

Settari, Olga

**[Blume, Friedrich. Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik]**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.* 1972, vol. 21, iss. H7, pp. 168-170

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112430>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Jahrzehnten erscheinen fast regelmäßig zahlreiche Studien, die zur Klärung dieser Problematik mehr oder weniger beisteuern.

Die Schrift des Mainzer Musikwissenschaftlers Adam Gottron (gest. 1971), *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*, stellt einen wichtigen Beitrag zur Lösung der Frage der böhmischen Musikemigration dar. Das Werk hat die Fragen der böhmischen Musikgeschichte allerdings nicht zum Hauptziel, doch ermöglicht es zahlreiche wertvolle Schlußfolgerungen und bietet Quellenhinweise unsere Musikkultur betreffend, andererseits werden hier etliche neue Fakten und Zusammenhänge entschleierte oder angedeutet.

Das erste Bohemicum, das Gottron in seinem Buche erwähnt und dessen Entstehung er zugleich eingehend analysiert, betrifft die Komposition Kryštof Harants von Polžice und Bezdrúžice „Maria Kron“, die als Teil von Bernhard Klingensteins Rosettum Marianum im Jahre 1604 in Dillingen erschien. Für den tschechischen Leser und Forscher ist aber besonders das Kapitel „Einflüsse aus Böhmen und Frankreich“ hoch interessant; hier werden nämlich die Verdienste der Tschechen und allgemeine Einflüsse der Musik und Kultur der böhmischen Provenienz auf dem Kurmainzischen Hof sehr hoch geschätzt. Man lernt hier die überraschende Tatsache kennen, daß nicht nur Jan Václav Stamic, František Xaver Richter und Jiří Čert für die Kapelle Karl Theodors in Mannheim, sondern auch Jan Ondráček, Václav Medulán (ich konnte in dieser Hinsicht einen Irrtum Gottrons richtigstellen, eine Ungenauigkeit, die wahrscheinlich durch Sprachdifferenz, bzw. Mundart entstanden ist: laut Geburtsmatrik in Choceň (Ostböhmen) hieß dieser tschechische Musiker in Mainz Václav Medulán, und nicht Wenzel Vedulang, wie Gottron auf S. 93 anführt), Jan Stich-Punto, Jan Zach und andere Tschechen für die Mainzer Musik von außerordentlicher Bedeutung sind und daß die große Rolle dieser in Mainz wirkenden tschechischen Künstler bei der Entwicklung der Vorklassik und Klassik unverkennbar ist. In diesem Zusammenhang widmet Gottron viel Raum auch der Aufklärung des bisher unklaren und ziemlich rätselhaften Schicksals Jan Zachs.

Gottrons ausführliche Geschichte der Musik in Mainz erwähnt mit Anerkennung noch eine ganze Reihe anderer vortrefflicher tschechischer oder zumindest aus Böhmen stammender Musiker, N. Hadrawa, Ivanschitz, J. M. Kobera, Matiegka, Matuschek, Therese Ondráčková, T. Pokorný, H. J. Skottschofsky, J. Stiašny, Nikolaus Stulik oder Johann Michael Schmid. Diesen böhmischen Künstlern wird hier eine außerordentlich wichtige Rolle eingeräumt. Dank den Tschechen — so schreibt der Autor — drehte sich am Mainzer Hof die musikalische Drehscheibe von Nord—Süd auf Ost—West: Böhmen—Frankreich.

Ein Teil der bei Gottron angeführten Musiker und Komponisten war den tschechischen Musikhistorikern bisher nicht bekannt. Es ist zu bedauern, daß die Kompositionen von Ondráček, Stulik, Schmid u. a. in der Heimat dieser Künstler vollkommen unbekannt sind. Das Werk Adam Gottrons kann also in diesem Sinne auch auf die tschechischen Musikforscher anregend wirken.

Vladimír Horák

*Friedrich Blume: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. (Zweite neubearbeitete Auflage. Herausgegeben unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg.) Kassel—Basel, Bärenreiter 1965, 465 S.*

Die Publikation bringt einen synthetischen Blick auf die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik vom Mittelalter bis in das 20. Jahrhundert. Der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit gilt dem deutschen Bereich, besonders in den beiden umfangreichen Kapiteln Friedrich Blumes (Das Zeitalter der Reformation, Das Zeitalter des Konfessionalismus). Neu ist vor allem Blumes methodologischer Aspekt, der sich von den früheren Ansichten über die evangelische Kirchenmusik, wie sie beispielsweise in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gefaßt wurden, wesentlich unterscheidet. Was man früher in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik als Periode des Epigonentums und Verfalls gewertet hat, begreift Blume als einheitliche Entwicklungslinie, die von J. A. Hiller bis Max Reger reicht. Der Autor geht bei seinen Untersuchungen von neuen funktionellen Aspekten aus und beachtet bei der Analyse der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik sämtliche Gebiete der Musik, die auf irgendeine Weise in die evangelische Liedproduktion eingreifen konnten. Diese wird zugleich auch vom immanent-musikalischen Standpunkt geprüft, wobei nicht einmal theologische und soziologische Aspekte (das Reformationslied als Produkt der Glaubenslehre bestimmter Gesellschaftsschichten) zu kurz kommen.

Der erwähnte methodologische Zutritt führte Blume auch zu einer Revision des Begriffs der evangelischen Kirchenmusik, den er bemüht war terminologisch zu erweitern. Die Frage, was denn eigentlich alles evangelische Musik ist, besitzt in seiner Auffassung

quantitativen und qualitativen Charakter. Der Sektor „geistliche Musik“ ist recht vage, aber auch die Grenze zwischen katholischer und evangelischer Produktion ist ziemlich verschwommen (der Katholik Reger schrieb protestantische Orgelchoräle und der Lutheraner Bach Messen für den römisch-katholischen Gottesdienst). Die terminologische Reichweite der Begriffe Kirchenmusik, geistliche Musik, weltliche Musik usw. kann heute nicht mehr entsprechen, der Begriff der Kirchenmusik definiert nicht ausschließlich Musik liturgischen Charakters. Bei der qualitativen Untersuchung des Fachworts evangelische Kirchenmusik hat man also alle erwähnten Aspekte in Betracht zu ziehen und auch die innere Entwicklung der musikalischen Komponente bei den einzelnen Konfessionen zu berücksichtigen. Von diesem Standpunkt aus gesehen, erscheint beispielsweise auch die Historie der Liedproduktion bei den verschiedenen Zweigen der Brüdergemeinde ziemlich problematisch, von denen das Schaffen – das Lied, eventuell auch die Musik – der Böhmisches Brüder in der besprochenen Publikation nur sporadisch behandelt wird, wenn man vom Schlußaufsatz Walter Blankenburgs *Die Musik der Böhmisches Brüder und der Brüdergemeinde*, S. 403–412, absieht. Es waren ja doch gerade manche rein tschechische Lieder, insbesondere aus hussitischen Gesangbüchern des 14. und 15. Jahrhunderts, die durch Vermittlung der Böhmisches Brüder und ihrer Gesangbücher in der Übersetzung des Michael Weiss zur Zeit der Reformation auch in frühprotestantische Quellen gelangten und zu einer jener Wurzeln wurden, aus denen das lutherische Kirchenlied sprießen sollte.

Blankenburgs Aufsatz über die Musik der Böhmisches Brüder bringt einige Gedanken, die aus seiner vorhergehenden Arbeit über das geistliche Lied (*Geschichte der Melodien des evangelischen Kirchengesangbuches*. In: *Handbuch zum evangelischen Kirchengesangbuch*, Band II, Göttingen 1957) bekannt sind, wo er die Geschichte des evangelischen Gesangs und die Geschichte der Melodien evangelischer Gesangbücher vor allem als Geschichte der Formen dieser Melodien und ihrer Stilwandlungen auffaßt. Blankenburg erwähnt dort die Melodien der sogenannten Deutsch-mährischen Brüder (aus den Gesangbüchern des M. Weiss aus dem Jahr 1531, dem deutschen Gesangbuch des Johann Roh aus dem Jahr 1544 und dem Gesangbuch des Johann Jeletzki und Peter Herbert aus dem Jahr 1566), die auch dem geistlichen Lied der Reformation als melodische Vorlagen dienten. Die Liedproduktion der Brüder wird im erwähnten Aufsatz (*Die Musik der Böhmisches Brüder*) eingehender bearbeitet, mit Rücksicht auf die chronologische Entwicklung der Gemeinde als solche (von den historischen Wurzeln der Entstehung der Brüdergemeinden im heimischen Milieu über die einzelnen Etappen ihrer Entwicklung bis in die Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg). Zugleich wird auch die Besonderheit respektiert, die sich aus der Teilung der Gemeinde in nationale Zweige (deutsch, tschechisch und polnisch) ergibt, und der Autor verfolgt die Entwicklung bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts, als in Herrnhut die sogenannte Erneuerte Brüderkirche entsteht.

Im Zusammenhang mit der Einstellung der Publikation auf die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik widmet natürlich auch Blankenburg in seiner Studie die Hauptaufmerksamkeit dem Musikschaffen des deutschen Zweiges der Brüdergemeinde, während er sich bei der Erörterung der tschechischen und polnischen Produktion auf eine mehr oder weniger eingehende Aufzählung der einzelnen Editionen von Brüderdrucken beschränkt und sie kommentiert, ohne die breiteren Entwicklungszusammenhänge zu erfassen. Wenn Blankenburg z. B. die Entwicklungslinie der Ausgabe von Gesangbüchern der Böhmisches Brüder vom ältesten Druck aus dem Jahr 1501 bis zum Druck aus dem Jahr 1753 verfolgt, hätte er wohl Komenskýs Gesangbuch aus dem Jahr 1659 nicht übersehen dürfen, das nach der Edition aus dem Jahr 1618 das letzte synthetisch konzipierte Gesangbuch der Brüder im Exil vorstellt, während die Anführung der Ausgabe aus dem Jahr 1753 strittig ist und eigentlich bloß nur eine Bearbeitung von Komenskýs Gesangbuch in deutscher Version vorstellt. Wertvoll ist dagegen die Betonung einer zusammenhängenden Entwicklungslinie in der Ausgabe tschechischer Brüdergesangbücher bis in den Beginn des 17. Jahrhunderts, was umso überraschender ist, als ja die Gemeinde in diesem Zeitabschnitt zahlreichen Verfolgungen ausgesetzt war. Im 17. Jahrhundert selbst blieb dagegen die Editionstätigkeit von Gesangbüchern an Intensität weit hinter dem 16. Jahrhundert zurück – es war die natürliche Folge der äußeren Lage: die Gemeinde zog sich damals in die Illegalität zurück oder suchte Zuflucht im Exil.

Das Musikleben der Gemeinde auf böhmischem Boden war bereits von allem Anfang an sehr gut organisiert. Die praktische Musikausbildung verlief im Rahmen des gemeinsamen Singens nach notierten handschriftlichen, später gedruckten Gesangbüchern. Bei den Brüdergemeinden war der Typ des Wechselgesangs üblich, der gerade zur Zeit der

Reformation mehr denn je zu den täglichen Zusammenkünften der Brüder gehörte. Er erfüllte einerseits liturgische Zwecke, andererseits spielte er die Rolle des Katechismus. Die geschlossene Struktur der Brüdergemeinde verhinderte es jedoch, daß sich der Gesang manchen melodischen Formen der mittelalterlichen Liturgie zuneigte (Sequenzen, Lamentationen u. a.). Im Gegenteil, die neue Liedproduktion knüpfte mit ihrem strophischen Aufbau an die Hymnen an, hielt sich enger an den Liederschatz der Volksmelodik und des Brauchtums, und näherte sich durch die Abschaffung der Melismen und Ligaturen der musikalischen Faktur des Volkslieds. Je nach dem Grad der Wandlungen, die der Brüdergesang, gemessen an seinen ursprünglichen melodischen Vorlagen, durchmachte, gingen seine melodischen Typen von der zuerst überwiegenden Gregorianik zur „gesprochenen“ Melodie des Volkslieds über. Diese Entwicklung der musikalischen Komponente der Brüderlieder demonstriert Blankenburg am Liedmaterial des deutschen Zweiges der Gemeinde, wobei er besonders eingehend das erste Gesangbuch des Michael Weiss aus dem Jahr 1531 beachtet; auch weist er übereinstimmende Züge im Schaffen Weissens und Luthers ebenso nach, wie die durchaus verschiedene Art und Weise, in der sie mit den melodischen Vorlagen der Lieder arbeiten. Im Zusammenhang mit Weissens Gesangbuch nennt der Autor als Quellen auch manche ältere tschechische Gesangbücher der Brüder, die im Laufe der folgenden Entwicklung erst in der letzten Tätigkeitsphase der Brüdergemeinde zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Herrnhut gebührend ausgewertet wurden. Die gedruckten Gesangbücher der Herrnhuter Gemeinde lassen auf den Charakter der Melodik der Lieder schließen: abgesehen von Melodien aus verschiedenen Zeitabschnitten des Reformationsbereichs und Melodien, die gerade in der erneuerten Herrnhuter Kirche entstanden, sind es auch die Weisen der Böhmisches Brüder aus dem 16. Jahrhundert gewesen, die das Profil der einzelnen neuen Gesangbücher mitgeformt haben. Die Kontakte zur älteren Produktion der Brüder sind jedoch etwas anders geartet, als beispielsweise im ganzen 16. Jahrhundert, als es möglich war, die Kontinuität auf heimischem Boden zu wahren. In Herrnhut formen sich die letzten Reste der Gemeinde auf ganz neuen Grundlagen und die erneuerte Kirche tendiert eher zum Pietismus. Der Gründer der Herrnhuter Gemeinde und ihr erster Bischof Nikolaus Ludwig von Zinzendorf prägte ein neues Antlitz des Musiklebens der erneuerten Gemeinde: die funktionelle Einordnung des Gesanges in den Gottesdienst hatte sich geändert, es überwog der improvisierte Gesang, der mehrstimmige Gesang und der Gesang mit Instrumentalbegleitung. Vor allem die Instrumentalmusik gewinnt zu dieser Zeit an Bedeutung, im Vergleich mit der älteren Tradition, die meist der gemeinsame einstimmige Gesang der Brüdergemeinde kennzeichnete. Die Ensembles von Blasinstrumenten (Posaunen mit Trompeten und Waldhörnern) konnten vielleicht auch reale Voraussetzungen für das praktische mehrstimmige Spiel geboten haben, sicherlich fanden sie aber bei den verschiedensten gesellschaftlichen Anlässen in der Herrnhuter Gemeinde Verwendung. Die erneuerte Brüdergemeinde von Herrnhut stellt die Schlußetappe in der Entwicklung des geistlichen Lieds und der geistlichen Musik der Brüder vor, in der die anregenden Gedanken Zinzendorfs auf dem Gebiet des Gesangs und der Instrumentalmusik im Rahmen der Missionsaktivität der Brüder zur Verbreitung des melodischen Schatzes der Gemeinde auch in entfernte Gebiete beigetragen haben.

Der Anteil der Produktion der Brüdergemeinde an der Formung des Gesamtprofils der evangelischen Kirchenlieder ist unbestreitbar und man hat mit ihm als einem jener Faktoren zu rechnen, die besonders in ihre erste Entwicklungsphase (bis zum Ende des 16. Jahrhunderts) äußerst fruchtbar eingegriffen haben. In dieser Phase kann man einen jähen Aufschwung des Liedschaffens des tschechischen Zweiges der Gemeinde verfolgen und ihre neuen, in Gesangbüchern evidierten Lieder werden u. a. zu einem potentiellen Born der ursprünglich selbständigen Produktion des deutschen Zweiges der Gemeinde. In die deutschen Brüdergesangbücher ging eine ganze Reihe von Liedern der Böhmisches Brüder ein, die von hier aus mittelbar auch die Entwicklung des evangelischen Kirchenlieds beeinflussten. Zahlreiche Lieder der Böhmisches Brüder wirkten jedoch auf das zeitgenössische evangelische Musikschaffen auch unmittelbar ein. Im Lauf der weiteren Entwicklung sinkt dann diese Ingerenz des tschechischen Originalschaffens und die erneuerte Herrnhuter Brüdergemeinde baut nun ihr Lied auf ganz anderen Fundamenten auf. Im Prozeß der historischen Formung des evangelischen Kirchenlieds nimmt das Lied der Böhmisches Brüder nichtsdestoweniger einen festen Platz ein, obwohl sein Einfluß nicht in allen Entwicklungsetappen des evangelischen Kirchenlieds so markant war, wie z. B. der Einfluß des mittelalterlichen geistlichen Gesangs oder des neueren Schaffens aus dem deutschen Bereich.