

HUBERT GUICHARROUSSE

Musik und Theologie im Werk Martin Luthers

Zur Entwicklung der Musikauffassung im frühen 16. Jahrhundert

Der hervorragende Platz der Tonkunst innerhalb der lutherischen Tradition hat seit Jahrhunderten Bewunderung gefunden. Warum aber diese glänzende Musikkultur ausgerechnet auf dem Nährboden des Luthertums erblühen konnte, ist kaum untersucht worden. Das Hauptmerkmal der lutherischen Musiktradition, wie sie sich im Werke der großen sächsischen Kantoren des 17. und 18. Jahrhunderts ausdrückte, ist eine erstaunliche Einheit von Tonsprache und theologischem Denken. Diese Einheit aber wurzelt in der Musikauffassung der Reformationszeit, in der Neuorientierung, die diese durch Martin Luther erfuhr. Bereits zur Zeit Johann Sebastian Bachs war der Bezug auf Martin Luther sehr wichtig, um die Stellung der Musik im orthodoxen Luthertum zu rechtfertigen; es war wie ein Rückgriff auf eine Art Gründungsmythos, dessen offenkundigste stilistische Inkarnation das „Lutherlied“ bzw. der sogenannte lutherische „Choral“ ist, in Werken, die von der Gattung des italienischen Oratoriums geprägt sind.

Das Thema „Luther und die Musik“ ist in der Lutherforschung lange Zeit etwas stiefmütterlich behandelt worden. Es war seit dem vorigen Jahrhundert ein Spezialfach der Musikwissenschaftler, und wenige Theologen wagten sich in dieses Gehege. Besonders die Hymnologie – ein Teilgebiet der Musikwissenschaft, das sich mit dem Studium der Kirchengesänge befaßt –, in ihrer für das 19. Jahrhundert so charakteristischen philologisch-positivistischen Ausprägung, widmete dem Choralwerk des Reformators, besonders den Problemen seiner Datierung und Edition, unzählige Untersuchungen.

Deshalb setzte sich der Verfasser des vorliegenden Artikels zum Ziel, die abstrakten Grundlagen lutherischer Musiktradition zu untersuchen, also das, was der Musikwissenschaftler Hermann Abert¹ schon sehr früh die *Musikanschauung* Luthers genannt hat. In einer fächerübergreifenden Dok-

1 Abert, Hermann, Luther und die Musik, in: Hermann Abert, Gesammelte Schriften und Vorträge, hg. von Friedrich Blume, Halle 1929, S. 103ff.

torarbeit, die nun in Buchform erscheinen wird, sollte gezeigt werden, daß das Thema *Musik* im Werke Luthers auch theologische Relevanz besitzt, oder umgekehrt, daß der Schlüssel der Lutherschen Musikanschauung nicht rein musikwissenschaftlich interpretiert werden kann, sondern am Schnittpunkt verschiedener Bereiche angesiedelt ist, besonders da, wo sich die Sprach- und Schriftauffassung und die ganze Theologie des Reformators artikulieren.

I. Die Musikkultur des Reformators

Einige Vorbemerkungen biographischer Natur sind zunächst zu machen, welche die Bedeutung der Musik in Luthers Werdegang verdeutlichen sollen. Alle Biographen des Reformators haben unterstrichen, daß der junge Martin sehr früh in Verbindung mit Musik gekommen ist: geistliche und profane Volkslieder im Familienhaus, instrumentale Volksmusik in der unmittelbaren Umgebung, Kirchengesänge. Aber wie jeder Alumnus des ausgehenden Mittelalters bekam er in Mansfeld, Magdeburg und Eisenach auch eine grundlegende musikalische Schulung, eine praktische als Chorknabe, eine theoretische mit den *lectiones in musica*. Als Student der Artistenfakultät muß er in Erfurt seine Kenntnisse der *musica theoretica* bzw. *speculativa* in ihrer spätmittelalterlichen Form vertieft haben, sowie später, im Augustinerkloster zu Erfurt und Wittenberg, wo er, neben dem täglichen Einüben des gregorianischen Gesangs, auch das christliche Musikdenken studierte, besonders das *De Musica* seines Ordensvaters Augustinus.

Sehr früh kam er auch in Kontakt mit bedeutenden Vertretern der damaligen Kunstmusik. Die Beziehungen Luthers in musikalischen Kreisen gingen weit über die Grenzen Sachsens und Thüringens, bis Bayern und Österreich. Dies wird durch zahlreiche Dokumente in der Abteilung *Briefwechsel* der Weimarer Ausgabe belegt. Der kursächsische Kapellmeister Johann Walther und der Wittenberger Drucker und Verleger Georg Rhau (Rhaw) zum Beispiel hatten einen wesentlichen Anteil an der Erneuerung der Liturgie und an der Herausbildung eines musikalischen Repertoires im Sachsen der Reformationszeit. Der in München tätige Schweizer Ludwig Senfl (1486–1542), einer der wichtigsten Komponisten im deutschen Sprachraum des 16. Jahrhunderts, muß hier auch erwähnt werden, weil er das einzige musikalische Werk angeregt hat, das mit großer Wahrscheinlichkeit dem Reformator zuzuschreiben ist: Die Motette *Non moriar, sed vivam*².

2 Vgl. WA 35, S. 535–538.

Diese „musikalische Umgebung“ Luthers sowie verschiedene Äußerungen zur Musik erlaubten uns eine erste Definition der *Musikkultur* des Reformators. An welchem Vorbild hat sich Luther in musikalischer Hinsicht orientiert, an welcher Musik hat er Geschmack gefunden, besonders was die „gelehrte“ Kompositionskunst betrifft? Relativ einfach zu begründen war die Behauptung, daß die Volksmusik mündlicher Überlieferung wie die Gregorianik infolge seines persönlichen Werdegangs ein Bestandteil seiner Kultur waren. Dagegen war es weitaus schwieriger, im Bereich der Kunstmusik etwas mit Sicherheit zu behaupten. Luther hat sich bekanntlich des öfteren (wie aus mehreren Quellen zweiter Hand hervorgeht, z. B. aus einigen *Tischreden*) auf Josquin Desprez (ca. 1440–1521) bezogen. Lange Zeit haben die Kommentatoren daraus gefolgert, daß Luther die musikalische Moderne seiner Zeit besungen hat, war doch Josquin der Urheber vieler Neuerungen in der Kompositionstechnik der abendländischen Polyphonie. Diese Schlußfolgerung war vielleicht etwas voreilig, und das versuchte der niederländische Musikwissenschaftler Markus van Crevel in einer 1940 veröffentlichten Studie zu erklären, die gegen die bisher geltenden optimistisch-modernistischen Auffassungen Einspruch erhob, wobei er behauptete, daß Josquin für den Reformator lediglich ein hervorragender Exponent der franko-flämischen Tradition war, d. h. der verschiedenen Komponistengenerationen der Zeit zwischen dem zweiten Viertel des 15. (Guillaume Dufay) und dem Ende des 16. Jahrhunderts (Orlando di Lasso). Diese Tradition ist sicherlich die Grundlage der „gelehrten“ Musikkultur Luthers; das von Georg Rhau gedruckte musikalische Repertoire wird übrigens darauf fußen. Diese Grundthese muß aber etwas nuanciert werden. Luther war in der Tat einer konservativen franko-flämischen Musikkultur verhaftet, dies aber mehr aus Unwissenheit als aus Ablehnung. Aus seiner historischen und geographischen Situation heraus – Sachsen und Thüringen lagen abseits von der großen rheinisch-italienischen Kulturachse – hat er die Werke des späten Josquin, also die Neuerungsbestrebungen in der Polyphonie des frühen 16. Jahrhunderts, vielleicht nicht gekannt; aber an keiner Stelle seiner Werke hat er diese neuen Entwicklungen verurteilt. Um die Musikkultur des Reformators weiter zu bestimmen, lassen uns also die Quellen im Stich. Darüber hinaus ist klar, daß Luthers Verdienst um die Musikgeschichte hier nicht zu suchen ist, also – den Lobgesängen der romantischen Zeit zum Trotz – sicherlich nicht in einem begeisterten Einsatz für die musikalische Moderne.

II. Die antiken und mittelalterlichen Elemente in der Musikauffassung Martin Luthers

Martin Luther hat sich natürlich unter theologischen Gesichtspunkten mit Musik befaßt. Aus diesem Grund ist es unangebracht, im Namen der musikalischen Moderne Werturteile über seinen (vermeintlichen) musikalischen Geschmack zu fällen. Hat der Reformator eine musikalische Tradition begründet, so kann dies nicht im Sinne einer Form, einer Kompositionstechnik verstanden werden, sondern wohl eher im Sinne einer Musikananschauung, einer Anwendung dieser Kunst. Der umfangreichste Text des Reformators über die eigene Musikauffassung ist ein 1538 verfaßtes Vorwort zu den *Symphoniæ iucundæ*, einer Sammlung von Vokalstücken Georg Rhaus. Dieser Text bezeugt die Abhängigkeit Luthers vom griechischen Musikdenken, wie es dem lateinischen Mittelalter durch die Denker der Spätantike (Boetius) und die Kirchenväter (besonders Augustinus) überliefert wurde. Er greift auf die Auffassung der universalen Musik der Pythagoräer, mit ihren verschiedenen Abstufungen, von der Sphärenmusik (*musica mundana*) bis zur menschlichen Musik zurück. Luther macht sich auch die spekulativ-mathematische Musikauffassung der Pythagoräer zu eigen, die in der Zahl das fundamentale Klangprinzip erblickt: „Nihil enim est sine sono, seu numero sonoro“³: Es gibt nichts ohne Klang oder klingende Zahl. Luther zeigt auch in diesem Text eine große Nähe zum *De Musica* des Augustinus, namentlich in seiner Auffassung der Musik als Gabe der Gottesgnade (*donum divinum*).

Dabei hängt er noch sehr an der im Mittelalter üblichen abstrakten Begriffsbestimmung der Musik als Gegenstand spekulativer Metaphysik, die ihr fast jede praktische Relevanz abspricht. Diese Haltung wurde von der griechischen Philosophie übernommen, für welche die Musikpraxis zur *Banausia*, also zu den rein handwerklichen Tätigkeiten, gehörte. Diese spekulative Einstellung ist in zwei großen exegetischen Arbeiten des jungen Luther von grundlegender Bedeutung, den beiden Psalmenvorlesungen *Dictata super Psalterium* (1513–1516) und *Operationes in Psalmos* (1519–1521). In diesen beiden Frühwerken betreibt Luther eine in der mittelalterlichen Exegese klassische Übung: die metaphysische Allegorese⁴

3 WA 50,369,2.

4 Meditation über „die Mysterien Christi und der Kirche, wie sie in der Schrift versinnbildlicht werden.“ (Henri de Lubac, *L'Écriture dans la Tradition*, Paris 1966, S. 24) – vgl. auch Helmut Giesel, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche* (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert), Regensburg 1978.

aufgrund der lateinischen Bezeichnungen der in den Psalmen erwähnten Musikinstrumente. Luther ist einer der letzten großen abendländischen Theologen, die dieses exegetische Verfahren systematisch angewandt haben. Zum Instrumentenpaar *cithara/psalterium* (Hebräisch: *nebël/kinnōr*), das in vielen Psalmen vorkommt, deutet er z. B. in alter dualistischer Manier – in Anlehnung an Augustinus – das Spiel auf dem ersten Instrument, dessen Saiten von unten nach oben geschlagen werden, als Meditation „nach dem Fleisch“ (*secundum carnem*), das Spiel auf dem zweiten aber, dessen Saiten dagegen von oben nach unten geschlagen werden, als Meditation über das Göttliche und Himmlische.⁵

Dieser spekulativen, übrigens sehr traditionellen Auffassung muß man einen mittelalterlichen *Topos* hinzufügen, den wenige Autoren bei Luther wahrgenommen haben, die Teufelsmusik. Der Begriff „Teufel in der Musik“ (*diabolus in musica*) ist im mittelalterlichen Denken zugleich ein metaphysisches (sofern er die Existenz einer Polarität zwischen einer göttlichen Musik, der Musik der Engel, und einer diabolischen Musik postuliert) und ein moralisches Prinzip (sofern er als ästhetisches Schreckgespenst fungiert, an dessen Elle der Wert der menschlichen Musik gemessen wird). Diese beiden Aspekte, die Reinhold Hammerstein in seiner 1974 veröffentlichten Studie *Diabolus in musica*⁶ untersucht hat, sind bei Luther auch zu finden. Der Reformator setzt also gewissermaßen, allerdings vor allem in Form eines sprachlichen *Topos*, die antike und mittelalterliche Tradition des Mißtrauens gegen die praktische Musik fort.

III. Von der Abstraktion zur Praxis

Wie konnte Luther, von einem so traditionell-konservativen Denker ausgehend, die Weichen für eine Ästhetik, ja für eine musikalische *Praxis* stellen? Natürlich kann man dies durch den allmählichen und unaufhaltsamen Übergang von der *musica speculativa* bzw. *theoretica* zur *musica practica* erklären, der für die Renaissancezeit kennzeichnend ist. Dagegen kann aber eingewandt werden, daß viele Exponenten der intellektuellen – und besonders der theologischen – *Zunft* der damaligen Zeit sich nicht zu diesem Schritt entscheiden konnten, etwa Erasmus von Rotterdam, der bis zum Ende seines Lebens sehr zurückhaltend gegenüber der musikalischen Praxis geblieben ist. Der Reformator vermochte die spekulative Tradition

⁵ WA 3,181, 28–35.

⁶ *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 6, Bern-München 1974.

des mittelalterlichen Abendlandes zu überwinden, um durch einen theologischen Prozeß diese kulturelle Entwicklung durchzumachen.

Letztere ist ohne Berücksichtigung des Schriftverständnisses Luthers und der sich daraus ergebenden Veränderungen im Sprachverständnis nicht zu begreifen. Das Übersetzungswerk des Reformators und dessen methodologische Prinzipien sind Katalysatoren dieser Entwicklung gewesen. Luthers Streben war es, durch seine Bibelübersetzung die lateinische *versio nostra* (nach dem Tridentinum *Vulgata* genannt) zu *ersetzen*, während die älteren deutschen Bibelübersetzungen – z. B. die erste gedruckte deutsche Bibel, die Mentelin-Bibel, Straßburg 1466 – sie nur *ergänzen* wollten. Andererseits hatten bekanntlich die theologischen Grundsätze des Reformators die Benutzung des hebräischen und griechischen Urtexts zur Folge. Dieses „ad fontes“-Prinzip und seine exegetischen Konsequenzen ist u. E. einer der wichtigsten Schlüssel zum Verständnis der grundsätzlichen Entwicklung Luthers von der Abstraktion zur Praxis. Eine systematische Auflistung der musikalischen Termini der Bibel mitsamt ihrer Übersetzung in den klassischen Versionen (Septuaginta, *Vulgata*) und ihrer Deutung und Übersetzung durch Martin Luther erlaubt es, den Reformator in den verschiedenen Stadien seiner Arbeit zu verfolgen. Dadurch kann man die Entwicklung Martin Luthers in seiner Übersetzung dieser musikalischen Termini nachvollziehen, und zwar vom *Septembertestament* (September 1522) bis zur letzten zu Lebzeiten Luthers veröffentlichten Ausgabe, der *Vollbibel* aus dem Jahre 1545.

Luther hat als Übersetzer und Exeget der Heiligen Schrift tief über das nachgedacht, was man als *Musik der Bibel* bezeichnen kann, d. h. über die Gesamtheit der von der Bibel erwähnten musikalischen Bräuche. Dies gilt natürlich in erster Linie für das Alte Testament, das an Klängen, Musik und Musikinstrumenten viel reicher ist als das Neue. Selbstverständlich hat der Reformator unter ganz anderem Vorzeichen gearbeitet als in seiner „allegorischen“ Periode, da er als junger Mönch „alles allegorisierte“⁷. Zum Beispiel hat sich Luther als Philologe über die Musikinstrumentennamen, über die vom masoretischen Text erwähnten aufführungspraktischen Termini der Psalmenüberschriften – viele sind übrigens heute noch ein Rätsel für die Exegeten – Gedanken gemacht. Luthers Ausgangspunkt ist oft die Deutung der klassischen Werke mittelalterlicher Exegese – namentlich der *Postillae* des Nikolaus von Lyra –, aber er emanzipiert sich allmählich davon, unter anderem mit der Hilfe von guten Bibelwissenschaftlern wie Matthäus Aurogallus oder dem Straßburger Reformator Mar-

7 WA TR 1,335.

tin Bucer. Er versuchte diese philologischen Probleme zu lösen, wobei er in der Regel in Anlehnung an die musikalische Realität seiner Zeit eine *konkrete* Entsprechung für die zu übersetzenden Termini suchte.

Die vom Reformator gewählten Lösungen sind in sprach- und musikgeschichtlicher Hinsicht von großer Bedeutung. Ein Vergleich mit wichtigen musikalischen Quellen des 16. Jahrhunderts ist besonders aufschlußreich, beispielsweise mit der *Musica getutscht* des Sebastian Virdungs (Basel, 1511) und mit der *Musica instrumentalis deudsch* des Magdeburger Kantors und Luther-Anhängers Martin Agricola (Wittenberg, 1529 und 1545). Luther übersetzte z. B. *sōpar* und *σάλπιγξ* durch *Posaune*, die damalige Bezeichnung für die Vorform unserer heutigen Zugposaune, eines edlen Instruments im Vergleich zur *Dromete*, die Luther überwiegend im Sinne von *Militärtrompete* benutzt. So sind die *Posaunen* des Jüngsten Gerichts bzw. von Jericho in der neuhochdeutschen Sprache zum geflügelten Wort geworden.⁸ Die besonders schwer zu übersetzende Instrumentenaufzählung im dritten Kapitel des Buches Daniel (Dan 3,5.7.10.15) hat andererseits Luther mit z. T. modernen Entsprechungen wiedergegeben: „Posaunen, Drometen, Harffen, Geigen, Psalter, Lauten vnd allerley Seitenpiel“. Dabei wurde das aramäische Wort *sūmpōnyā*, vielleicht ein Lehnwort aus dem Griechischen (*συμφονία*), wahrscheinlich eine Bezeichnung für ein polyphonisches Instrument, durch *Laute* übersetzt, das edelste dieser Instrumente, das beliebteste Hausinstrument dieser Zeit (Luther hat es übrigens auch gespielt). Es erübrigt sich natürlich zu sagen, daß das hier dargestellte Nabukadnezar-Orchester wenig zu tun hat mit der musikalischen Realität des antiken Babylon oder gar des hellenistischen Zeitalters, sondern bewußt als getreues Abbild einer Hofkapelle des 16. Jahrhunderts angelegt ist.

Aus der Fülle des untersuchten Materials wäre noch die Übersetzung von *šālīš* zu erwähnen, eines Wortes, das nur einmal im Alten Testament vorkommt (I Sam 18,6) und möglicherweise eine Art Zimbel bezeichnet. Die Übersetzung dieses Hapaxlegomenons bildet seit dem vorigen Jahrhundert ein etwas rätselhaftes Kapitel der deutschen Sprachgeschichte. Luther hatte sich in seinen Handschriften zunächst für *schellen* entschieden, dann für *fiddel*, eine Lösung, die er im *Andern teyl des alten testaments* (1524) beibehielt. Diese Lösung wurde in der Ausgabe von 1545 verworfen, dafür aber *geige* gewählt, wie das schon in der *Zürcher Bibel* von 1530 der Fall gewesen war. Dieser Übergang von *fiddel* zu *geige* ist

8 Dagegen französisch: *trompettes* du Jugement Dernier, englisch: *trumps* of the Last Day.

instrumentenkundlich schwer zu interpretieren. Es kann aber vermutet werden, daß der soziale Status der *Geige* für Luther besser war als der der alten mittelalterlichen *Fiedel*. Das erste Instrument, eine Vorform der späteren italienischen Violine, war für Luther wahrscheinlich ein volkstümliches Instrument mit zwar etwas begrenzten Möglichkeiten,⁹ aber mit einem besseren Ruf als die Fiedel, das bevorzugte Instrument der berüchtigten Teufelsgeiger. Die hirtentümliche Beschaffenheit des Instruments ist auch in der anderen alttestamentlichen Belegstelle dieses Wortes klar, bei der Erwähnung des mythischen Musikerfinders in Gen 4,21: „Jubal / Von dem sind herkommen die Geiger vnd Pfeiffer.“ Im großen und ganzen ist also der Übersetzer Luther stets auf der Suche nach allgemein verständlichen Lösungen der verschiedenen Probleme, so daß auch in der Musikterminologie das berühmte geflügelte Wort aus dem *Sendbrief vom Dolmetschen* gilt: „wie redet der Deutsche man jnn solchem fall?“

Die Beispiele ließen sich noch vermehren. Die Überlegungen Luthers zum gesamten Instrumentarium der Bibel sind durch ein ausführliches Material dokumentiert: Die Handschriften des Reformators, die verschiedenen Bibelausgaben und ihre Revisionsprotokolle sowie verstreute Randbemerkungen in einigen Originalexemplaren. Sie weisen alle ein lebhaftes Interesse für diese Fragen, die mit der strengen allegorischen Exegese der Frühzeit Luthers scharf kontrastieren. Die Bibel und deren Übersetzung bewirkte also eine Wende in Luthers methodischem Ansatz: Dadurch entfernte er sich von der esoterischen Logik der musikalischen Allegorese lateinischer Sprache zugunsten einer exoterischen Logik, nämlich der des jedem Menschen zugänglichen Wortes. Darin liegt Luthers bedeutendstes Verdienst um die Musikgeschichte. Diese Entwicklung erlaubte es ihm, sich von der Autorität eines Textes zu befreien, der im Mittelalter in Sachen Bibelmusik allgemeine Anerkennung genoß, eine pseudohieronymische Epistel mit stark allegorischem Grundton, *De diversis generibus musicorum*, der sogenannte *Brief an Dardanus*. Diese Schrift beschreibt phantastische Musikinstrumente, die vielleicht byzantinischen Ursprungs sind und sehr lange – bis Michael Praetorius – in den Musiktraktaten abgebildet wurden.

Die hier skizzierten Forschungen stehen in Einklang mit den Ergebnissen der Untersuchungen Siegfried Raeders über die Beziehungen Luthers zur hebräischen Sprache. Raeder schließt sein Buch *Das Hebräische bei Luther* (Tübingen 1961) mit folgenden Worten: „In Berührung mit den

9 Vgl. verschiedene Wendungen wie z. B. „Das ist die alte Geige des Babsts“, WA 54, 211,40f.

neuesten Forschungsergebnissen kommt Luther, indem er bemerkt, daß in der Bibel der Gesichtssinn im Gegensatz zu unserem abendländischen Denken hinter den Gehörsinn zurücktritt. Sofort zieht Luther daraus weitreichende theologische Konsequenzen: wenn das Ohr den Vorrang vor dem Auge hat, dann kommt es in erster Linie auf das Hören, Gehorchen, Glauben, Ergriffenwerden an und nicht auf das Sehen, rationale Verstehen, Begreifen und Führen. Zur Wahrheit erhebt sich der hebräische Mensch nicht in geistiger Schau, sondern er eignet sie sich als bezeugte Botschaft, als gehörtes Wort an. Wahrheit ist in der Bibel immer Glaubenswahrheit.“

IV. Klang und Wort – eine neue Theologie der Musik

Die von Siegfried Raeder erwähnten „theologischen Konsequenzen“ bedürfen einiger Kommentare, die den Blickwechsel der durch Luther angeregten Entwicklung verdeutlichen sollen. Es liegt auf der Hand, daß der theologische Kontext, in den Luther die Musik einbezieht (seine „Musiktheologie“ also), sich radikal von dem der römischen Kirche unterscheidet. Tatsächlich hatte die liturgische Praxis, das Halleluja, in der alten katholischen Ablaßfrömmigkeit die Stellung eines guten Werkes; die Thomisten – wie etwa der Kanonist und Liturgist Wilhelm Duranti (Guillaume Durand, 1237–1296) in seinem Hauptwerk *Rationale divinatorum officiorum* – haben ihr diesen Platz zugewiesen, wie es auch die Ockhamisten taten, vor allem Gabriel Biel, der mit seiner *Sacri canonis expositio* (Tübingen 1499) einer der Meisterdenker des jungen Augustiners Martin Luther werden sollte. In Luthers soteriologischer Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben allein wird diese Stellung *ipso facto* hinfällig. In seinem neuen System weist der Reformator aber trotzdem der Musik einen herausragenden Platz zu. Als Produkt der evangelischen Freiheit wird die Musik zu einem Werk des Glaubens und hat als solche mit keinem Gesetz zu tun. Diese Tatsache ist mit den im geistlichen Reiche Gottes – das von ganz anderen Prinzipien als das weltliche regiert wird – geltenden Wahrnehmungsmaßstäben eng verbunden. Diese Unterscheidung traf Luther bereits im Jahre 1523 in seinem Traktat *Von weltlicher Obrigkeit*. Für ihn besteht der Unterschied zwischen diesen beiden Sphären in ihrem jeweiligen Kommunikationsmittel: Das Reich Christi ist ein Reich des Hörens und wird vom *Wort* regiert, während das weltliche Reich ein Reich des Sehens ist. Das erklärt Luther in einer seiner letzten Predigten, die er 1545 in Merseburg hielt: „Diese zwey Reich sind hie unten auff

erden unter den leuten, denn auch Christi Reich hie unten auff erden unter den leuten ist und gehet, Aber da ist ein grosser unterscheid, das, wiewol die beide, Christi und weltlich Reich, auff erden sind und gehen, so werden sie doch ungleicher weis regirt und gefurt. Denn der König, da hie der Psalm [Ps 8] von saget, ob er wol auff erden sein Reich hat, so regirt er doch Geistlich und auff Himlische weis also, das, ob man wol sein Reich nicht sihet, wie man das weltlich sihet, so höret mans dennoch, Ja wie? ‚Aus dem munde der jungen kinder und Seuglingen hastu ein macht zuge-richt‘ [Ps 8,3], Und ist Christi Reich ein hör Reich, nicht ein sehe Reich.“¹⁰

Gottes Wort verhilft der Musik zu einer wahrhaft theologischen Würde, denn sie ist für Luther ein außerordentliches Mittel zur Verkündigung des Evangeliums. Der Reformator wird dies beim Kommentieren des berühmten *fides ex auditu* – eines Ausdrucks der Vulgata für Röm 10,17 – immer bekräftigen. Diese Hauptrolle ist der doppelten – zugleich geistlichen und musikalischen bzw. klanglichen – Natur des Evangeliums zuzuschreiben. Mit dieser tiefen theologischen Verankerung gelingt es Luther, die Musik und die musikalische Praxis vom Mißkredit zu befreien, in den sie seit der Antike geraten war. Die evangelische Freiheit, deren hervorragende Verkörperung sie ist, erlaubt es ihm, die Gefahr eines Eingriffes des Teufels in die menschliche Musikkunst zu relativieren. Die Musik wird für den Reformator zur ambivalenten Kunst, von der er das Beste behalten will.

Sogar der Tanz, den Luther als junger Prediger – und gegen Ende seines Lebens auch als verbitterter Wittenberger Moralist¹¹ – mit heftigen Worten verfeimt hatte, wird durch die moraltheologischen Folgen der Rechtfertigungslehre relativiert. So kommentiert Luther in der *Fastenpostille* (1525) die Episode der Hochzeit zu Kana (Joh 2,1) mit folgenden Worten: „Obs denn auch sunde sey pfeiffen und tantzen zur hochzeit, syntemal man spricht, das viel sunde vom tantz komen. Ob bey den Juden tentze gewesen sind, weys ich nicht. Aber weyl es lands sitten ist gleich wie geste laden, schmucken, essen und trincken und frölich seyn, weys ich nicht zuverdammen, on die ubermas, so es unzüchtig odder zu viel ist. Das aber sunde da geschehen, ist des tantzs schuld nicht alleyn, syntemal auch wol uber tissch und ynn den kirchen der gleychen geschehen, Gleich wie es nicht des essens und trinckens schuld ist, das ettlich zu sewen druber werden. Wo es aber züchtig zu gehet, las ich der hochzyt yhr recht und brauch und tantze ymer hyn. Der glaub und die liebe lesst sich nicht aus tantzen noch aus sitzen, so du züchtig und messig drynnen bist. Die iun-

10 WA 51,11,21ff.

11 Vgl. WA Br 11,149,16ff.

gen kinder tanzten ia on sunde, das thu auch und werde eyn kind, so schadet dyr der tantz nicht, sonst wo tantz an yhm selbs sunde were, müst man es den kindern nicht zu lassen.“¹²

Dadurch wird also die Musik nicht nur in ihrem kirchlichen Gebrauch, sondern ebenfalls als weltliche Erscheinung legitimiert. Die Kirchenmusik wurde ihrerseits von den Überlegungen des Reformators zur Liturgie heraus gerechtfertigt, im Vergleich mit verschiedenen alternativen Konzepten, die im folgenden kurz analysiert werden sollen.

V. Beispiele und Gegenbeispiele: Die Neugründung des Kirchenliedes

Luther stand der Musik als junger Mönch kritisch bis ablehnend gegenüber. Seine beliebteste Zielscheibe im Kampf gegen die Liturgie der alten Kirche war zunächst die Orgel, die von sehr vielen Kirchenkritikern dieser Zeit als andachtsstörend empfunden wurde. Daneben hat der Reformator auch die geistlose Aufführung des Chorgesanges kritisiert, vor allem in den Klöstern, wo man – der Ausdruck taucht in seinen Schriften immer wieder auf – „wie die Nonnen den Psalter gelesen hat“, aber immer mehr im Namen einer der evangelischen Würde angemessenen Aufführungspraxis; es galt, sie zu disziplinieren und die Gesänge dabei von theologischen Ungereimtheiten zu „reinigen“.

Allmählich stilisierte sich der Reformator zum Retter der „richtigen“ Musik, die er vor den Angriffen ihrer angeblichen Feinde schützen wollte. Die Musikfeinde waren in erster Linie die „Schwärmer“, deren radikale Methoden in Sachen Liturgiereform seinem konservativen Gefühl zuwider waren. Andreas Karlstadt und vor allem Thomas Müntzer wird so eine schwere Sünde unterstellt: Sie wollen, daß „durchs Evangelion alle künste zu boden geschlagen werden und vergehen [sollten].“¹³ Und doch ist in den Schriften der „Schwärmer“ keine Spur von einem solchen Gedanken zu finden. Karlstadt und Müntzer traten vielmehr für eine extreme Vereinfachung der kultischen Musikbräuche ein, bis hin zur Einstimmigkeit,¹⁴ also für Ideen, die Luther als junger Mönch schon verteidigt hatte. Über diesen unterschiedlichen Ansatz in der künstlerischen Form hinaus war der theologische Streit mit dem Allstedter Reformator von grundlegender Be-

12 WA 17ⁿ,64,16ff.

13 Vorrede auf das Walthersche Gesangbuch, Wittenberg 1524. WA 35,475,2.

14 Vgl. Karl Honemeyer, Thomas Müntzer und Martin Luther, ihr Ringen um die Musik des Gottesdienstes. Berlin 1974.

deutung – er war übrigens entscheidend für die musikalische Betätigung Luthers. Thomas Müntzer hatte in der Tat einen gewissen Vorsprung gewonnen, als er im Jahre 1523 sein *Deutsch kirchen ampt* und, im Jahr darauf, die *Deutsch Euangelisch Messe*, also insgesamt eine vollständige deutsche Messe nach gregorianischen Vorbildern, in Allstedt drucken ließ. Die Antwort darauf war die 1526 mit Hilfe Johann Walthers und des damaligen kursächsischen Kapellmeisters Konrad Rupsch fertiggestellte *Deutsche Messe*¹⁵, in der das deutsche Kirchenlied seine erste massive Verwendung im Luthertum erfuhr.

Der Reformator hat dieser volkssprachlichen Gattung eine starke biblische Legitimation gegeben. Nicht von ungefähr entstanden die ersten hymnischen Versuche Luthers in derselben Zeit wie seine ersten Übersetzungsarbeiten, während seines Aufenthalts auf der Wartburg 1521–22. Er entwickelte eine Art unsystematische aber nichtsdestoweniger kohärente historische Hymnologie, die ihre Vorbilder zunächst im Alten und Neuen Testament suchte, welche jetzt, im Gegensatz zur Exegese der *Dictata* etwa, nicht mehr allegorisch gedeutet werden können. Für Luther war das Gemeindelied (*cantilena laica*¹⁶) bereits zur Zeit Abrams (Gen 12,7) vorhanden – es entfaltete sich zum Erlebnislied vom Typ des Mosesliedes¹⁷ (Ex 15), um dann in der Davidschen Dichtung zu gipfeln. Für den Reformator besteht überhaupt kein Zweifel, daß der Psalter eine Sammlung von Gemeinde- und Chorliedern ist, und daß die Unterscheidung zwischen Laien und Chor in der jüdischen Liturgie wie in der römischen bereits eine Realität war,¹⁸ also beibehalten werden muß.

Luther entwarf die genaueste Typologie der verschiedenen liturgischen Liedgattungen in seiner *Fastenpostille* (1525), beim Kommentar der drei Ausdrücke des Apostels in Kol 3,16: ψαλμοί, ὕμνοί, ὧδαί πνευματικαί (Vollbibel: mit Psalmen vnd Lobsengen / vnd geistlichen lieblichen Liedern). Seine Ausführungen hierzu lauten:

„Unterscheyd der dreyer wörtter ‚psalmen‘, ‚lobsengen‘ und ‚lieden‘, meyn ich, sey dise, Das er durch die lobesenge die andern gesenge ynn der schrift hyn und widder von den Propheten gemacht, als Mose, Dibora, Salomo, Isaias, Daniel, Habacuc, item das Magnificat, Benedictus und der gleichen, die man Cantica heysset. Durch geystliche liede aber die lieder, die man ausser der schrift von Got singet, wilche man teglich machen

15 WA 19,70–113.

16 WA 14,226,20ff.

17 WA 16,191,6ff.

18 WA 31¹,515,21ff.

kan. Darumb heysset er die selben geystliche, mehr den die psalmen und lobesenge, wilche er wol wuste, das sie schon selbs geystlich sind.“¹⁹

Luther ordnete natürlich seine eigenen Schöpfungen der dritten Kategorie zu, und in allen Texten zur Neuorientierung der Liturgie bezeichnete er die volkssprachlichen Gemeindelieder ebenfalls als „geistliche Lieder“. Im Vorwort zum ersten Wittenberger Gesangbuch von 1524 schreibt er zum Beispiel:

„Das geystliche lieder singen gut und Gott angenehme sey, acht ich, sey keynem Christen verborgen, die weyl yderman nicht alleyn das Exempel der propheten und könige ym allten testament (die mit singen und klingen, mit tichten und allerley seythen spiel Gott gelobt haben) sondern auch solcher brauch, sonderlich mit psalmen gemeyner Christenheyte von anfang kund ist. Ja auch S. Paulus solchs 1. Cor. 14²⁰ einsetzt und zu den Collossern gepeut, von hertzen dem Herrn singen geystliche lieder und Psalmen, Auff das da durch Gottes wort und Christliche leere auff allerley weyse getrieben und geübt werden.“²¹

Aber selbst wenn Luther die eigenen geistlichen Lieder von den Psalmen unterscheidet, so bleibt der Psalter trotzdem das Vorbild schlechthin, vor allem im Ästhetischen und Gefühlsmäßigen. Er erlaubt eine inwendige Erneuerung und Erleuchtung des einzelnen und seines „Herzens“, wie auch die Musik des „Spielmanns“ nach II Kön 3,15 den Propheten Elisa zum Weissagen anregte:

„Auch haben wir solchs gebets und eusserlicher reitzung viel exempel inn der schrift, als von dem Propheten Elisa iiii Reg iii [Vulgata!] wie seine weise gewesen ist, wenn er sich nicht andechtig odder lustig gnug fülete, das er ihm liesse ein harpffen spieler holen, dardurch er auff geweckt und erleuchtung gewan zu weissagen.

Ich weis nicht, wie starck andere im geist sein, aber so heilig kan ich nicht werden, wenn ich noch so geleret und vol geists were, als etliche sich duncken lassen, noch widderferet mirs allezeit, wenn ich on das wort bin, nicht daran dencke noch damit umgehe, so ist kein Christus daheim, ia auch keine lust und geist. Aber so bald ich ein psalmen odder spruch der schrift fur mich neme, so leuchtets und brennets ins hertz, das ich ander mut und sinn gewinne. Ich weys auch, es sol es ein iglicher teglich bey sich selbs erfahren.“²²

19 WA 17^{II},120,3 ff.

20 I Kor 14,26: „Wje ist jm denn nu / lieben Brüder? Wenn jr zusamen komet / so hat ein jglicher Psalmen / er hat eine lere / er hat Zungen / er hat offenbarung / er hat Auslegung / Lasset es alles geschehen zu besserung.“

21 WA 35,474,2ff.

In der Problematik der Gottesdienstreform der Jahre 1521–1526 versucht also Luther, das eigene Schaffen von der Bibel heraus zu legitimieren. Dabei will er wie gesagt die schon vorhandenen Werke der Tradition nicht unterschiedslos abschaffen, sondern bloß an diesem Maßstab neu urteilen. Die Vielzahl der biblischen und mittelalterlichen bzw. altkirchlichen Vorbilder hat in der breiten Palette der literarischen Stilarten ihren Niederschlag gefunden, der für das Lutherlied so charakteristisch ist: Er reicht von der kindlichen Einfachheit des Weihnachtsliedes *Vom himel hoch* bis zur etwas gekünstelten Parodie der höfischen bzw. marianischen Dichtung in *Sie ist mir lieb die werde magd*, über die historische Gelegenheitsballade vom Typ *Eyn newes lied wir heben an* (wahrscheinlich das erste Lutherlied überhaupt), ohne das persönliche Erlebnislied wie das *Nu freut euch, lieben Christen gmeyn* zu vergessen.

Diese verschiedenen Liedgattungen ergeben eine schillernde Sammlung, die die Gesamtheit eines christlichen Lebens darstellt. Aber trotz aller Bestrebungen des Reformators, das volkssprachliche Kirchenlied durch biblische Vorbilder zu legitimieren, wäre es verfehlt zu denken, daß alle Lutherlieder ursprünglich als Gemeindelieder konzipiert worden sind, selbst wenn sie später in der Kirche gesungen wurden. Zum Beispiel waren einige anfänglich balladenartige „historische Volkslieder“, wie *Der Papst ruft König und Kaiser an* vom Berner Dichter und Maler Nikolaus Manuel (1484–1530), das von einer Tischrede²³ als Teil des Repertoires der Tochter Luthers, Magdalena, erwähnt wird. Komischerweise handelt es sich um ein episches Loblied auf das politische Handeln ... Martin Luthers:

„Der Babst rüfft Küng vnd Keyser an,
das sye vertreyben einen man
Dört niden in dem Sachßnerland,
dann er wolt offnen all sein schand.
O we, o we.“²⁴

Trotz dieser großen Vielfalt in der Form wurden die Lutherlieder zu einem einheitlichen Repertoire zusammengeschmolzen, das zur Grundlage

22 WA 28,76,10ff.

23 WA TR 6,6707.

24 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. Leipzig 1864–1877, Bd. 3: *Die Lieder des ersten Geschlechts der Reformationszeit bis zum Tode Martin Luthers, 1523–1546, 1870*. Nr. 470, S. 396.

der lutherischen bzw. gesamtevangelischen Identität wurde. Allein die Wiederverwendung der Melodie von *Ein feste Burg* – der „Marseillaise der Reformation“ (Friedrich Engels) – in der ganzen Musikgeschichte des Abendlandes könnte den Stoff für ganze Bücher liefern. Dieses reiche Liedgut wurde übrigens auch zum wichtigen Bestandteil des „protestantischen Nationalismus“, der mit großer Begeisterung die „Wittenberger Nachtigall“ besang. Der Ausdruck stammt von einem Gedicht des Nürnberger Poeten Hans Sachs und wurde von Richard Wagner in seiner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* zitiert:

„Wach auf, es nahet gen den Tag
ich hör' singen im grünen Hag
ein wonnigliche Nachtigall,
ihr' Stimm durchdringet Berg und Tal:
die Nacht neigt sich zum Okzident,
der Tag geht auf von Orient,
die rotbrünstige Morgenröt,
her durch die trüben Wolken geht.“

Ausblick: Martin Luther und die Entstehung einer neuen musikalischen Kultur im mitteldeutschen Raum

Die neue theologische Bewertung der Musik durch den Reformator, ihre Würdigung in der Gemeinde und im Alltagsleben im Sinne des allgemeinen Priestertums konnten aber nicht sofort praktische Konsequenzen zeitigen. In der Tat hatte die Reformation das finanzielle System und die musikalischen Einrichtungen der alten Kirche zunächst desorganisiert. Luther war sich dieser Tatsache wohl bewußt, als er, bereits im Jahre 1524, in *An die Ratherrn aller stedte deutsches lands: das sie Christliche schulen auffrichten vnd hallten sollen* gegen den Utilitarismus der bürgerlichen Schichten wettete. Nach 1525 setzte er sich auch energisch ein, damit der kursächsische Territorialstaat das musikalische Leben im Lande weiter unterstütze. Als der neue Kurfürst Johann im Jahre 1526 die Kapelle seines Vorgängers auflösen wollte, ergriff er für seinen Freund Johann Walther Partei, damit dieser seine Stelle erhielt – allerdings ohne Erfolg. Walther ging nach Torgau und verhalf dort der dortigen Stadtkantorei zu neuem Leben: Sie wurde zur „Stammkantorei“ der Reformation. Als Kirchenvisitor bemühte sich Luther ebenfalls ständig um eine staatliche Förderung des musikalischen Lebens in den Gemeinden und machte dabei

– das beweisen verschiedene Briefe und Merkzettel aus seiner Spätzeit – konkrete Finanzierungsvorschläge. Das Weiterbestehen des Musikunterrichts nach spätmittelalterlichem, jedoch humanistisch beeinflusstem Vorbild, lag dem Reformator besonders am Herzen, wie seine Empfehlungen zugunsten verschiedener sächsischer Gemeinden sowie der Universität Wittenberg es beweisen. Diese traditionalistische Musikerziehung ist für das deutschsprachige Luthertum kennzeichnend und unterscheidet es wesentlich vom Calvinismus oder gar vom Katholizismus der Gegenreformation, in deren Bildungssystemen die Musik eine andere Rolle spielen sollte. In den lutherischen Gebieten konnte also eine theologisch neudefinierte, ekklesiologisch neuorientierte, auf einem neuen kanonischen Repertoire fußende Musikpraxis die Quelle für eine neue Musikkultur bilden.

Ich wünschte gewiß von Herzen, daß jeder die göttliche und vortreffliche Gabe der Musik lobte und pries. Ich werde von der Menge und Größe ihrer guten Eigenschaften so überschüttet, daß ich weder Anfang, Ende noch Maß meiner Rede finden kann. Martin Luther