

## ZWISCHENSPIELE IM HERRNHUTER CHORALGESANG

Alice M. Caldwell, Easton

Die protestantischen Kantoren und Kirchenmusiker von heute befassen sich wenig mit der historischen Aufführungspraxis von Kirchenliedern.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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:"

---

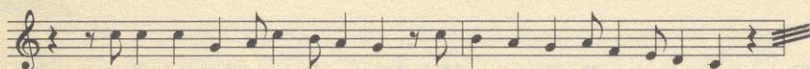
<sup>1</sup> Eine frühere Fassung von diesem Vortrag wurde an der Second Bethlehem Conference on Moravian Music (Moravian College, Bethlehem, Pennsylvania) Oktober 1996 gehalten. Für seine Beratung bei der Übersetzung dieses Vortrags danke ich Peter Vogt. Dank gebührt auch Frau Charlene Mowers des Moravian 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.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 Choral.

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.

<sup>3</sup> 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."<sup>4</sup> Der Gemeindegesang der Herrnhuter wurde sogar von Zeitgenossen als ästhetisches Ideal empfunden, wonach andere Kirchen streben sollten.<sup>5</sup>

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."<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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,

---

<sup>4</sup> 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).

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

<sup>6</sup> Ebd., 602 und 604.

<sup>7</sup> 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.

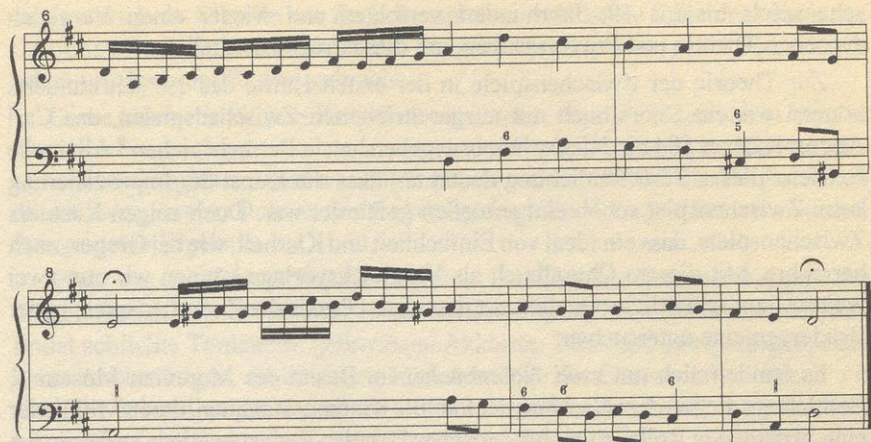
Man muß sich aber noch fragen: gibt es irgendwelche Beweise dafür, daß die Organisten im 18. Jahrhundert tatsächlich so gespielt haben, wie Gregor es in seinem Vorwort vorgeschrieben hat? Ich untersuchte also die 22 handschriftlichen Choralbücher im Besitz des Unitätsarchivs, die vermutlich aus der Zeit 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 image shows a musical score for the hymn "Mach's mit mir Gott". It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line, with a fermata over the final note of the treble staff. Fingering numbers (6, 7, 5, 4, 5) are indicated below the bass staff notes.



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.”<sup>8</sup>

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-

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Ein undatiertes handschriftliches Notenbüchlein von vierzehn Seiten konnte durch Vergleich der Handschrift dem Lehrer und Schulleiter John Gottlob Kummer (1790–1846) zugeschrieben werden.<sup>11</sup> 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

---

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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

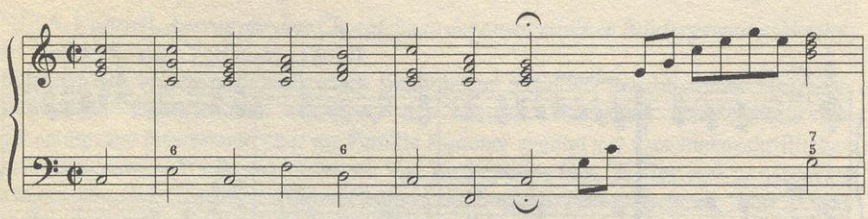
The image shows a musical score for the hymn "Der Sabbath ist um's Menschen will'n" by C. A. Kästner. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The bass clef part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. The second system continues the piece with a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a half note C5, followed by a quarter note B4, and then a half note A4. The bass clef part starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a half note B2. 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. 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. *mf*

con fuoco

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 Choralzwischenspiel 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.