

## Luther und die Kirchenmusik Von Hans Joachim Moser

**S**ald nach dem Jubiläum der Septemberbibel darf auch die vierhundertste Wiederkehr der bedeutsamen Zeit gefeiert werden, da der Reformator erstmals binnen weniger Monate als Dichtkomponist, als Neuordner der musikalischen Liturgie und als ungenannter Mitherausgeber eines evangelischen Kirchenchorbuchs vor das deutsche Volk, vor die protestantische Welt im weitesten Umfang getreten ist. Mag auch schon — obwohl es noch nicht urkundlich zu erweisen war — der Erfurter Augustiner in stiller Klauselerte und Weisen geistlicher Lieder erdnen haben, so bekannte er sich doch erst 1523 mit dem genialen Bänkelsang von den zwei Märtyrern zu Brüssel, die von den Romanisten zum Feuertode geführt worden waren, als Meister des politisch-religiösen Volksliedes, und hat mit der von jenem Scheiterhaufen gerissenen Brandfackel seines Zorns ein weithin leuchtendes Fanal in Worten und Tönen angezündet. Mögen auch schon mancherlei Versuche vor dem gleichen Jahr gemacht worden sein, den Gemeinden durch Berdeutschung der Hochamtworte den Sinn der gottesdienstlichen Zeremonie neu zu erschließen (worüber Smend wertvolle Untersuchungen veröffentlicht hat) und durch Erweiterung des engen Kreises von auch schon vorreformatorisch geduldeten deutschen Liedern die Anteilnahme der Kirchgänger frisch zu beleben, so haben doch erst Luthers zwei Schriften von 1523 nebst ihrer drei Jahre jüngeren Fortsetzung eine zentrale Anweisung geschaffen, die sich elastisch allen örtlichen Möglichkeiten zwischen Dorfkirchlein und reich ausgestatteten Dom- und Schloßpfarren anpassen ließ. Mögen endlich auch frühzeitig einzelne fliegende Blätter mit Dichtung und Melodie dieses und jenes Kirchenliedes neuer Art freudigen Absatz gefunden haben, wovon hier und da noch ein kostbarer Bibliotheksfund oder etwa die anschauliche Erzählung einer Magdeburger Chronik knappe Kunde bringt, so stellt doch erst das von Luther auf geradem Weg angeregte und überwachte Chorgesangbuch Johann Walters von 1524, das seit Luckes sorgfältigen Untersuchungen für die Weimarer Gesamtausgabe der Lutherischen Werke nun in die Ehrenstellung „der“ primären Quelle für Luther als Liederdichter eintritt, ein Novum von einschneidender Bedeutung dar. Denn damit war auf einen Schlag eine umfangreiche Partiturenammlung für die Kantoreien, Konstablereien, Adjuvantenchöre des neuen Bekenntnisses geschaffen, das durch kleinere, der

Quelle fernerstehende Auswahlen und einstimmige Vereinfachungen wie die Erfurter Enchiridien desselben Jahres auch für die Hausandacht fruchtbar gemacht werden konnte. Und wenn man die Klage altgläubiger Zeitgenossen bedenkt, Luther habe mit seinen Liedern beinahe mehr Seelen für sich gewonnen als durch seine Theologie, so ist damit zugleich die hohe kirchengeschichtliche Bedeutung dieses musikalischen jubilaum tricoronatum ausgesprochen, an das erneut zu erinnern aller Anlaß vorliegt.

Hat die unmittelbare Folgezeit nach Luthers Tode dem Reformator unbesehen und unkritisch auch den vollen tonkünstlerischen Anteil an den mit seiner Lyrik in Verbindung stehenden Taten zugesprochen, wie es selbst Rambachs vielbenutztes Büchlein über „Luthers Verdienste um den Kirchengesang“ (1817) noch wiederpiegelt, so setzte im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts eine Reaktion ein, die zweifellos zu Recht manches Gute zur sachlichen Klärung beigetragen hat, in dem Drang nach verstandesmäßiger Ernüchterung ihrerseits aber auch wieder in mancher Hinsicht übers Ziel hinausgeschossen sein dürfte. Das wird verständlich schon durch einen Blick auf die im Durchschnitt erstaunlich große Veränderung, welche das Hauptkontingent der Lutherforscher, der evangelische Pfarrerstand, vom 16. bis zum 19. Jahrhundert in seiner eigenen Stellung zur Musikpflege durchgemacht hat. Haben bis in die Vachzeit hinein die Theologen unter Berücksichtigung jener Ehrenstellung, welche die Musik bereits im Quadrivium der mittelalterlichen Schule einnahm, der Polyhymnia die gleiche Liebe angedeihen lassen, die auch aus Luthers schönem Wort spricht, die Musik komme gleich nach der Gottesgelahrtheit, so brach sich mit der Aufklärungszeit vielfach eine amüsische severitas romana Bahn, welche die bis dahin ungemein häufige Erreichung des Pfarramts auf dem Umweg über das Kantorat als unwürdig ansah und die Rangordnung des Kantors zwischen Rektor und Konrektor in den Lateinschulen beseitigte. Den danach aufgewachsenen Geschlechtern wollte die Vorstellung vom Musikus Luther, die das Volk treulicher bewahrte, leicht nur noch als romantisches Märchen erscheinen, und der Liedersänger Luther wurde soweit als möglich auf das literarische Gebiet zurückgedrängt. An sich könnte ja die Frage von Luthers persönlicher Musikbegabung und -betätigung als von lediglich biographischem Belang, etwa wie das vielumstrittene Kapitel „Goethe und die Musik“, betrachtet werden, wenn sich von hier aus nicht so gewaltige Ausstrahlungen nach allen Seiten ergeben hätten. Gerade die deutsche Musikwissenschaft der Gegenwart hat zudem ein starkes Interesse daran, sich einen ihrer Größten — denn das wäre Luther, wenn er die Mehrzahl der ihm zugeschriebenen Melodien wirklich geschaffen hat, — nicht allzuleicht durch eine

vielleicht etwas musikunlustige Grundeinstellung einzelner Kirchenhistoriker wegbeweisen zu lassen. Aber natürlich muß sie dann auch mit Gegenargumenten kommen, die standhalten und nicht bloßer Gefühlsphäre entwachsen sind. Es ist hier nicht Ort und Anlaß, diese weitverzweigten Erörterungen erneut aufzunehmen; wen sie kümmern, der lese meine Auseinandersetzungen anläßlich der Zerbster Lutherfunde im Archiv für Musikwissenschaft 1920.

Hier sei nur das Wesentlichste kurz zusammengefaßt.

Man hat eine Zeitlang fast überall da, wo Luther als Musiker in Betracht kommt, als Ersatzmann den Torgauer Kantor Johann Walter einzustellen versucht, obwohl man mit ähnlichem Recht dessen am gleichen Ort wirkenden Orgelkollegen Henslein Dyart von Köln (einen bedeutenden Schüler Hofheimers) oder den Magdeburger Lutherverehrer Martin Agricola (Sore), vor allem aber den in Wittenberg selbst ansässigen großen Musiker Georg Rhaw hätte in Anschlag bringen können. Je mehr man sich jedoch mit Walter beschäftigt — vgl. auch das reiche neue Material über ihn in Adolf Abers „Pflege der Musik unter den Wettinern“, 1920 —, desto unverkennbarer erscheint der wackere Kontrapunktist nur als Bearbeiter und Sammler, nicht als selbstschöpferischer Melodist. Ich habe (a. a. O.) den umfangreichen musikgeschichtlichen Nachweis dafür anzutreten versucht, daß in damaliger Zeit (zwar nicht für die neulateinische Humanistendichtung, wohl aber für das deutsche Volks- und Gesellschaftslied, wozu doch kunsttechnisch auch Luthers singbare Dichtungen rechnen) wie beim nahverwandten Minne- und Meistersang bis zum Ende des 16. Jahrhunderts „Singen und Sagen“ noch in untrennbarer Personaleinheit verbunden geblieben sind. Wohl wird auf bereits vorhandene Melodien gern das rein literarische Parodie- bzw. Kontrafakturverfahren angewendet; wo es sich aber bei einem neuen Lied auch um ein bisher noch nicht übliches Strophenthema (Ton) handelt, wie bei Luthers „Ein neues Lied wir heben an“, oder „Jesaia dem Propheten“, oder „Ein feste Burg“, ist hundert gegen eins zu wetten, daß damit in engstem zeitlichen Zusammenhang, ja geradezu in einheitlichem Schöpfungsakt vom Dichter auch die Melodie ersonnen worden ist. Daß diese Singweise nachher vom Fachmusiker als „Tenorcantusfirmus“, d. h. als Kernstimme eines polyphonen Sakes u. U. rhythmisch nochmals tüchtig durchgearbeitet, ja verändert werden konnte, ist ein Ding für sich und läßt sich in Spuren gelegentlich schon bei den zufällig frühesten Einblattgedruckten Lutherischer Lieder mit ziemlicher Sicherheit erschließen. Wohl gemerkt stehen sich hier also Dichter und Melodist unendlich viel näher als Melodist und Kontrapunktiker, während nachher, seit dem Ein-

dringen der italienischen Villanelle in Deutschland (rund seit 1560) bis auf den heutigen Tag, Erfinder und harmonischer Ausdeuter einer Melodie sich zunehmend häufig in einer einzigen Person vereinigen. So scheiden die Walter, Dyart, Agricola, Rhaw zwar nicht völlig als mögliche Urheber dieser oder jener Ersatzmelodie aus, als Urheber der ersten Weise aber ergibt sich mit neuer Wahrscheinlichkeit der jeweilige Dichter, hier also Luther. Daß diesem das hierfür erforderliche musikalische Rüstzeug in vollstem Maße zur Verfügung gestanden hat, bezeugen nicht nur Luthers autographe Notenniederschriften (nachmals verworfene, erste Melodieskizze zum Vaterunserlied und sehr sichere liturgische Vereinfachungsanweisungen in einem Brief an Joh. Walter), sondern gerade der Torgauer Kantor bezeugt auch in seinen durch M. Praetorius veröffentlichten Erinnerungen, mit welcher musikalischen Kunst Luther, der ehemalige Messzelebrant, bei der liturgischen Einrichtung 1523 die Kirchentonsarten angegeben und die alten Melodien adaptiert habe, so daß Walters bloße Sekretärsdienste übriggeblieben seien.

Walter gesteht aber auch mit glatten Worten Luthers alleinige musikalische Urhebererschaft „unter anderen“ an der Melodie des deutschen Sanctus (Jesaja dem Propheten) zu, und da dies die weitaus umfangreichste und kunstvollst disponierte unter allen „Luthermelodien“ ist, so kann man ihm danach das Handwerkszeug auch für die übrigen vollkommen zutrauen. Mag man auch die ähnlichen Zeugnisse eines Sleidanus usw. betreffs der Melodie zu „Ein feste Burg“ für minder gesichert halten, so bleiben noch weit erheblichere Befräftigungen. Luther selbst erzählt in einem Brief an Joh. Agricola, er habe zu einem zweistimmigen Tonsatz (in cloaca inventum) eine dritte Stimme kontrapunktiert, um den Wittenberger Diakon und „momus musicus“ Hörer, damit zu necken; er vermochte nach Aussage Raßenbergers beim häuslichen Musizieren einen Fehler in den Stimmen durch rasches Spartieren sofort zu entdecken und richtigzustellen; er hat unseres Wissens keinerlei Widerspruch erhoben, als Valentin Greff in Wittenberg einem seiner Schuldramen den Tonsatz „Non moriar sed vivam“ beifügte und dabei Luther zweimal so deutlich wie möglich als den Komponisten bezeichnete (worin ich dem Senflforscher Th. Kroyer gegen R. v. Liliencron voll beistimme). Es verschlägt demgegenüber nichts, daß Luther so bescheiden war, sich eine Komposition von dem Meisterrange eines Senfl nicht zuzutrauen; daß er für seine Harmonisierung des 64. Psalms (in Zerbst von Wäschke aufgefunden) nur eine alte Psalmmelodie als Oberstimme nahm, und daß ich neuestens die Mär, Luther habe u. a. „Didonis novissima verba“ aus Vergils Aneis komponiert, als vermut-

liches Mißverständnis des Balladenmeisters Karl Loewe habe nachweisen können. Wohl aber ist das feine Verständnis, das Luther für die Motettenkunst eines Josquin und Senfl wiederholt mit wundervollen Worten bekundet hat, von entscheidendem Einfluß auf die Schicksale der Figuralmusik im gesamten protestantischen Gebiet geworden. Denn während die süddeutschen Reformatoren (man denke an Zwingli, Zwick, Blaurer) dem einstimmigen Kirchenlied unter Berufung auf den Psalmengesang Davids und der Urchristen sorgsame Pflege angedeihen ließen, entwickelte sich hier mancherorten in zunächst durchaus begreiflicher Abwehr gegen den veräußerlichen- den Prunkstil der altkirchlichen, niederländischen Polyphonie eine Orgel- und Chorfeindschaft, die sehr bald weite Gebiete (z. B. Heidelberg) hinsichtlich höherer Musikpflege auf lange veröden ließ und manchen musikkreudigen Theologen, z. B. Erasmus Alberus, „wider die Kalvinischen Klüglinge“ auf den Plan rief.

Welcher Art nun die Kunst des Musikers Luther gewesen ist, von dem wir wissen, daß er in seiner Jugend die Flöte geblasen, daß er einen „kleinen tumberen Tenor“ sang und nach dem Zeugnis seines in Musicis hochgelehrten Gegners Cochlaeus ein ganzes Wirtshaus mit seinem Vortrag zur Laute in Atem zu halten vermocht hat, zeigen recht deutlich jene am ehesten auf ihn beziehbaren Melodien, von denen H. Kresschmar treffend gesagt hat, sie überragten die besten späteren Kirchengesänge „wie alte Sturmeichen das jüngere Nadelholz“. Seine Melodik und Harmonik zeigt, wie es ja bei der ihm vorschwebenden Aufgabe, den Gemeinden leicht eingängliches Liedergut zu schaffen, gar nicht anders sein konnte, nahesten Anschluß an das weltliche und geistliche Volkslied seiner Zeit; den heute zwischen letzterem und den „eigentlichen Chorälen“ in unseren Gesangbüchern gemachten Unterschied kannte die alte Zeit noch nicht, wenngleich die von Luther beeinflussten Wittenberger Liedersammlungen sonst meist höchst planvolle Klassifizierungen nicht nur nach Zweck und Inhalt, sondern auch nach Beschaffenheit und Herkunft der Gesänge zeigen. Der Anschluß an die Melodik des Volksliedes begreift zugleich automatisch die Abhängigkeit von Minne- und Meistersang sowie von der Gregorianik in sich, welche letztere damals ja noch im Altargesang mit Psalmodie, Introitus, Antiphon und Responsorium, mit Hymne, Sequenz und Heiligenoffizien allenthalben in Gebrauch war und von Luther auch soweit als irgendmöglich zum Schmuck des gereinigten Gottesdienstes weiterverwendet worden ist. Denn Luther bewies (in der Musik fast noch sichtbarer als anderswo) die Wahrheit von R. Wagners Ausspruch, das Wesen des Deutschen sei nicht revolutionärer, sondern reformatorischer Art; in behutsamster Weise übernahm er, was irgend aus der

alten Liturgie ihm rettbar erschien; bis über Seb. Bachs Zeit hinaus hielten sich dadurch vielerorten lateinische Missae breves wie die bunten Chorstücke der Ministranten selbst an erzprotestantischen Zentren, und noch heute schauen hinter unserem Hauptgottesdienst nebst Abendmahlsfeier sämtliche Teile der alten Messe spürbar hervor. Freilich empfand Luther wieder stark genug als Künstler, um bei dem Erneuerungswerk nicht mit halben Maßnahmen zufrieden zu sein: als er einmal im Erzgebirge neuen deutschen Text schlecht auf die altkirchlichen Melodien aufgepfropft hörte, verwies er das mit denkbar drastischen Worten. Und manches vorreformatorische Lied rettete er vor allem wegen seiner herrlichen Melodie, die ihm wie jene zum „In pace in idipsum“ seit Kinderjahren nachging. So hätte gerade Luther am wenigsten etwas dagegen einzuwenden gehabt, daß die moderne Musikwissenschaft ganze Melodiezeilen von ihm als Gemeingut bereits bei Spervogel und verschiedenen Minnesängern des 13. Jahrhunderts nachzuweisen vermag. Trotzdem zeigen die gewonnenen neuen Melodien völlig organischen, einheitlichen Wuchs und geben sich so als echte, erlebte Kunstwerke zu erkennen. Deshalb hätte sich der Reformator aber auch gewiß gegen die Unterstellung von katholischer Seite (W. Bäumer, 1884) gewehrt, er hätte die Singweise zu „Ein feste Burg“ als Plagiator aus einzelnen Wendungen eines gregorianischen Kyrie zusammengestoppelt, von dem nicht einmal die schon vorreformatorische Existenz bisher sicher nachgewiesen worden ist. Aberdies beweist dieser ganze Ableitungsversuch eine solche Unvertrautheit mit künstlerischen Schaffensvorgängen, daß er als gründlich erledigt gelten darf. Andere Melodien, wie jene zu „Sie ist mir lieb, die werthe Magd“, zeigen in der That keinen einheitlichen Stil. Hier habe ich aber auch neustens (Bd. 35 der Weimarer Ausgabe) nachzuweisen vermocht, daß das Lied aus mehreren Bruchstücken damaliger Lieder — höchstwahrscheinlich bereits vor Luther — zusammengestoppelt worden ist, so daß vom Reformator selbst dann nur die geistliche Ausdeutung des Liebesliedes im Sinne der Apokalypse auf die christliche Kirche herrührt, und habe in dem weltlichen Lied „Ich hab's gewagt, du schöne Magd“ den sonst einzigen Absenker des verlorenen Urliedes aufgefunden.

Ein besonderes Merkmal der Luthermelodien scheint aber in rhythmischer Beziehung vorzuliegen: in der sogenannten „pathetischen Antezipation“, dem durch Ausdrucksübermaß verfrühten Einsatz wichtiger Textsilben, woraus gegenüber dem ideellen Gleichmaß der Silben (Isometrie) Synkopen entstehen. Diese leidenschaftliche Vortragsmannier begegnet zwar auch sonst gelegentlich in Volksliedentönen des 16. Jahr-

hundreds, kaum aber irgendwo in so temperamentvoller Häufung wie gerade bei Luther, so daß sie vielleicht als ein wichtiges Merkmal Lutherischer Verfasserschaft neben anderen Kriterien mitheringezogen werden darf. Es ergibt sich durch die Verfolgung dieser zuvor unbeachteten Erscheinung außerdem noch eine Betonung gewisser Worte, die geradezu eine neue begriffliche Interpretation der Texte in sich schließt. Denn nun lautet die Deklamation von Luthers berühmtestem Lied (die Worte mit Antezipation sind gesperrt):

Ein feste Burg ist un ser (!) Gott,  
 ein gute Wehr und Wa ff en.  
 Er hilft uns frei aus all er (!) Not,  
 die uns nun hat be tro ff en.  
 Der alt = bö se Feind,  
 mit Ernst er's jezt meint,  
 groß Macht und viel List  
 sein grausam R ü st un g ist,  
 auf Erd ist nichts feins G le i ch en.

Während man streiten kann, ob der im ursprünglichen Notentext sehr komplizierte Abgesang, dem das leider abgestumpfte rhythmische Gefühl der Gemeinden heute bald mit Taktwechseln, bald mit Flicksilben nachzukommen trachtet (was man aber nicht mit dem absichtlich verständnislosen Grisjar gegen das Lied wird ausmünzen wollen), als humanistische Dochmien oder als Versfüße im aufstaktigen Fünfvierteltakt, als silbengezählte Meisterfingerzeilen mit schwebender Betonung oder als lapidar germanische Bierheber mit ausgefallenen Senkungen zu deuten seien, ergibt sich aus der ältesten musikalischen Lesart jedoch mit ziemlicher Deutlichkeit, daß die allein antezipationslosen Zeilen 6 und 7 durch das unerbittlich-pausenlose Gleichmaß der Silben den unentrinnbar einherschreitenden Feind haben malen wollen. Man sieht, es ist auch von seiten der Musikwissenschaft manches Scherflein zur Kenntnis Luthers beibringbar, und man wird zugeben, daß die Miteinbeziehung des Musikers Luther in die Gesamtbetrachtung des Reformatorenbildes sich als förderlich, ja notwendig erweist. In der untrennbaren Einheit, der wundervollen gegenseitigen Durchdringung und Erhellung von Wort und Weise sehen wir zugleich eine der erheblichsten Stützen für die Auffassung, daß Luther auch für den entscheidenden Teil der Liedweisen allein als Urheber in Betracht gezogen werden kann.