
Armin Hadamer (Rockville, Maryland)

"German Melodies in American Songs".

Beispiele populärer Revival-Lieder der USA
mit Wurzeln im deutschsprachigen Kulturraum

Weltliche und religiöse Lieder deutschsprachigen Ursprungs haben im Nordamerika des späten 18. und gesamten 19. Jahrhunderts in großer Zahl und auf unterschiedlichen Ebenen sehr regen Anklang und Verwendung gefunden. Dies drückte sich in einer vielseitigen Rezeption aus, in deren Verlauf diese Lieder mit ihren Melodien ins Englische übertragen und in historische und zum Teil auch traditionell gewordenen Anwendungsbereiche populärer US-amerikanischer Vokalmusik integriert wurden. Diese reichten u.a. von Revival Meetings und Patriotic Rallies bis hin zu Glee Clubs und den Minstrel Shows. Da diese Übertragungen meistens sehr frei und vielseitig waren, konnten viele Melodien, oder Teile davon, zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten gleich mehrere US-amerikanische Identitäten annehmen. Einige wurden auf Grund ihrer Popularität mit einer bestimmten Fassung mehr und mehr assoziiert und zum Teil bis heute schriftlich und auch mündlich tradiert (vgl. weiter unten *O Come Come Away*). Insgesamt lässt sich durch die Aufarbeitung des Materials belegen, dass das anglo-amerikanische Repertoire der populären und volkstümlich gewordenen Lieder auch Wurzeln hat, die im deutschsprachigen Kulturraum liegen; ein scheinbarer Widerspruch, zu dessen Überwindung die hier exemplarisch vorgestellte Untersuchung auffordern möchte. Ihre Grundlage bilden Primärquellen des oben genannten Zeitraums. Darunter sind weltliche und religiöse Melodie- und Liederbücher (Tunebooks, Hymnbooks und Songbooks), Texthefte (Songster), lose Notenblätter (Sheet Music), und Fliegende Blätter (Broadsides), aber auch Quellen wie Programmplakate (Playbills), Zeitungsannoncen und -artikel, Reiseberichte und letztlich die mehr oder weniger wissenschaftlichen Sammlungen des 20. Jahrhunderts von Liedern aus mündlicher Überlieferung.

Bei der Auswertung dieses Materials geht es zum einen um eine textkritische Identifikation der deutschen Originale und ihre Nachweise in den entsprechenden Quellen, zum anderen um einen Entwurf des Rezeptionsverlaufs innerhalb dieser US-amerikanischen Musikkultur. Als verbindende Schlüsselemente fungieren die Melodien, da in den unterschiedlichen US-amerikanischen Publikationen die Angaben zur Herkunft des Materials nur sehr inkonsistent und oft fehlerhaft sind. Die gleiche Uneindeutigkeit ergibt sich aus den vorgefundenen englischsprachigen Liedtexten, die im Vergleich zum Original mehrere Formen annehmen können: mehr oder weniger wörtliche Übersetzungen, freie Nachahmungen von Inhalt und Charakter (paraphrasierend), Abwandlungen mit verschiedenen Spielarten der Parodie, völlig neue Textkreationen und schließlich die Substitution durch bereits existierende englischsprachige Texte. In einigen Fällen kam es sogar zur Zusammenfügung einer ursprünglich deutschen Melodie mit der englischen Übersetzung eines ebenfalls ursprünglich deutschen Textes, um so ein neues 'amerikanisches' Lied entstehen zu lassen (vgl. weiter unten *My Jesus as Thou Wilt*).

Diese dynamische und gleichsam virtuose Rezeption deutschsprachiger Lieder und/oder ihrer Melodien hat ihre Ursprünge in spezifisch US-amerikanischen kulturellen und historischen Zusammenhängen, die sich in den bereits erwähnten Anwendungsbereichen populärer US-amerikanischer Vokalmusik und einer dafür bereitgestellten Musikkultur widerspiegeln. Ganz besonders wirksam und umfassend war die von Einwanderung und Expansion geprägte Revival-Bewegung. Sie soll deshalb anhand einiger Liedbeispiele aus ihren Anwendungsbereichen Revival- und Camp Meeting, Singing School, Temperance Societies, Sunday School, Social Circle und Gospel Meeting vorgestellt werden.

Die Revival-Bewegung

Die US-amerikanische Revival-Bewegung, besonders ihre zweite große Phase in den Jahren zwischen etwa 1800 und 1840, auch 'Second Awakening' genannt, ermöglichte den ersten deutlichen Rezeptionsprozess. Diese in den ganzen USA verbreitete Bewegung betonte im Kern ein individualistisches religiöses Erwachen

fernab jeder hemmenden Liturgie und begünstigte in zunehmendem Maße einen Austausch zwischen den vielen kirchlichen und religiösen Gruppen, der ihre Gemeinsamkeiten herausarbeitete und die traditionellen Unterschiede immer undeutlicher werden ließ (vgl. Yoder 1961, S. 41ff. und Gilbert 1971, S. 97). Für die verschiedenen Bereiche musikalischer Religionsausübung, ob im Gebetshaus, in der Sonntagsschule, Singschule oder beim Camp Meeting unter freiem Himmel, entstand so eine Nachfrage nach standardisierten Gesangbüchern, der von Seiten des Druck- und Verlagswesens sehr eifrig entsprochen wurde. Dabei waren Auflage und Verbreitung einzelner Publikationen so groß, dass man sie als Modelle akzeptierte und auf sie nicht selten mit inhaltlicher und formaler Nachahmung reagierte. So orientierte sich z.B. Lowell Mason (1792-1872) an Joshua Leavitts populärem Revival-Erfolg *Christian Lyre* von 1831, indem er, wie in der Folge auch andere, Text und Musik sinnigerweise auf gegenüberliegenden Seiten abdrucken begann (vgl. Pemberton 1985, S. 56; siehe auch Hughes 1980, S. 278f). Der Neuengländer Mason, unbestritten die einflussreichste Person US-amerikanischer religiöser Musik, suchte sich dadurch einer breiteren Akzeptanz seiner Publikationen zu versichern und seinen auch von deutscher Musik geprägten Einfluss in den USA noch stärker geltend zu machen.

Auf Dauer konnten und wollten sich auch die organisierten Kirchen nicht diesen auf Form und Inhalt wirkenden populären Tendenzen entziehen, von denen noch ihre offiziellen Gesangbücher des 20. Jahrhunderts deutlich beeinflusst sind (vgl. z.B. *The Baptist Hymnal 1956* und *The Methodist Hymnal 1939*). Den deutsch-amerikanischen Kirchen und religiösen Gruppen ging es in dieser Situation genauso. Dabei mussten sie sich dem Problem der Sprache stellen, um an der sich entwickelnden Revival-Kultur und -Musik teilzunehmen. Neben einer bereits vorhandenen deutschsprachigen religiösen Musikkultur begannen sie deshalb sehr bald, auch englischsprachige und bilinguale Gesangbücher in Umlauf zu bringen. Ein Vorbote dieser Entwicklung war das *Hymn and Prayer-Book* der Lutheranischen Kirche von 1795. In seinem Vorwort wurde das neue Spannungsfeld deutlich gemacht, in dem einerseits die Verfasser dem Einzug der englischen Sprache in die deutsch-amerikanischen Gemeinden der großen Städte

des Ostens Rechnung trugen, andererseits aber nicht zum Bruch mit der kirchlichen Tradition beitragen wollten:

„Daraus darf aber nicht folgen, dass [die Deutschen] ihre Verbindung [zur Kirche] aufgeben sollen, was für die meisten moralisch unmöglich wäre, da sie bei ihrer Konfirmation das Versprechen der Treue gegeben haben; vielmehr sollte der Gebrauch des Englischen in den betroffenen Gemeinden mit dem Deutschen verbunden werden, und dies sowohl in Kirche als auch Schule“ (Kunze 1795, S. IV; Übersetzung des Autors).

Bei diesem Übergang zum Englischen verließ man sich nicht nur auf die eigenen, sondern vor allem auf existierende englische Übersetzungen der deutschen Hymnen und religiösen Lieder, die in dieser frühen Phase vorrangig aus England in die junge USA kamen. Die Melodien des *Hymn and Prayer-Book* waren eine Auslese der traditionellen evangelischen Kernlieder, von denen die meisten später in den USA äußerst populär wurden – wie z.B. *Christus der ist mein Leben*, *Valet will ich dir geben*, *Wie schön leuchtet uns der Morgenstern* oder *Eine feste Burg ist unser Gott*. Durch diese hier in Deutsch beibehaltenen Melodienamen (Tune Names) entstand eine Form der Zweisprachigkeit, die die Benutzer nicht nur an die zu singende Melodie, sondern auch an den jeweiligen originalen deutschen Text erinnern sollte. Damit verband das *Hymn and Prayer-Book* nicht nur die beiden Sprachen miteinander, sondern machte auch gleichzeitig seine deutschen religiösen Lieder und Melodien einem englischsprachigen Publikum zugänglich.

In den ersten Jahren und Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden weitere Spielarten deutsch-amerikanischer religiöser Gesangsbücher, besonders in einem Kerngebiet der Revival-Bewegung, den Staaten Pennsylvania, Maryland und Virginia. Form und Inhalt wurde immer mehr Sache einzelner Verleger, die willig und schnell auf die neuen Umstände reagierten. In Maryland erschien 1803 ein Buch für Singschulen mit dem Titel *Geistliche Ton-Kunst*, das zum ersten Mal in seinem gemischten Repertoire deutsche und US-amerikanisch-englische Melodien nebeneinander anbot, aber die englischen Hymnen, im Gegensatz zum *Hymn and Prayer-Book*, ins Deutsche übertrug (Wolf 1985). Als nächster Schritt kam etwa ein Jahrzehnt später die gelegentliche Über-

nahme der 'Shape Notes', einer Notenschrift zur Erleichterung des Musikklesens, die bei den englischsprachigen Einwohnern der Atlantikstaaten, des Südens und Westens rege Anwendung gefunden hatte. Die weitere Entwicklung führte innerhalb einiger der deutsch-amerikanischen Gemeinden, wie z.B. der Reformierten Kirche, zu einer Vielfalt von Formen und Inhalten. Einen Höhepunkt bildeten ab ca. 1830 die zweisprachigen Gesangbücher mit parallelen deutschen und englischen Liedtexten in Kombination mit einem ebenfalls gemischten Melodierepertoire. Um der Nachfrage der Revival-Bewegung nach Benutzerfreundlichkeit zu entsprechen, wurden darüber hinaus in populären Büchern wie der pennsylvanischen *Church Harmony* von 1834 auch manche deutsche Melodien vereinfacht und dem Geschmack der Zeit angepasst (Westermeyer 1980). Auf diese Weise waren sie auch für das englischsprachige Umfeld attraktiv und benutzbar, das seinerseits, wie beschrieben, stark auf die deutsch-amerikanischen Publikationen einwirkte. Deshalb handelte es sich nicht etwa um eine graduelle Assimilation von Sprache und Musik der Deutsch-Amerikaner, sondern um ein "auf Wechselwirkung orientiertes Repertoire" und ein "anwendbares Nebeneinander im ethnischen Kontext des 19. Jahrhunderts" (Bohlman 1993, S. 103, 108).

Melodienbeispiele

Der Prozess von Wechselwirkung und Nebeneinander lässt sich exemplarisch an der Melodie 'Winchester' verdeutlichen. Die zu Grunde liegende deutsche Melodie erschien zum ersten Mal 1690 in einem Hamburger Gesangbuch mit der Hymne *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, u.a. etwas später auch in einem anderen Werk mit *Dir, dir Jehova, will ich singen* (Zahn 1889, Nr. 2781). Aus letzterem wurde sie 1741 in England von John Wesley (1703-1791), dem Begründer der Methodistenkirche, entlehnt und unter dem Melodienamen 'Swift German Tune' zusammen mit einer englischen Hymne veröffentlicht. Bald erschien sie in England auch unter 'Frankfort', 'Winchester' und 'Winchester New' (Nuelsen 1972, S. 68-69 und Glover 1982, Nr. 76). Wesley, der in England und in den US-amerikanischen Kolonien mit mährischen Gläubigen, einer Gruppe der Unitas Fratrum, in regem Austausch stand, sorg-

te nicht nur für die Übersetzung deutscher Hymnen und Adaption deutscher Melodien, sondern trug auch zur Gewohnheit des englischsprachigen Raums bei, Melodien und Hymnen frei miteinander zu kombinieren und Melodien eigenständige Namen (Tune Names) zu geben, die aber verwirrenderweise nicht immer konsequent gebraucht wurden. Durch das Medium dieser religiös-musikalischen Experimentierfreude der Methodisten wie Wesley und ihrer evangelistischen Arbeit innerhalb der Revival-Bewegung konnten deshalb auch "deutsche Einflüsse viel zu der Motivation beisteuern, die die amerikanische Religion von der Zwangsjacke des Calvinismus befreite" (Pochman 1957, S. 39; Übersetzung des Autors).

Die folgende Liste US-amerikanischer Publikationen von 'Winchester', die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, dokumentiert eine lange und komplexe Rezeption, die eindeutig ihren Höhepunkt gegen Ende des Second Awakening hatte. Zunächst fällt auf, dass keine Fassung die gleiche Hymne verwendet und alle Hymnen aus der englischsprachigen Tradition stammen; allein vier des Engländers Isaac Watts (1674-1748) sind darunter. Die Ausnahme bildet 10), die als einzige auch unter den Fassungen deutsch-amerikanischer Gemeinden – hier vertreten mit 5), 8), 9), 10) und 11) – an einen deutschen Text anknüpft: eine Wesley-Übersetzung der Hymne *Ich habe nun den Grund gefunden*. Im Vergleich zu anderen Liedrezeptionen dieser Art haben im Fall von 'Winchester' die deutsch-amerikanischen Publikationen einen hohen Anteil gegenüber den englischsprachigen, was für eine solide Tradierung der Melodie im deutsch-amerikanischen Repertoire spricht. Die Einbindung ins englischsprachig-amerikanische Umfeld wurde ohne Quellenangabe, aber maßgeblich durch 1), die erste Shape-Note-Publikation in den USA, eingeleitet und in andere Bücher dieser Notenschrift übernommen, hier 4), 5) und 8). Lowell Mason, verantwortlich für 4), spekulierte bei dieser Publikation mit Melodien wie 'Winchester' und der Verwendung von Shape-Notes, die er ansonsten ablehnte, speziell auf Akzeptanz und Absatz im Süden und Westen der USA (vgl. Stevenson 1966, Text zu Fig. 11). Zwei Jahre zuvor war *The Christian Lyre*, hier 3), erschienen, das stilistisch ein Vorläufer der Gesangbücher des späteren Gospel war und einen populären Kompromiss zwischen ländlicher und städtischer Revivalmusik dieser Zeit verkörperte.

Dieses für die Revival-Bewegung zentrale Büchlein, das bei Massenveranstaltungen verwendet wurde, wirkte nicht nur auf Massen, sondern auch auf das Repertoire der Singschulen, hier vertreten mit 6) und 7), und steigerte darüber hinaus zweifellos die Popularität von 'Winchester' und anderen Melodien in Wechselwirkung auch mit deutsch-amerikanischen Kreisen (vgl. die Aufstellung der Publikationen 1) bis 12) auf der folgenden Seite).

Im Laufe der Revival-Bewegung wurden Wechselwirkung und das ethnische Nebeneinander zunehmend umfangreicher und komplexer, da man dazu überging, verstärkt auch Melodien außerhalb der traditionellen englischen und deutschen Kirchenlieder zu entlehnen und zu verwenden. Die steigende Nachfrage nach neuen, frischen und volksnahen Melodien gestattete den Zugriff auf die damalige Volks- und Populärmusik verschiedener ethnischer Repertoires, meist durch die Hand von Arrangeuren und Autoren, die sie in Kombination mit eigenen Texten zu neuen religiösen Liedern formten (Folk Hymns). Unter diesen finden sich auch einige deutsche Volkslieder, zum Beispiel *Das Lieben bringt große Freud'*, *Den lieben langen Tag*, *O du lieber Augustin* und *Ach, du armer Judas*, aber auch volkstümlich gewordene Lieder wie Mozarts *Komm lieber Mai und mache*, was die Komplexität dieser Rezeption ebenso deutlich wie überraschend macht:

"Die Vorstellung von Mozart, wie er über die Prärie in einem Shape-Note-Gewand reitet, zeigt, welche kulturellen Einflüsse im Grenzland während der Amtszeit von Präsident Jackson losgelassen wurden" (Stevenson 1966, Anmerkung zu Fig. 11; Übersetzung des Autors).

Nach dem Höhepunkt der Revival-Bewegung zwischen 1830 und 1840 wurden die einzelnen Anwendungsbereiche ihrer Musik klarer strukturiert, was in den Jahren vor dem Bürgerkrieg zu einer noch regeren Publikationstätigkeit führte, in der die freie Adaptionsexpraxis voll zur Blüte kam. Keine Melodie war mehr sicher, alle Quellen – von Tanzstücken (Fiddle Tunes) oder Gassenhauern bis hin zu Opernarien – wurden für Singschulen, Abstinenzvereine, Sonntagsschulen, Akademien, Kirchenchöre, Missionsgesellschaften und religiöse Versammlungen umfunktioniert. Ein zunehmend städtisches Revival-Publikum verlangte nach Vielfalt und singbaranspruchsvollem Material. Der deutsche Journalist Franz Löhner beobachtete 1855:

"Im Städtchen Washington trieben gerade die Methodisten ihr Wesen. Seit drei Wochen wurde jeden Abend im Bethaus gepredigt, gebetet und gesungen. Ich ging eines Abends ebenfalls hin. Die Prediger taten ihr Bestes, und deklamierten und schrien in allen Tönen [...] Dem Texte der kirchlichen Gesänge waren die lustigsten deutschen Studentenmelodien untergelegt" (Löhner 1855, S. 280-81).

Der Umsatz an Gesangbüchern stieg enorm an, Lowell Mason verkaufte allein von seiner Sammlung *Carmina Sacra* zwischen 1841 und 1858 eine halbe Million Exemplare (vgl. Pemberton). Um sich mit ausreichend Melodien zu versorgen, nutzte er u.a. auch seine direkten Kontakte nach Deutschland:

"Ich baue stark auf die guten deutschen Komponisten, unter denen ich eine unerschöpfliche Menge schöner Stücke finde, welche schon – oder mit etwas Umarrangieren – der Nachfrage unsere Menschen entsprechen. Ich habe das Glück, mir die Hilfe einiger Personen gesichert zu haben, welche dazu Texte mittels Übersetzung, Imitation oder eigener Kreation schreiben können" (zit. nach Pemberton 1980, S. 191; Übersetzung des Autors; vgl. auch Stevenson 1966, S. 79ff).

Wie bei 'Winchester' waren auch die neuen Lieder und ihre Verwendung das Resultat von sich verstärkenden deutsch-amerikanischen Wechselwirkungen. Diese verloren aber zunehmend an Transparenz, weil immer mehr Instanzen beteiligt waren und sie nun in einer entstehenden US-amerikanischen Populärmusik aufgingen. Ein Beispiel hierfür ist *Du, du liegst mir im Herzen*, dessen Melodie – im Refrain leicht abgewandelt – die Dichterin

Hymne	Melodie	US-Gesangbuch
1) <i>My refuge is the God of love</i>	Winchester	<i>The Easy Instructor</i> (New York 1798)
2) <i>My God, accept my early vows</i>	Winchester	<i>The Village Harmony</i> (New Hampshire 1816)
3) <i>My God, how endless is Thy love</i>	Winchester	<i>The Christian Lyre</i> (New York 1831)
4) <i>Before Jehovah's awful throne</i>	Winchester	<i>The Methodist Harmonist</i> (New York 1833)
5) <i>Joy to the world, the Lord is come</i>	Switzerland	<i>The Church Harmony</i> (Pennsylvania 1834)
6) <i>Life is the time to serve the Lord</i>	Winchester	<i>The Sacred Lyre</i> (New York 1841)
7) <i>Great God, we sing that mighty hand</i>	Winchester	<i>The Mendelssohn Collection</i> (New York 1849)
8) <i>No more, dear Savior, will I boast</i>	Winchester	<i>The Harmonia Sacra</i> (Virginia 1851)
9) <i>Jesus, Thy Church with longing eyes</i>	Winchester	<i>Order of Worship for the Reformed Church</i> (Pennsylvania 1866)
10) <i>Now I have found the ground wherein</i>	Winchester New	<i>Common Service Book of the Lutheran Church</i> (Pennsylvania 1918)
11) <i>Eternal One, Thou living God</i>	Winchester New	<i>The Mennonite Hymnary</i> (Indiana 1940)
12) <i>On Jordan's bank the Baptist's cry</i>	Winchester New	<i>The Hymnal of the Protestant Episcopal Church</i> (New York 1940 und 1982)

Mary Dana Shindler (1810-1883) aus South Carolina in ihrer Sammlung *The Southern Harp: Consisting of Sacred and Moral Songs, Adapted to the Most Popular Melodies* 1841 veröffentlichte und ihrem eigenen Liedtext *Soft Music* unterlegte:

"Soft, soft, music is stealing; sweet, sweet, lingers the strain;
Loud, loud, now it is pealing, waking the echoes again;
Yes, yes, yes, yes, waking the echoes again [...]"
(Shindler 1841, S. 18-19).

Du, du liegst mir im Herzen war im Zusammenhang mit einem Singspiel zum ersten Mal 1821 in Deutschland im Druck erschienen (vgl. Erk 1916, S. 2) und wurde als *Am I Not Fondly Thine Own* in den englischsprachigen Raum übernommen, eine Version, die das Original textlich zu imitieren versucht. In dieser Form gelangte es einige Jahre später in die Musikhallen New Yorks (vgl. *Niblo's Garden* 1837) und wurde auch von deutschen und österreichischen Gesangsformationen vielstimmig einem US-amerikanischen Publikum vorgetragen (vgl. Nathan 1946, S. 73). Es dauerte nicht lange, bis die schwarzgesichtigen Minstrels auf den Bühnen der Ethiopian Opera es als *Am I Not Fond of Soft Corn* parodierten (*Negro Singer's Own Book* 1843, S. 27). Selbst das deutsche Lied, das sich bis heute in den USA tradiert hat, musste damals allgemein so vertraut gewesen sein, dass es eine Parodie wie diese möglich machen konnte:

"Do, do like Mrs. Jackson, do, do like Mrs. Finn;
Do, do wear a light flaxen wig and shave your chin [...]"
(*Lover's Forget-Me-Not*, S. 222).

Woher das Lied stammt, das Mary Dana Shindler immerhin als deutsche Melodie auswies, ist nicht bekannt. Ihre Melodieangabe lautet *Am I Not Fondly Thine Own*, was auf eine englischsprachige und wahrscheinlich US-amerikanische Quelle hindeutet, die – wie der Titel ihres Gesangbuchs bereits ankündigte – zu diesem Zeitpunkt als populär galt. Ihre Version war so überzeugend, dass es 1850 in das bis heute im Süden der USA verwendete Shape-Note-Gesangbuch *The Sacred Harp* Eingang fand (*Original Sacred Harp* 1911, S. 323) und weit bis ins 20. Jahrhundert auch an anderen Stellen vielfach gedruckt wurde. Neben *I'm a Pilgrim* and *I'm a Stranger* war *Soft Music* das zweite religiöse Lied Shind-

lers von großer Langlebigkeit. Die Melodie erschien kurz nach dem Bürgerkrieg in Virginia nur noch in einer anderen Revival-Version als *Sing to the Saviour*, ebenfalls in Shape Notes.

Friedrich Silchers *Lorelei* von 1838 erreichte die USA noch rechtzeitig, um in einem religiösen Kontext verarbeitet zu werden und sich schließlich dauerhaft im Repertoire der – nicht nur deutsch-amerikanischen – Gesangsvereine und durch zahlreiche Übersetzungen und Imitationen des Heinrich Heine-Gedichts als US-amerikanische *Maid of the Rhine* oder *Lorey Ley* zu etablieren (vgl. Baker 1852, S. 39). Viele der weltlichen Adaptionen waren auf Kinder, zumal den Gebrauch in Schulen zugeschnitten; offensichtlich hielt man die Melodie dafür besonders geeignet. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass das früheste religiöse Beispiel eine von dem Musikpädagogen William Oscar Perkins (1831-1902) in Boston veröffentlichte Version für Sonntagsschulen ist. Den Liedtext hatte er vollständig aus einem anderen, ähnlichen Gesangbuch übernommen und über die Melodie gelegt; das Resultat nannte er *Youthful Pilgrims*, erschienen in seinem Gesangbuch *The Sabbath School Trumpet* von 1854:

"O, come ye youthful pilgrims, pursue you heavenly way,
March on, march on to glory, from earth and sin away.
O yes, we all are pilgrims to Canaan's happy shore;
We're marching home to Zion, to dwell forevermore [...]"
(Perkins 1854, S. 32).

Die sehr populäre Reihe *Franklin Square Song Collection* veröffentlichte 1889 zur selben Melodie einen Liedtext von Rossiter W. Raymond (1840-1918), hauptberuflich Journalist, der kurioserweise in der ersten Strophe das Bild des Originals vom Schiffer in Not aufgriff, aber der Düsternis christliche Hoffnung und Unbeirrbarkeit entgegensetzte und so auf der gleichen Linie wie *Youthful Pilgrims* lag. Auch diese Version der *Lorelei*-Melodie war für Kinder gedacht. Es wiederholte sich hier die verbreitete US-amerikanische Praxis, deutsche Liedtexte zwar dem Bild oder Ton nach weitgehend beizubehalten, sie aber inhaltlich abzuwandeln und von jeder Zweideutigkeit zu befreien, um sie so ihrer neuen Bestimmung zuzuführen:

"Far out on the desolate billow, the sailor sails the sea
 Alone with the night and the tempest where countless dangers be;
 Yet never alone is the Christian, who lives by faith and pray'r;
 For God is a Friend unfailing, and God is ev'rywhere. Amen [...]"
 (McCaskey 1889, S. 95; vgl. auch Shepard 1911, S. 413).

Ein weiterer wichtiger Anwendungsbereich der Revival-Bewegung waren die Abstinenzvereine, die seit etwa 1840 in Erscheinung traten und deren scheinbar stärkstes Argument gegen den Verfall der Sitten ihre Lieder waren. Dabei verließen sie sich besonders auf die kostengünstige Produktion von Liedheften im Taschenformat (Songster), meistens ohne Noten, die sie bei ihren Aufmärschen unters Volk brachten. Bei der Auswahl ihres Materials bevorzugten sie Melodien bzw. Melodieangaben, die sich innerhalb der Revival-Bewegung oder anderswo bereits festgesetzt hatten, wirkten also verstärkend auf deren Popularität. Die 'Volksweise' *Der Dorfschulmeister* (Erk 1916, Nr. 451) wurde so zu *The Temperance Call* mit der Melodieangabe des schon bekannten und aus dem Deutschen übertragenen *The Schoolmaster* (*Pic-Nic Songs* um 1845, S. 4). Ein anderes, sehr prominentes Beispiel war das Volks- und Studentenlied *Krumbambuli* (vgl. Erk 1916, Nr. 192), das seit circa 1850 als *O Come Come Away* zwar mit gleich bleibendem Titel, doch mit verschiedenen Texten als religiöses Shape-Note-Lied im Süden der USA auftauchte und noch heute im Gebrauch ist. Dem Gesangbuch *The Original Sacred Harp* verdanken wir den Hinweis, dass wahrscheinlich die Abstinenzbewegung bzw. einer ihrer Vereine die Melodie zuerst für ihre Zwecke genutzt und im Umlauf gebracht hatte (*Original Sacred Harp* 1911, S. 334). Tatsächlich tauchte sie kurz nach dem Bürgerkrieg wieder in einer kleinformatigen Ausgabe dieses Anwendungsbereichs auf, diesmal zum Text *Strong Drink is the Bane* (Saunders 1867, Nr. 23). Das Auffallende an dieser Art von Adaption von *Krumbambuli* ist, dass sie im Verhältnis zum deutschen Original, bei dem es sich ja um ein virtuoseres Trinklied handelt, einen ganz offensichtlichen und scharfen Widerspruch erzeugte, der nicht ungewollt sein konnte. Die beabsichtigte parodistische Wirkung spricht sehr dafür, dass man allgemein beim Publikum eine Vertrautheit mit dem deutschen Text oder zumindest mit seinem Charakter voraussetzte, also eine kulturelle Wechselwirkung einkalkulierte. Eine Wirkung in die entgegengesetzte Richtung entstand obendrein, als *O Come*

Come Away in das pennsylvanisch-deutsche Revival-Repertoire als *O kommt, geht mit uns* zurückgeführt wurde (Buffington 1965, Nr. 63a).

Die nächste Phase der Revival-Bewegung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts fand ihren musikalischen Ausdruck im Gospel, der sich stilistisch und inhaltlich vor allem innerhalb der auf Kinder zugeschnittenen Musik für Sonntagsschulen herausgebildet hatte und von dort aus auf ein meist städtisches Revival-Publikum überging. Die Lieder des Bürgerkriegs hatten ebenfalls großen Einfluss, da sie sich durch ihre massenwirksame Vermarktung und anhaltende Popularität zur Übernahme oder Nachahmung anboten. Auch hier spielten deutsche Melodien eine Rolle und gingen in unterschiedliche Bereiche US-amerikanischer Musik ein (vgl. Hadamer 2000). Diese volkstümlich gewordenen Kunstlieder wirkten zwar stark auf den Stil einer neuen Generation von Gospelmusikern und -autoren, jedoch traten diese mit ihren eigenen Kompositionen nun massiv in den Vordergrund und ließen deshalb einer Rezeption im Sinne direkter Entlehnungen nur noch geringen Raum. Die wenigen Melodien, auch deutschen Ursprungs, die von außen in das Repertoire des Gospels aufgenommen wurden, mussten sich deshalb bereits anderswo, z.B. in den Sonntagsschulen oder im Bürgerkrieg, bewährt haben.

Das Lied *Alles still in süßer Ruh* (vgl. Fink 1842, no. 342) von Friedrich Kücken (1810-1882), Komponist deutschsprachiger Salonmusik, war bereits vor dem Bürgerkrieg vielerorts als *Gently Rest* oder *Slumber Song* übersetzt und gedruckt worden. Während des Krieges wurde es dann, wie so viele populäre Lieder, vom Norden und Süden für sich beansprucht. Zum Beispiel erschien es ca. 1861 in der Sheet-Music-Serie *Gems of Southern Song*, die in Georgia verlegt wurde, Seite and Seite mit den Hits der Zeit wie *Listen to the Mockingbird* oder *When I Saw Sweet Nellie Home*. Nachdem sich Kückens Komposition derart etabliert hatte, wurde sie in den 1880er Jahren für den Gebrauch in Sonntagsschulen und Gospel Meetings entdeckt und fand anschließend Aufnahme in der bedeutenden Gesangbuchserie *Gospel Hymns*, die Ira Sankey zusammen mit dem Evangelisten Dwight Moody zwischen 1875 und 1895 herausbrachte. Sie wurde hier gleich zwei Hymnen untergeleitet, *Quiet, Lord, My Forward Heart* und Charles Wesleys *Depth of*

Mercy (Sankey 1894, Nr. 466 and Nr. 610). Ein ähnlicher Fall ist *My Jesus, As Thou Wilt*, ein Gospellied, dem die Anfangsmelodie der Ouvertüre von Webers *Freischütz* untergelegt worden war. Webers Melodie wurde zum ersten Mal 1854 in ein Gesangbuch für methodistische Sonntagsschulen aufgenommen, 1862 an *Songs of the Church, Hymns and Tunes for the Christian Worship* weitergereicht und mit einer aus England stammenden Übersetzung der deutschen Hymne *Mein Jesu, wie du willst* gekoppelt (Haeussler 1952, S. 349). Schließlich geriet *My Jesus, As Thou Wilt* auch in Sankeys *Gospel Hymns* (Sankey 1894, Nr. 372) und im 20. Jahrhundert u.a. in eines der weit verbreitetsten Shape-Note-Bücher des ländlichen Südens: das *New Cokesbury Hymnal*, seit 1923 von der Methodist Episcopal Church in Nashville verlegt und bis heute sehr populär. Die hier zu findende Mischung von Gospels, Spirituals und traditionellen Kirchenliedern färbte auf das offizielle kirchliche Repertoire derart ab, dass Lieder wie *My Jesus, As Thou Wilt* heute in fast allen Gesangbüchern zu finden sind.

Die deutschsprachige Revival-Bewegung in Pennsylvania und die im Gospel aktiven Komponisten und Arrangeure mit deutsch-amerikanischem Hintergrund, wie zum Beispiel Anthony J. Showalter oder Elisha A. Hoffman, sorgten dafür, dass Revival- und Gospellieder in deutscher Sprache geschrieben oder ins Deutsche übersetzt wurden (Yoder 19 1961, S. 424-26). Die deutschen Kirchen setzten ihre Gesangbücher auch in deutscher Sprache fort und übernahmen dabei den neuen Mix des religiösen Gesangrepertoires, so dass z.B. hier 'Winchester' wieder auftaucht, diesmal aber aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt (vgl. *Deutsches Gesang- und Melodienbuch* 1888, Nr. 412). Der durch die Revival-Bewegung in Gang gesetzte Austausch, der sich in anderen historischen und kulturellen Zusammenhängen der USA fortsetzte, führte zu einem gemeinsamen US-amerikanischen Musikrepertoire, letztendlich ungeachtet der Sprache. Deshalb blieb nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und trotz des Verschwindens der deutschen Sprache in den USA ein reiches englischsprachiges Liedrepertoire erhalten, dessen Wurzeln für den Interessierten auch im deutschsprachigen Kulturraum zu entdecken sind.

Literatur

- Baker, B.F. (1852): *The Union Glee Book*. Boston: Henry Tolman and Co.
- Bohlman, Philip V. (1993): Die 'Pennsylvanische Sammlung von Kirchen-Musik': Ein Lehrbuch zur Deutsch-Amerikanisierung. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 38 Jg., S. 90-109.
- Buffington, Albert F. (1965): *Dutchified German Spirituals*. Lancaster: Pennsylvania German Society and Fackenthal Library.
- Deutsches Gesang- und Melodienbuch der Bischöflichen Methodisten-Kirche* (1888). Cincinnati: The Methodist Book Concern.
- Erk, Ludwig (1916): *Erk's deutscher Liederschatz*, Bd. 1. Leipzig: C.F. Peters.
- Fink, G.W. (1842): *Musikalischer Hausschatz der Deutschen*. Altona: Haendke und Lehmkühl.
- Gilbert, Glenn G. (Hg.) (1971): *The German Language in America: A Symposium*. Austin: University of Texas Press.
- Glover, Raymond F. (Hg.) (1990): *The Hymnal 1982 Companion*, 3 Bde. New York: The Church Hymnal Corporation.
- Hadamer, Armin (2000): Warum Bill Monroe ein deutsches Volkslied sang: "Midnight on the Stormy Deep" und sein Ursprung. In: *Ad Marginem: Randbemerkungen zur Musikalischen Volkskunde*, H. 72/73, S. 1-3.
- Haeussler, Armin G. (1952): *The Story of Our Hymns*. St. Louis: Eden Publishing House.
- Hines, Walter (Hg.) (1956): *The Baptist Hymnal*. Nashville: Convention Press.
- Hughes, Charles W. (1980): *American Hymns: Old and New*, Bd. 1. New York: Columbia University Press.
- Kunze, John C. (1795): *Hymn and Prayer-Book*. New York: Hurtin and Commardinger.
- Leavitt, Joshua (1831): *The Christian Lyre*. New York: Jonathan Leavitt.
- Löher, Franz (1855): *Land und Leute in der alten und neuen Welt*, Bd. 1. Göttingen: Georg B. Wigand.
- The Lover's Forget-Me-Not and Songs of Beauty* (1845). Philadelphia: John B. Perry.
- McCaskey, J.P. (1889): *Franklin Square Song Collection*, Bd. 6. New York: American Book Company.
- The Methodist Hymnal* (1939). Baltimore: The Methodist Publishing House.
- Nathan, Hans (1946): The Tyrolese Family Rainer, and the Vogue of Singing Mountain Troupes in Europe and America. In: *The Musical Quarterly*, 32. Jg., Nr. 1, S. 63-79.
- The Negro Singer's Own Book: Containing Every Song that Has Ever Been Sung or Printed* (1843). Philadelphia: Turner and Fisher.
- The New Cokesbury Hymnal: For General Use in Religious Meetings* (1928). Nashville: The Cokesbury Press.
- Niblo's Garden* (25. August 1835). Programmplakat. Boston: Harvard Theater Collection.

- Nuelsen, John Louis (1972): *John Wesley and the German Hymn: A Detailed Study of John Wesley's Translations of Thirty Three German Hymns*. Yorkshire: A.S. Holbrook.
- The Original Sacred Harp* (1911). Atlanta: Ruralist Press.
- Pemberton, Carol A. (1985): *Lowell Mason: His Life and Work*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Perkins, W.O. und H. S. (1854): *Sabbath School Trumpet*. Boston: Oliver Ditson.
- Pic-Nic Songs* (um 1845). Boston: Massachusetts Temperance Union.
- Pochman, Henry A. (1957): *German Culture in America: Philosophical and Literary Influences 1600-1900*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Sankey, Ira D. u.a. (1894): *Gospel Hymns: Nos. 1 to 6 Complete*. Nachdruck (1972) New York: Da Capo Press.
- Saunders, Nathaniel (1867): *The Temperance Songster: A Collection of Songs and Hymns for All Temperance Societies*. Providence: Handy and Higgins.
- Shepard, Benjamin (1911): *Hymns of the Centuries*. New York: A.S. Barnes Co.
- Shindler, Mary Dana (1841): *The Southern Harp: Consisting of Sacred and Moral Songs, Adapted to the Most Popular Melodies*. Boston: Parker and Ditson.
- Smith, Henry (1834): *The Church Harmony*. Chambersburg: Henry Ruby.
- Stevenson, Robert (1966): *Protestant Church Music in America*. New York: W.W. Norton and Co.
- Westermeyer, Paul (1980): *German Reformed Hymnody in the United States* (Teil 1 u. 2). In: *The Hymn*, 31. Jg., Nr. 2, S. 89-94; Nr. 3, S. 200-204, 212.
- Wolf, Edward C. (1985): *Two Divergent Traditions of German-American Hymnody in Maryland circa 1800*. In: *American Music*, 3. Jg., Nr. 3, S. 299-312.
- Yoder, Don (1961): *Pennsylvania Spirituals*. Lancaster: Pennsylvania Folklife Society.
- Zahn, Johannes (1889): *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde. Nachdruck 1963, Hildesheim: Georg Olms.

Abstract

Sacred and secular songs and melodies from German-speaking cultures were extensively adapted for various genres of American vocal music throughout the 19th century. This complex and dynamic reception came about by way of translations and other forms of textual and musical 'Americanization' and 'German-Americanization'. The study "German Melodies in American Songs" investigates these German roots of Anglo-American popular music and invites to overcome this seeming contradiction by presenting this article on American revivalism and some of its German melodies.