

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 Gemeinen 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 Bekehrtein 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 sich besser in eine Opera und Comoedie schicken".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 kirchenmusikalischen 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.