Kassel and Basel, 1949-1986.
- MGKK* = *Monatsschrift für Gottesdienst und Kirchliche Kunst*
- UF* = *Unitas Fratrum: Zeitschrift für Geschichte und Gegenwartsfragen der Brüdergemeine*.

1. Allgemeines

- Anja Wehrend, "Zinzendorfs Musikverständnis" in: *Graf ohne Grenzen. Leben und Werk von Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf*. Ausstellung im Völkermuseum Herrnhut, Außenstelle des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, und im Heimatmuseum der Stadt Herrnhut vom 26. Mai 2000 bis zum 7. Januar 2001. Hg. von Dietrich Meyer und Paul Peucker. Herrnhut 2000, 101–107.
- Paul Peucker, "Die Achtel im Hosianna," *Herrnhuter Bote*, Feb. 1997, S. 16-17.
- Anja Wehrend, *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine: Ihre musikalische und theologische Bedeutung für das Gemeinleben von 1727-1760*, Frankfurt 1995.
- Martin Geck, Art. "Brüdergemeinen," in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage (Kassel 1995ff), *Sachteil*, Bd. 2, (1995), S. 171-178.
- Anja Wehrend, "Das 'Handbuch by der Music-Information' von Johann Daniel Grimm: Zur Konzeption des Musikunterrichts in der Brüdergemeine des 18. Jahrhunderts," in: *UF* 36 (1994), S. 63-85.
- Peter Glitsch, "Die Brüderunität - Singende Kirche," in: *Chorleiterhilfe des Evangelisch-Kirchlichen Gnadauer Gemeinschaftswerkes* 71 (1987), S. 1-4.
- D. Kolland, "Die Musiktraditionen der Rixdorfer Exulanten," in: W. Korthaase (Hrg.), *Das Böhmisches Dorf in Berlin Neukölln 1737-1987*, Berlin 1987, S. 197-216.
- Karl Heinz Lochter, "Brüdergemeine und Singgemeinde," in: *UF* 13 (1983), S. 3-44.
- Sybille Reventlow, "Weltmusik, Kirchenmusik und Gemeinmusik: Über die liturgische Musik der Herrnhuter," in: Hartmut Lehmann (Hrg.) *Aufklärung und Pietismus im dänischen Gesamtstaat 1770-1820*, Neumünster 1983, S. 169-189.
- Hans Walter Erbe, *Die Herrnhag-Kantate von 1739: Ihre Geschichte und ihr Komponist Philipp Heinrich Molther*, Hamburg 1982 = *UF* 11 (1982).
- Martin Geck, "Die erste überlieferte geistliche Musik der Brüdergemeine" in: *UF* 11 (1982), S. 91-95.

- Robert Steelman, "Die Herrnhag Kantate in Amerika," in: *UF* 11 (1982), S. 96-101.
- Sybille Reventlow and Suzanne Summerville, "Die Christiansfelder Musikkatalogue - Neues Forschungsunternehmen in Dänemark" in: *UF*, 3 (1978), S. 65-69.
- Hans Walter Erbe, "Alte Musikalien in Herrnhuter Archiven," in: *UF* 2/1 (1978), S. 118.
- Hans Walter Erbe, "Zur Musik in der Brüdergemeinde," in: *UF* 1/2 (1977), 46-74.
- Hans-Christoph Hahn und Hellmut Reichel (Hrg.), *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder: Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722-1760*, Hamburg 1977, S. 229-235.
- Walter Blankenburg, "Die Musik der Brüdergemeinde in Europa," in: Cornelis Dekker u.a. (Hrg.), *Unitas Fratrum: Herrnhuter Studien / Moravian Studies*, Utrecht 1975, S. 351-386.
- Ortrun Landmann, "Erschließung eines musikhistorisch wertvollen Quellenbestandes in Herrnhut durch RISM," in: *Mitteilungen aus dem wissenschaftlichen Bibliothekswesen der DDR* 9 (1971), S. 131-133.
- Hans Joachim Wollstadt, *Geordnetes Dienen in der Christlichen Gemeinde: dargestellt an den Lebensformen der Herrnhuter Brüdergemeinde in ihren Anfängen*, Göttingen 1966, S. 235-45.
- Walter Blankenburg, "Die Musik der Böhmisches Brüder und der Brüdergemeinde," in: Friedrich Blume (Hrg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2. Auflage, Kassel 1965, S. 400-412.
- H. J. Zingel, "Alte Kirchenmusik der Herrnhuter," in: *Herrnhut Wochenblatt aus der Brüdergemeinde*, Herrnhut, 1932.

2. Biographisches

- Robert Eitner, art. "Gambold, Johann," in: *BBQ* 4, S. 143.
- Robert Eitner, art. "Gregor, Christian," in: *BBQ* 4, S. 362
- Römer, art. "Gregor, Christian," in: *ADB* 9, S. 630.

- Robert Eitner, art. "Grimm, Johann Daniel," in: *BBQ* 3, S. 380.
- Robert Eitner, art. "Latrobe, Rev. Christian Ignatius," in: *BBQ* 6, S. 71f.
- Robert Eitner, art. "Molther, Philipp Heinrich," in: *BBQ* 7, S. 25.
- H. A. Lier, art. "Molther, Philipp Heinrich" in: *ADB* 22, S. 155f.
- Robert Eitner, art. "Mortimer, Peter," in: *BBQ* 7, S. 74f.
- Konrad Ameln, art. "Mortimer, Peter," in: *MGG* 9, S. 612f.
- H. A. Lier, art. "Mortimer, Peter," in: *ADB* 22, S. 340f.
- Hans T. David, art. "Peter, Johann Friedrich," in: *MGG* 10, S. 1117f.
- Robert Eitner, art. "Schlicht, Ludolf Ernst," in: *BBQ* 9, S. 29.
- A. Glitsch, art. "Schlicht, Ludolf Ernst," in: *ADB* 31, S. 483f.
- Martin Geck, art. "Zinzendorf, Reichsgraf Nikolaus Ludwig von," in: *MGG* 14, S. 1314-1316.

3. Bläserchor

- Manfred Büttner, "Bethlehem (USA) und der älteste noch heute existierende 'richtige' Posaunenchor," in: Manfred Büttner und Klaus Winkler (Hrg.), *Musikgeographie: Weltliche und geistliche Bläsermusik in ihrer Beziehung zueinander und zu ihrer Umwelt. Tagungsband des Symposiums 1990*, 2 Bände, Bochum 1990-91, Bd. 2, S. 253-259.
- Klaus Winkler, "Entstehung und Ausbreitung der Bläsermusik bei der Herrnhuter Brüdergemeine im 18. Jahrhundert," in: *Musikgeographie*, Bd. 2, S. 123-175.
- Hartmut Beck, "Entstehung und Ausbreitung der Herrnhuter Brüdergemeine vom 15.-18. Jahrhundert nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung mit Bezug auf die kirchliche Blasmusik" in: *Musikgeographie*, Bd. 1, S. 137-150.
- Ben van den Bosch, "Die Entstehung und Entwicklung der Posaunenarbeit der Brüdergemeine in Deutschland und aller Welt," in: Horst D. Schlemm (Hrg.), *Posaunen in der Bibel und bei uns vor 1843* [= Beiträge zur evangelischen Posaunenarbeit, Heft 1], Gütersloh 1989, S. 43-65.

Klaus Winkler, "Zur Entwicklung der Blasmusik bei den Herrnhutern im 18. Jahrhundert: Quellenkundliche Studien zu Instrumentarium, Zeremoniell und Repertoire der ersten Posaunenchöre," in: *Posaunen in der Bibel*, S. 66-96.

Siegfried Meigen, "Die Anfänge wurden aufgeschrieben: 175 Jahre Bläserchor Königsfeld," in: *Der Brüderbote* Nr. 454 (Mai 1987), S. 10-13.

Albert Schönleber und Hans Michael Wenzel, "Seit mehr als 250 Jahren wird geblasen: Von der Bedeutung der Bläserchöre im Gemeinleben," in: *Der Brüderbote* Nr. 454 (Mai 1987), S. 5-10.

Werner Burckhardt, "Die Bläser wollten durchaus nichts nehmen: Einige Fragen zur Geschichte der christlichen Bläserchöre und der Kirchenchöre als gemischte Chöre auf Freiwilligkeitsbasis," in: *Der Brüderbote* Nr. 373/374 (1980), S. 15-19.

Friedrich W. Clemens, "Der Bläserchor in der Brüdergemeinde," in: *Der Brüderbote* Nr. 239 (1969), S. 6, 16-20.

Wilhelm Bettermann, "Wie das Posaunenblasen in der Brüdergemeinde aufkam," in: *Jahrbuch der Brüdergemeinde* (1937/38), S. 24-26.

4. Editionen

Ben van den Bosch (Hrg.), *20 Alt-Herrnhuter Sonaten für Posaunenchor*, München 1994. (komponiert von Johannes Herbst)

Ben van den Bosch (Hrg.), *23 Herrnhuter Sonaten für 4stg. Posaunenchor*, München 1988. (komponiert von Christian Gottfried Geissler?)

Ben van den Bosch (Hrg.), *Daniel Johann Grimm (1719-1760): 12 Sonaten für Blechbläser, 2 Trompeten und 3 Posaunen*. München 1987.

Philip Heinrich Molther, "Bringe uns, Herr, wieder zu dir" (Herrnhaag-Kantate, Sept. 2, 1739), in: *Erbe, Die Herrnhaag-Kantate von 1739 (=UF 11)*, 105-144.

5. Liturgie und Hymnologie

Schattull, Nicole. "»Der einige Gott der Gemein hat gern Ehr von sein'n Kindelein«. – »Te-Deum«-Bearbeitungen in der Liturgie der Brüdergemeinde Zinzendorfs," in: *Musik und Kirche* 69 (1999): 5-10.

Jürgen Henkys, "Die Transformation der Pfingstweise 'Nun bitten wir den Heiligen Geist' bei Ludwig von Zinzendorf und der Herrnhuter Brüdergemeine," in: *Gemeinsame Arbeitsstelle für gottesdienstliche Fragen* 24 (1995), S. 45-55.

Wolfgang Herbst (Hrg.), *Quellen zur Geschichte des evangelischen Gottesdienstes von der Reformation bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, Göttingen 1992, S. 149-152 (zum Ostermorgen) und S. 152-157 (A. G. Spangenberg über die Gottesdienste der Brüdergemeine).

Handbuch für Versammlungen in der Brüdergemeine: Eine Arbeitshilfe für Liturgen und Kirchenmusiker, Herrnhut und Bad Boll 1990, insbesondere S. 86-98.

Ada Kadelbach, "Die Hirtenlieder von Bethlehem (Germantown 1742) und die Singpraxis der Brüdergemeine," in: *Bulletin der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* 14 (1986), S. 66-73.

Matthias Werner, "Zinzendorfs Lieder im Zusammenhang seiner Nordamerikareise," in: *Bulletin der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* 13 (1985), S. 58-65

Werner Burckhardt, "Die Jahreswechselfeier in der Brüdergemeine," in: *UF* 8 (1980), S. 59-76.

Dietrich, "Zinzendorfs englische Gelegenheitslieder und das englische Gesangbuch von 1754," in: *UF* 6 (1979), S. 107-121.

Willy Senft, *Brüdergesang: Eine geschichtliche Studie zur Fünfhundertjahrfeier der Brüderunität*, Hamburg 1957.

Helmut Hickel, *Das Abendmahl zu Zinzendorfs Zeiten*, Herrnhuter Hefte Nr. 9, Hamburg 1956.

Otto Uttendörfer, *Zinzendorfs Gedanken über den Gottesdienst*, Herrnhut 1931, insbesondere S. 41-51 (Singstunde), S. 52-53 (Liebesmahl), S. 54-59 (Gesang und Musik).

Wilhelm Bettermann, "Die Gesangbuchsentwicklung in der Brüdergemeine," in: *MGKK* 23 (1918), S. 131-136.

Friedrich Spitta, "Die Singstunde der Brüdergemeine in der Erinnerung Goethes," in: *MGKK* 18 (1913), S. 13-15.

Joseph Theodor Müller, "Die Singstunde der Brüdergemeine," in: *MGKK* 8 (1903), S. 197-202 und 230-232.

Joseph Theodor Müller, "Entstehung und Entwicklung der brüderischen Kirchenlitanei," in: *MGKK* 7 (1902), S. 152-158.

Friedrich Spitta, "Die Kirchenlitanei der Brüdergemeine," in: *MGKK* 6 (1901), S. 375-381.

Guido Burkhardt, "Die Feier des Heiligen Abendmahls in der Brüdergemeine," in: *MGKK* 2 (1897), S. 300-304.

Guido Burkhardt, "Die gottesdienstliche Feier des Ostermorgens in der Brüdergemeine," in: *MGKK* 1 (1896), S. 101-105.

6. Verschiedenes

Wolfgang Kornder, *Die Entwicklung der Kirchenmusik in den ehemals deutschen Missionsgebieten Tansanias*, Erlangen 1990.

Guntram Philipp, "Herrnhuter Texte für Telemann'sche Passionsmusiken?" in: *UF* 27/28 (1990), S. 23-88.

Martin Petzold, "Johann Friedrich Fasch als Briefkorrespondent des Grafen Zinzendorf: Ein Beitrag zur theologischen Lokalisierung Faschs," in: Eitelfriedrich Thom (Hrg), *Johann Friedrich Fasch (1688-1758): Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983 aus Anlaß des 225. Todestages* [= Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 24], Michelstein 1984, S. 32-43.

Hans Walter Erbe, "Zinzendorf und Bach," in: Dietrich Meyer (Hrg), *Pietismus - Herrnhutertum - Erweckungsbewegung: Festschrift für Erich Beyreuther*, Köln 1982, S. 303-322.

Martin Geck, "Ein Herrnhuter Krippenspiel aus dem Jahre 1748," in: *Musik und Kirche* 6 (1966), S. 253-257.

K. Geiringer, "Unbeachtete Kompositionen des Bückeburger Bach," in: Hans von Zingerle (Hrg), *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag*, Innsbruck 1956, S. 99-108 (behandelt auf S. 104-108 verschiedene Werke von Joh. Chr. Fr. Bach, die nur in Abschriften von Johann Friedrich Peter in der Sammlung der Moravian Music Foundation erhalten geblieben sind).

Walter Sattler, "Musikalische Eindrücke Schleiermachers im Pädagogium der Brüdergemeine zu Niesky," in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 241-247.

Peter Mortimer, *Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation*, Berlin 1821 (reprint Hildesheim 1978).

7. Aufnahmen Herrnhuter Musik

Die mit * versehenen Aufnahmen sind durch die Moravian Music Foundation erhältlich (20 Cascade Avenue, Winston Salem, NC 27127, USA; email: kevbrown@ols.net).

**David Moritz Michael: Parthien 6-9*, Pacific Classical Winds (New World Records, 2000; 80538-2).

Die schönsten Lieder von Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (Schulte & Gerth, 2000; CD 939 189)

Neuausgabe einer eher volkstümlichen Produktion von 1989.

Christmas at Salem College (Salem College School of Music, 1999).

Enthält u.a. Kompositionen von Christian Gregor sowie Hagens "Morning Star" (amerikanische Fassung von "Morgenstern auf finstre Nacht").

Moravian Harmonists II: Lieder aus der weltweiten Brüderunität / Hymns from the world-wide Moravian Church, Moravian Harmonists (Herrnhuter Brüdergemeine in Nordrhein-Westfalen, 1999).

Herr Gott, dich loben wir: Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts mit historischen Blechblasinstrumenten, Sächsische Posaunenmission (MEP Records, Dresden, 1999, Nr. 99007, LC 00982).

Enthält Kompositionen von Christian Gregor, Daniel Johann Grimm, Johann Christian Bechler, Johann Friedrich Peter und Christian Gottfried Geisler.

**David Moritz Michael: By A Spring (Suiten bey einer Quelle zu Blasen) and Parthien 3-5*, Pacific Classical Winds (New World Records, 1998; 80531-2).

**Lost Music of Early America: Music of the Moravians*, Boston Baroque, Martin Pearlman (Telarc, 1998, CD 80482).

Enthält drei Liebesmahl-Oden mit thematischen Zusammenstellungen von Chorälen und Kompositionen aus der brüderischen Musiktradition, sowie zwei geblasene Choräle und ein Rondo für Fortepiano von Johann Gambold.

**John Antes: String Trios and Johann Friedrich Peter: String Quintets*, American Moravian Chamber Ensemble, 2 CDs (New World Records, 1997; 80507-2).

Old Pennsylvania-German Organs, Vol. 1 (1787 and 1797 Tannenberg, Lititz; 1800 Dieffenbach, Reading; 1852 G. Krause, Old Norriton), Philip T. D. Cooper, Orgel (AFKA Records, 1997, SK-540).

Enthält keine Herrnhuter Kompositionen, aber gibt einen Eindruck von dem besonderen Klang der beiden von David Tannenberg gebauten Orgeln der Gemeinde Lititz.

**David Moritz Michael: Die Wasserfahrt (The Water Journey) and Parthien 1 & 2*, Pacific Classical Winds (New World Records, 1996, 80490-2).

Die Aufnahme der "Wasserfahrt" ist identisch mit der 1994 produzierten CD der Moravian Music Foundation, die beiden "Parthien" sind neu.

**David Moritz Michael: Die Wasserfahrt (The Water Journey)*, Pacific Classical Winds (Moramus Production of the Moravian Music Foundation, 1994).

The Flowering of Vocal Music in America, 1767-1823, 2 CDs (New World Records, 1994; 80467-2).

Neuausgabe einer LP Produktion von 1978, enthält auf der ersten CD Stücke von Jeremiah Dencke, Georg Gottfried Müller, David Moritz Michael, Johann Friedrich Peter und Johannes Herbst.

Moravian Trombones: Music For All Seasons; Chorales, Sonatas, Occasional Music, Los Angeles Philharmonic Trombone Ensemble, Moravian Trombone Choir of Downey (Crystal Records, 1993; CD 220).

Neuausgabe von zwei LP Produktionen von 1976 und 1981, enthält neben verschiedenen Chorälen Gregor's Hosianna, drei Stücke von John Antes und drei Sonaten von Cruse.

Christmas in Early America, 18th Century Carols and Anthems, The Columbus Consort, (Channel Classics, 1993; CCS 5693).

Enthält Kompositionen von Johann Friedrich Peter, John Antes, David Moritz Michael, Johannes Herbst, Jeremiah Dencke und Christian Gregor.

**A Psalm of Joy: Music of the first Fourth of July celebration, held in Salem, N.C. July 4, 1783, compiled by Johann Friedrich Peter*, (MC und LP, The Moravian Music Foundation, 1975).

Rekonstruktion eines brüderischen Dankgottesdienstes in Salem, zusammengestellt von Joh. Fr. Peter für die erste Feier des amerikanischen Nationalfeiertages am 4. 7. 1783.

BUCHBESPRECHUNGEN

Gian Battista Frizzoni (1727-1809). Ein Engadiner Pfarrer und Liederdichter im Zeitalter des Pietismus, Hg. von Holger Finze-Michaelsen in Zusammenarbeit mit Gion Gaudenz-Ganzoni u. Hans-Peter Schreich-Stuppan. Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 1999. 238 S. mit Illustrationen. ISBN 3-905241-96.

Den Lesern der *Unitas Fratrum* ist Holger Finze-Michaelsen kein Unbekannter. Er hat in Heft 33 (1993), S. 5-34 einen Aufsatz unter dem Titel: "Die Herrnhuter in Graubünden - Streit um die kirchliche Erneuerung im 18. Jahrhundert" vorgelegt und in Heft 41 (1997), S. 75-108 David Cranz und sein Wirken, besonders in der Schweiz, beschrieben. Seine 1996 erfolgte Veröffentlichung von David Cranz' *Reise durch Graubünden 1757* sowie sein 1992 erschienenes Buch *Von Graubünden an die Wolga* wurden in *Unitas Fratrum* besprochen (Nr. 42, S. 99-101 bzw. Nr. 33, S. 100-101). In den Arbeiten von Finze-Michaelsen ist immer wieder von Gian Battista Frizzoni (1727-1800) die Rede, der 1748-1758 Pfarrer in Bondo (Bergell) und 1758-1800 Pfarrer in seinem Heimatort Celerina (Oberengadin) war und dem Herrnhutertum besonders offen gegenüberstand. Der 200. Todestag Frizzonis gab Anlass, diesem besonders für den romanisch-sprechenden Teil Graubündens bedeutsamen Freund Herrnhuts eine besondere Untersuchung zu widmen.

Drei Autoren arbeiten hier zusammen: Gion Gaudenz-Ganzoni gibt einen Überblick über den Lebensweg Frizzonis. Der Herausgeber des Buches, Holger Finze-Michaelsen widmet sich dem Verhältnis Frizzonis zu Herrnhut und den kirchenpolitischen Spannungen, in die dieser dadurch geriet. Hans-Peter Schreich-Stuppan stellt den Kirchenlieddichter Frizzoni dar und untersucht einzelne seiner noch heute im Engadin gesungenen romanischen Kirchenlieder und ihre Melodien.

Frizzoni mag bereits in Genf während seines Studiums mit Herrnhutern in Berührung gekommen sein. Zinzendorfs *Berliner Reden* vom Jahre 1738 waren ein "Bestseller" und wurden auch in Graubünden gelesen. Wichtig aber waren die brüderischen Boten, die nach Graubünden und hier bis in das an das heutige Italien grenzende Bergell gelangten. 1750 erschien bei Frizzoni Johann Georg Wallis, 1756 Jacob Benjamin Macrait aus Hessen, 1757 und 1758 David Cranz (S. 109f.). In Bondo wurde "alpinlombardisch" gesprochen und italienisch gepredigt (32). Hier entstanden nach dem zweiten Besuch von David Cranz

herrnhutisch geprägte Erbauungsversammlungen (46), die jedoch beim Kirchenvorstand Anstoß erregten (49) und zur Absetzung von Frizzoni in Bondo führten (47ff., 110-115). In Celerina, im romanisch sprechenden Oberengadin, konnte Frizzoni weiterwirken. Celerina wurde einer der wichtigsten Kontaktorte für die besuchenden Diasporaarbeiter der Brüdergemeine (122). Diese stießen dort auf eine für ihre Besuche dankbare, aber von ihnen nicht abhängige Versammlung von "Erweckten" (127), die neben diesen Versammlungen auch die Gottesdienste der reformierten Kirche besuchten.

Frizzoni – auf romanisch Frizun oder Fritschun (11. 18) – ist einer der wichtigsten Kirchenlieddichter des romanischsprachigen Graubündens. Die von Zinzendorf und den Herrnhuter Boten betonten Themen der Heilandsliebe, der Erlösung durch das Blut Jesu Christi, des Umgangs mit dem Heiland finden sich in seinen Liedern wieder. Diese sind zum Teil eigene Dichtung, zum Teil Übersetzungen oder freie Nachdichtungen deutschsprachiger evangelischer, darunter auch Herrnhuter Lieder. 1765, 1762, und 1789 gab er eigene Gesangbücher heraus (159-168). Mit Frizzonis Liedern erreichte eine herrnhutisch geprägte Frömmigkeit weite Kreise über Celerina hinaus. Während der Herrnhuter Einfluss in Graubünden gegen Ende des 18. Jahrhunderts zurückging (138), wirkt Frizzonis Lieddichtung bis auf den heutigen Tag weiter.

Das Buch spricht mindestens drei Personenkreise besonders an: die Freunde der Kirchengeschichte der Schweiz, Hymnologen und alle, die sich für die Wirkungsgeschichte Zinzendorfs und der Herrnhuter Bewegung überhaupt interessieren. Es vereint wissenschaftliche Akribie mit einem flüssigen, ansprechenden Stil und unterstreicht den Text mit zahlreichen Illustrationen.

Helmut Bintz

Geoffrey Stead, *The Moravian Settlement at Fulneck, 1742-1790*. Publications of The Thoresby Society, Second Series, vol. 9, 1999 (ISBN 0 900 741 55 4). viii + 127 pp.

Fulneck in Yorkshire is the oldest and grandest of the English Moravian settlements. The estate was purchased in 1744 as a base from which pastoral care of the West Yorkshire societies handed over to the Moravians two years earlier by Benjamin Ingham could be undertaken. This description of a number of aspects of the settlement's life in its first forty-five years is appropriately published by the Leeds Historical Society, and will give local readers some insight into Fulneck's

original purpose and nature as a spiritual and industrial community. Occasionally, information is of wider significance. Thus the author points out that membership of Ingham's societies was larger in the outlying areas of the large parishes than in their central townships, where the Church of England's influence was stronger (pp. 23-24). Although this is not surprising, the statistical confirmation is useful.

After a brief look at Fulneck's origins and foundation (Ch. 1), the three main chapters cover recruitment, organization and discipline; worship; and economic organization (the latter chapter being particularly valuable). A narrative account is not offered, but the concluding chapter 5 looks at how the settlement's character altered over the period, suggesting reasons. In the period 1742-72, 68% of the 439 Single Brethren were local and a further 17% from other parts of Britain; only 15% were born abroad (40). The sources do not reveal how typical these proportions were for the congregation as a whole, and one wonders what the proportions were at any one time, and whether/how they varied. Nonetheless, it is clear that the overwhelming majority of the members were English. The leadership, however, tended to consist largely of Germans (30), whose authoritarian approach contrasted with the libertarian traditions of England in general and Yorkshire in particular. Authoritarianism was broadly accepted in the spiritually highly charged early period, but tensions among the Single Brethren erupted in 1772 (107-8). Thereafter congregational life was accommodated to what the author terms 'local realities'. Expulsions and withdrawals (mostly for marrying non-Moravians), which (among those received into membership in Yorkshire) had run at five or six a year in the first two decades and three or four thereafter, became very infrequent (54). As the level of spirituality declined, however, the choir house regulations became more detailed and directive (106-7).

This is very much a work of local history, and manifests all the strengths and weaknesses which such a perspective brings. Thus it is well informed by the West Yorkshire context, but weak on wider Moravian history. (The first chapter, in particular, contains a number of mistakes and misconceptions.) As the author recognizes, Fulneck was 'only one element in an international connexion of similar congregations and mission stations; it was not an organization which could be thought of in isolation as a regional or local phenomenon' (40). A comparative study of Fulneck and the other British and Irish Moravian settlements, examining their development in the light of the numerous studies of Continental and American congregations and of recent Continental, British and American scholarship about early Moravian history and theology, waits to be written. Works written in isolation from that scholarship are bound to be of limited wider value.

As a contribution to local understanding of the early years of this particular settlement, this account has much to commend it.

Colin Podmore

W. Sigurd Nielsen, *The twin blossom of the pear tree bears fruit, The History of the Moravian Church Eastern Province in South Africa*. Port Shepstone, Republik Südafrika: Selbstverlag, 1999, 499 S., 9 Photos. ISBN 1-874811-39-3. Zu beziehen über: Evangelisches Missionswerk in Südwestdeutschland, Vogelsangstraße 62, 70197 Stuttgart, Preis: 25,00 DM zuzügl. Versand und Porto.

Dr. W.S. Nielsen, ab 1952 Mitarbeiter in der Arbeit der Brüdergemeinde in Südafrika-Ost, 1962 bis zum Ruhestand 1984 Mitglied und später Vorsitzender der Kirchenleitung, 1966 Wahl und Einsegnung zu einem Bischof der Brüder-Unität, schreibt sein Buch auf Bitten der Kirchenleitung von Südafrika-Ost (1984) und aus seiner großen persönlichen Erfahrung heraus. Das Werk ist in englischer Sprache verfaßt, vor allem, um es den Leserinnen und Lesern aus der eigenen Kirche zugänglich zu machen. Der Titel des Buchs knüpft an bei dem legendären Birnbaum, den Georg Schmidt nach 1737 in Genadendal gepflanzt hatte (und von dem noch Überreste erhalten sind, in neuen Sprößlingen aus der alten Wurzel). Diesen Birnbaum haben die Verfasser zweier Bücher über die Geschichte der Brüdergemeinde in Südafrika als Symbol für das Wachstum dieser Kirche genommen: B. Krüger, *The Pear Tree Blossoms, The History of the Moravian Church in South Africa 1737-1869* und B. Krüger und P.W. Schaberg, *The Pear Tree Bears Fruit, The History of the Moravian Church in South Africa, Western Cape Province, 1869-1980*. Nielsen beschreibt also vor allem die Geschichte der Arbeit der Brüdergemeinde im Osten des Landes, nach der offiziellen Trennung der Arbeit auf Beschluß der Generalsynode der Brüdergemeinde in Herrnhut 1869. Er geht aber im ersten Teil natürlich auf die Zeit seit dem Beginn der Arbeit im Osten mit der Gründung von Shiloh 1828 ein, und das parallel zu Krügers Beschreibung der gleichen Zeit im mittleren Teil seines ersten Buchs. Der Titel spielt also darauf an, daß eine "zweite Blüte", eine "Zwillingsblüte" am Birnbaum zur Entfaltung kam und Frucht gebracht hat.

Nielsen beschreibt die Geschichte eingehend von 1828 bis 1984 und dann ganz kurz und summarisch bis 1998. Diesem Hauptteil voran geht eine dreifach gegliederte kurze Einführung: 1. Geschichte und demographische Beschreibung der Xhosa-Gesellschaft, 2. Die Brüdergemeinde, 3. Die Botschaft der Mission. Dieser letztgenannte Teil knüpft bei Zinzendorfs Missionstheologie an und bei seinen Anweisungen für Missionare. Dies wird in einem ausführlichen Schlußteil ("Epilogue") aufgenommen, in dem vor allem die Spiritualität der Brüdergemeinde aus der Anfangszeit der Erneuerten Unität beschrieben wird, verbunden mit einem "Ausblick der Hoffnung".

Der Hauptteil gliedert sich in 26 Kapitel, die in chronologischer Reihenfolge die Geschichte der Mission und der Kirche entfalten, ab Kap. 4 jeweils mit dem Einleitungsteil über den Kontext der Entwicklung (politisch, soziologisch, sozial, kirchlich) ("The Contextual Background"). Hierbei zeigt sich, wie wichtig die Geschichte eines kleinen und weitgehend unbekanntens Teils der Bevölkerung in abgelegenen und wenig beachteten Gebieten Südafrikas ist, weil sie in sehr typischer Form Entwicklungen des Landes, der Kirche und der Gesellschaft im ganzen aufzeigt. Die Gebiete sind in drei Teile gegliedert, alle östlich von Port Elizabeth: 1. die "Colony" oder auch "Ciskei" genannte Gegend nördlich von East London, 2. das "Tembuland" westlich von Umtata, 3. das "Hlubiland" südlich und östlich von Lesotho, beide während der Apartheitszeit zur "Transkei" gerechnet. Dazu kommt in einer späteren Phase die Stadtarbeit in East London, Durban, Kapstadt und Port Elizabeth sowie im Gebiet des "Witwatersrand", heute Gauteng, Großraum Johannesburg. Der zweite Teil des jeweiligen Kapitels wird in Kap. 4–18 (1834–1910) mit "Missionsbemühung" ("The Missionary Endeavour") überschrieben, in Kap. 19–25 geht es dann an dieser Stelle um die Entwicklung der Kirche ("The Development of the Church"), (1911–1984 bzw. 1998).

Es lohnt sich, das Buch in einem Zug durchzulesen; der Lesende bekommt einen faszinierenden Eindruck von Mission und Kirche im Gesamtzusammenhang der Brüder-Unität. Das Wirken der Missionare und Missionsehepaare aus Europa in der Anfangszeit, die Suche nach und die Zusammenarbeit mit afrikanischen Mitarbeitern von Anfang an, das Zeugnis der "Missionsstationen" als "befreite Gebiete", aber später, vor allem ab 1862 (Tembuland) und 1869 (Hlubiland), auch das freie missionarische Mühen in einem weiten Gebiet, ohne Ansiedlung der Gemeindeglieder an einem festen Ort – dies sind spannende Phasen der Geschichte der Verkündigung und des gemeinsamen Lebens der Christen. Die Ausstrahlung von einzelnen Personen (Schwarzen und Weißen, Frauen und Männern), das Wirken ganzer Gemeinschaften und die soziale und bildungsorientierte Tätigkeit ragen dabei heraus. Dies zählt um so mehr, als die "Grenzkriege" in der Anfangszeit (Krieg der Kolonialmacht an der "Grenze" ihres Einflußgebiets etwa auf der Höhe von East London) und der "Burenkrieg" (1899–1902) sich in verheerender Weise auf die Entwicklung des Landes ausgewirkt haben, ganz zu schweigen von den beiden Weltkriegen. Wirtschaftlicher und sozialer Niedergang verband sich mit künstlich geschürten Gruppenfeindschaften verschiedener Art. Dabei erwähnt und beschreibt Nielsen auch parallele Entwicklungen in anderen Kirchen und Missionen im Land, die Anfänge des "unabhängigen" Kirchentums afrikanischer Prägung in Südafrika und die Ansätze zur Ökumene und zum gemeinsamen Widerstand gegen die schon früh beginnende Apartheid.

Die Tatsache, daß eine Fülle von Namen (Personen und Orte) und Ereignissen, auch von statistischen Angaben auftauchen, hindert den großen Duktus der geschickt aufgebauten Arbeit nicht, die mit tiefem Engagement geschrieben ist. Ansätze zu mißverständlich "paternalistischer" Haltung und "autoritärem" Leitungsstil werden nicht verschwiegen, es kommt aber auch der Mut und die Gelassenheit und geistliche Unbeirrbarkeit der verschiedenen Geschwister zum Ausdruck. Insofern gibt das Buch auch einen Einstieg zu einer notwendigen kritischen neuen Beschäftigung mit der Missionsgeschichte der Brüdergemeine. Die notvolle Spezialgeschichte einer Kirche, die durch die politischen Umstände der besonderen Apartheid in den "Homelands" "Transkei" und "Ciskei" in die "doppelte Trennung" geriet, kommt deutlich zum Ausdruck, um so bewegender, daß die Zusammenarbeit zwischen dem "Osten" und dem "Westen" der Brüdergemeine schon ab 1956 und vor allem ab 1973 Gestalt annahm und wichtige Kapitel wie "schwarzes Selbstbewußtsein" und Widerstand, evtl. gewaltsamer Widerstand, nicht ausgeklammert wurden (S. 391, Dokumente im Anhang, S. 486 f. und 488 - 490). Quer durch das Buch wird auch die bisweilen spannungsreiche Geschichte der Zusammenarbeit mit der Brüdergemeine weltweit und vor allem in Europa, behandelt. Dazu gehört auch die Einbindung der Arbeit in das Evang. Missionswerk in Südwestdeutschland.

Wichtig für Kenner der Materie ist es, die Sicht von der Entscheidung der Generalsynode 1869 mit der Aufteilung der Arbeit in Ost- und Westgebiet zur Kenntnis zu nehmen, die Nielsen vermittelt. Für die Mehrheit der Mitarbeitenden im damaligen Gebiet, der späteren Provinz Südafrika-Ost, war die Entscheidung zur "Trennung" eine Erleichterung und ein Grund zur Freude, "weil alle hofften, daß die Missionsarbeit sich nun freier entwickeln würde" (also z.B. nicht "gebremst" durch das System der von der Kolonialregierung der Kirche anvertrauten Missionsstationen mit ihrem großen Besitz) (122-126). Die Intention der Synode war es, den einzelnen Gemeinden mehr Selbständigkeit zu ermöglichen. Natürlich wurde auch erkannt, daß es hier um eine Trennung auch aus Gründen der "Sprach- und Kulturunterschiede" und des "verschiedenartigen Lebensstils" ging, ganz abgesehen von der "Vereinfachung der Verwaltung" und finanziellen Einsparungen. Daß es nicht zu einer "Trennung der Herzen" kommen sollte, war als Sorge natürlich auch im Blick. Umgekehrt ist es genauso wichtig, den Weg zurück zur Einheit innerhalb der einen Provinz in Südafrika zu verfolgen, den Nielsen sorgfältig mit den verschiedenen Zwischenstationen aufzeigt. Hilfreich sind dabei die Texte von der gemeinsamen Konferenz 1956 (338-341) und von der Synode 1973 im Osten als Vorbereitung für die Einheit (390-392). Bewegend sind die Berichte aus der letzten Zeit der separaten Ostprovinz, einmal im Blick auf ein Restrukturierungsprogramm (Laienverantwortung, Bildungsarbeit) (400f.), zum anderen im Blick auf christliche Sozial-

arbeit (402–404) und gleichzeitig Frauen-, Männer- und Jugendarbeit sowie geistliche Vertiefung und Zurüstung (413–418).

Kritisch sei das Folgende bemerkt:

Zum Formalen: Es ist beim Selbstverlag erstaunlich, wie gut das Buch versorgt ist, aber eine ganze Reihe Druckfehler, verschiedentliche "Germanismen" und unregelmäßiger Gebrauch von Abkürzungen fallen auf. Wichtiger ist die ungewöhnliche Art der Zitation bzw. Quellenangabe. Es gibt keine Anmerkungen im Buch, das macht das Lesen zügiger, aber das geht auf Kosten der Information. An verschiedenen Stellen sind Zitate nicht zu erheben, einmal, weil sie nicht gekennzeichnet sind, zum anderen, weil sie aus gesammelten Quellenangaben zu den einzelnen Kapiteln im Anhang nicht zu ersehen sind. Das ist ausgesprochen schade, denn es macht das Auffinden der angesprochenen Texte schwierig bis unmöglich; und das gerade, weil das Buch so sorgfältig recherchiert ist, auch bei den "notes".

Zum Inhaltlichen: Die historischen und aktuellen Informationen über den "Kontext" in den jeweiligen Kapiteln, die Darstellung des Weges Südafrikas bis zur dortigen "Wende" 1990/91 und ab 1994 in ihrer Bedeutung für die hier angesprochenen Menschen und Gegenden und dazu die bedeutsamen Beschreibungen des missionarischen und des kirchen-aufbauenden Bemühens der letzten Jahre der separaten Provinz, auch das Andeuten des Ringens um den Widerstand gegen den totalitären Staat, sowohl in der "Republik" als in den "Homelands", hätten es hilfreich erscheinen lassen, diese Linien auszuziehen und im Licht der Theologie und der Gestalt der Kirche in der Brüdergemeinde in Südafrika-Ost aufzuzeigen, bis hin zur Einswerdung der Provinz. Auf den S. 465–472 wird dies angedeutet, aber nicht ausgeführt.

Und wo nun die brüderische Missionstheologie im "Epilog" des Buches ausgeführt wird, konzentriert sich die Hauptaussage auf einen wesentlichen Punkt: die Theologie des Blutes und der Wunden Jesu. Nielsen wiederholt hier in großen Zügen, was er in seinem Aufsatz "Die Spiritualität der frühen Herrnhuter" (Unitas Fratrum, Heft 27/28 (1990), S. 133–155) eingehend geäußert hat. Manches klingt auch an aus Niensens Dissertation (*Der Toleranzgedanke bei Zinzendorf*; Fortsetzung: *Intoleranz und Toleranz bei Zinzendorf*, Hamburg 1952-1960). Nielsen trägt sein Anliegen mit großer Intensität und innerer Überzeugungskraft vor, das ist gut so. Zu fragen ist nur, ob der Ansatz der "Blut- und Wunden-theologie" bei Zinzendorf, gerade nach den Forschungsarbeiten von W. Bettermann, *Theologie und Sprache bei Zinzendorf* und von S. Eberhard, *Kreuzes-Theologie* nicht stärker in der "Erniedrigung" des Kreuzes liegt als in der "Theologie der Kraft" (464).

Im Zusammenhang mit der scharfen Relativierung von Begriffen wie "Demokratie", "Menschenrechte", "Toleranz", "Harmonie" und "Frieden" als Ausdruck eines möglichen Verlusts der Fähigkeit, die "Geister zu unterscheiden" (S. 451, 454ff im Blick auf unsere immer stärker säkularisierte Welt) müßte u.a. die heutige südafrikanische Situation in den Blick kommen, in der doch gerade das Zeugnis der Christen eine große Rolle für Versöhnung und Gerechtigkeit im neuen Südafrika spielt. Hier wäre ein hilfreiches Gespräch vonnöten, zu dem Nielsen einen wichtigen Beitrag leisten kann. Dies gilt auch für das "Dialog"-Thema (456f.), das vorsichtiger und verständnisvoller besprochen werden sollte (vgl. schon meine Bemerkungen zu S. Nielsens Artikel in *Unitas Fratrum*, 27/28, S. 155f.). Die Botschaft von der "Gnade" ("mercy", 464) muß auch, mit Zinzendorf und Luther, immer wieder auf die Rechtfertigung der Sünder hin ausgelegt werden. Und da haben die "Schwächen" einen weiten Raum. Im Blick auf verschiedene Spannungen (oder sogar Spaltungen) innerhalb der heutigen Brüdergemeine in Südafrika könnte Licht von der heutigen Situation in Südafrika her auf die Grundaussagen von Spiritualität und Verkündigung in der Brüdergemeine fallen, um sie besser und noch tiefer zu verstehen, und nicht nur umgekehrt. Hier kann uns Nielsen helfen, das gemeinsame Gespräch kann uns weiterbringen und es kann beim Schlußteil (besonders S. 471f.) anknüpfen. Aus der Geschichte von 1828 bis 1998 und danach, also heute, können wir lernen. In diesem Sinne grüße ich Br. Nielsen und seine Frau dankbar zu seinem 80. Geburtstag am 27. September 2000.

Henning Schlimm

REGISTER

(ohne die Bibliographie von Peter Vogt und Buchbesprechungen)

- Abel, Carl Friedrich 36
Anders, Johann Daniel 85
Antes, John 122, 124f
Appomattox 122
Arndt, Johann 7
Atwood, Craig 13, 15, 20, 22, 24f
- Bach, Johann Sebastian 7, 108f
Bagge, Traugott 16, 23
Baltikum 66
Barby 35, 49, 63, 83f
Bauer, Emil 73, 75
Bayer, Fleischer in Herrnhut 64
Bechler, Johann Gottlieb 83
Bechler, Johann Christian 83-88, 126
Bechler, Karl Jakob 83
Beer, Johann 3
Beethoven, Ludwig van 122, 126
Benade, Andreas 85
Berlin 3, 8
Berner Synodus 69
Berthelsdorf 14, 21, 37, 66, 78, 81
Bethlehem, Moravian Museum 112, 118
Bethlehem 5, 19, 25, 37, 41f, 46, 49f, 86f, 107, 121, 123
Boyles, Lisa P. 123
Brandenburg-Bayreuth, Sophie Christiane von 70
Brown, Kevin A. 123
Bunners, Christian 1
Buttstedt, Johann Heinrich 92-96
Buxtehude, Dietrich 7
- Caldwell, Alice M. 107
Caries, Herrnhuter 62
- Conrad, Gottlieb 62
Crews, C. Daniel 12, 44, 125
Cumnock, Frances 23
Cunow, Augusta Henrietta (Bechler) 85
- David, Christian 24
Dencke, Jeremia 3B
Diersdorf 61
Dober, Martin 62
Dresden 4
Dürninger, Abraham 65
- Ebersdorf 30, 66
England 66
- Fasch, Carl Friedrich 4
Fleisher-Sammlung 124
Fox, Pauline 43
Frank, Albert 83, 123
Freydt, Johann Ludwig 39,
Freylinghausen, Johann Anastasius 8f
Friedenshütten, Indianergemeinde 66
Friedrich der Fromme von Mecklenburg 8, 10
Friedrich, Tobias 75
- Gebhard, Johann Gottfried 39
Geisler, Johann Christian 36
Gera 74
Gerber, Christian 5-7, 10
Gersdorf, Graf von 64
Gnadau 30
Gnadeck bei Burau 62
Gnadenberg 36, 66
Gnadenfeld 66
Gnadenfrei 30, 36f, 66
Gotha 3

- Gottsched, Johann Christoph 4
 Graceham/ USA 50
 Graun, Carl Heinrich 33
 Gregor, Christian 2f, 5, 18, 23f, 26, 30-39, 46, 49, 61-82, 98, 101, 106, 109f, 112
 Grimm, Johann Daniel 49, 75, 99f
 Großgebauer, Theophil 5
 Großhennersdorf 49

 Haarlem 49
 Hahn, Hans-Christoph 19
 Hamburg 3
 Hamilton, Kenneth G. 14, 16-18
 Hantsch, Herrnhuter 62
 Hartmann, Andrea 29
 Hasse, Johann Adolf 33
 Haydn, Josef 5, 42
 Hayn, Henriette Marie Louise 67, 87
 Hazelius, Ernst 84
 Heerendijk 41, 49
 Herbst, Johannes 33, 86f, 124, 126
 Herrnhut, UA 29-33, 36, 86, 110, 121
 Herrnhut 14f, 18f, 36, 46, 62f, 66, 73, 85, 111, 126
 Hiller, Philip Friedrich 8
 Hoffmeister, Franz Anton 33
 Hohenthal, Baron von 77
 Hope/ USA 85
 Horb, Heinrich 3
 Hüffel, C.G. 85

 Ingram, Jeannine 42
 Jaeschke, Christian David 39
 Johnson, Thor 88, 123

 Kästner, Carl August 112f
 Kircher, Anastasius 92
 Kirmberger, Johann Philipp 122
 Kleinwelka 30, 36, 64

 Klepper, Jochen 70
 Knouse, Nola Reed 41, 87, 121, 123
 Köber, Johann Friedrich 63, 74
 Koch, Heinrich Christoph 122
 Köthen 4
 Kroeger, Karl 125
 Kummer, Caroline 112f, 116-119
 Kummer, John Gottlob 112f

 Lancaster 86
 Langerfeld, Karl-Eugen 12, 121,
 Leinbach, Catherine 50
 Leipziger, Intelligenzblatt 77
 Litzitz 41, 49, 85, 87
 London 49
 Lorez, Johann 66, 78, s.a. Steiger
 Lowens, Irving 124
 Lund, Martha Beata verh. Bechler 83
 Luther, Martin 107f, 115
 Lüttich, Jacobus von 92

 Marienborn 25
 Maryland 41, N
 Mederjan, Daniel Gottlieb 61f
 Meyer, Dietrich 5, 61, 99
 Michael, David Moritz 124, 126
 Miller, John 87
 Mortimer, Peter 39
 Moskau 55
 Mountjoy/ Penns. 50
 Mowers, Charlene 107
 Mozart, Leopold 122
 Müller, Heinrich 7
 Müller, Josef Theodor 67

 Naumann, Johann Gottlieb 33
 Nazareth/ USA 41, 46, 49, 84f
 Neander, Joachim 8
 Nelson, Vernon 107

- Neudietendorf 30, 36f
 Neusalz 36
 New Jersey 41
 Nicolaus von Capua 92
 Niesky 430, 9, 83, 112
 Nitschmann, Annna 71
 North Carolina Regiment 122

 Oesel, Insel 83
 Pearlman, Martin 127
 Peilau 62
 Peter, Johann Friedrich 5, 26f, 41-60,
 122, 124-127
 Peter Memorial Library 124
 Petersburg 122
 Peucker, Paul 5, 12, 107, 121
 Pfeil, Karl Friedrich von 61
 Philadelphia/ USA 85
 Porst, Johann 3, 8
 Praetorius, Michael 94
 Praetorius, Johannes 73
 Promnitz, Balthasar von 62
 Quandt, Christian 77
 Quedlinburg 109

 Rasch, Margaretha Susanna (Gregor) 63
 Reeb, Barbara 12, 121
 Reichel, Hellmut 19
 Reichel, Johann Friedrich 84
 Reichel, C. G. 85
 Reinke, Samuel 84f
 Reiser, Anton 3
 Riepel, Joseph 122
 Riese, Johann Heinrich 39
 Rostock 5
 Rothe, Johann Andreas 14
 Salem 16, 23, 26, 41, 46, 49f, 86, 127
 Sarepta 66, 74, 85f
 Schattschneider, Allen W. 87
 Schneider, Bruder 64

 Schubart, Christian Friedr. Daniel 111
 Schweden, König von 25
 Seidlitz, Ernst Julius von 62f
 Sommer, Johann Heinrich 61f
 Spangenberg, Gottlieb August 21, 61,
 Spener, Philipp Jakob 4f, 8
 Staten Island/ USA 85
 Steiger, Maria Magdalena (Lorez) 78
 Steiger, Siegmund Albrecht 78
 Swertner, John 87

 Tanneberger, David 127
 Temme, Willi 9f
 Tersteegen, Gerhard 8, 80f
 Thiel, Gottlieb 62
 Tschirsky, Familie von 62

 Urschkau, Pädagogium 63
 Uttendörfer, Otto 64f
 Vierorth, Albert Anton 63
 Vleck, William Henry van 84
 Vockerodt, Gottfried 3, 9f
 Vogt, Peter 107, 130

 Walter, Johannes 97
 Watteville, Friedrich von 78
 Watteville, Johannes 49, 78
 Weber, Johann Gottfried 37
 Wehrend, Anja 89
 Wilhelm, Bruder 64, 74
 Winckler, Johann 3
 Winston-Salem 44, 121, s. auch Salem
 Wolle, Peter 84, 88

 Zeist 5, 49, 63, 73, 85f, 121
 Zembsch, d.Ä. 63
 Zerst 4
 Zinzendorf, Christian Renatus von 63,
 68, 75
 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig 4f, 8-10,
 13f, 16f, 19-22, 24f, 61, 63, 68f, 71,
 79, 86, 89-108, 125

ANSCHRIFTEN DER AUTOREN

Dr. Helmut Bintz, Uhlandstr. 12, 73119 Zell

Dr. Christian Bunnars, Kurfürstenstr. 108, D 12105 Berlin

Alice Caldwell, 25 Keller's Farm Rd., Easton, CT 06612, USA

Dr. Daniel Crews, 20 Cascade Avenue, Winston-Salem, NC 27108, USA

Albert Frank, POBox 1245, Bethlehem, Pa. 18016-1245

Dr. Andrea Hartmann, Kirchstr. 6, 01665 Weistropp

Director Dr. Nola Reed Knouse, 20 Cascade Avenue, Winston-Salem, NC 27108

Dr. Dietrich Meyer, Zittauer Str. 27, 02747 Herrnhut

Dr. Paul Peucker, Zittauer Str. 24, 02747 Herrnhut

Dr. Colin Podmore, Gunning Street, Plumstead, London SE18 1BY, GB

Bischof Henning Schlimm, Friedhofweg 12, 73087 Bad Boll

Pfr. Dr. Peter Vogt, 23 Peperell Rd., Kittery Point, ME 02905, USA

Dr. Anja Wehrend, Honigsberger Str. 33, 45472 Mülheim/ Ruhr